



Três tentativas de dizer o indizível: a experiência de criação de *Conversas com meu pai*

Three attempts to say the unspeakable: the experience of creating in *Talks with my father*

Janaina Leite¹

Resumo

A partir da experiência de criação do trabalho *Conversas com meu pai* e de sua estrutura narrativa, o presente texto apresenta algumas reflexões da intérprete e idealizadora do projeto Janaina Leite sobre conceitos como *work in process*, autorrepresentação, memória e testemunho.

Palavras-chave: processo, autobiografia, memória, teatros do real.

Abstract

From the experience of creating the work *Talks with my father* and its narrative structure, this text presents some reflections of Janaina Leite, project performer and author, about the concepts of work in process, self-representation, memory and testimonial.

Key-words: process, autobiography, memory, theatres of the real.

Em 2008 dei início ao processo de criação de *Conversas com meu pai* sem saber, naquele momento, que se tratava de um verdadeiro **work in process**. Isto porque o trabalho tomaria quase sete anos até a estreia de um solo teatral, em abril de 2014², e também porque ainda não sei sinalizar seu término definitivo, já que outras obras – literatura e documentário cinematográfico - ainda seguem **em processo**.

Como define Cohen, a expressão **work in process** carrega tanto a noção de trabalho como de processo:

Como trabalho, tanto no termo original quanto na tradução acumulam-se dois momentos: um, de obra acabada, como resultado, produto; e, outro, do percurso, processo, obra em feitura. Como processo implica interatividade,

1 Janaina Leite é atriz, diretora e integrante do Grupo XIX de Teatro. É mestranda no departamento de artes cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

2 O espetáculo estreou em 29 de abril de 2014, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, na cidade de São Paulo, com concepção, direção e interpretação de Janaina Leite e direção e texto de Alexandre Dal Farra. Mais informações no blog <http://conversasprocesso.blogspot.com.br/>.

permeação; risco, este último próprio de o processo não se fechar enquanto produto final. Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória. (COHEN, 2006, p. 20-21)

Cohen fala ainda que nesse tipo de trabalho existe uma relação com a criação que não se dissocia da passagem do tempo, do acaso e do que ele chama de “vicissitudes do percurso” (Idem, p.18). Estas são características marcantes de obras documentais e/ou autobiográficas, já que elas situam seu objeto principal no controverso território do real. São obras que propõem uma relação com um referente exterior à linguagem. Colocam-se no mundo, sujeitas aos encontros, à passagem do tempo, às mudanças de percurso. A obra caminha com os dias, e as personagens nos comprometem afetiva e eticamente. E porque estão vivas – ou mortas – **de verdade**, elas nos afetam e nos colocam diante dos riscos que Cohen distribui entre os de ordem física e psicológica.

Em *Conversas com meu pai*, posso identificar a radicalidade de se engajar em um processo que apresenta essa interdependência entre criação e vida.

O disparador dessa espécie de jornada foram os fragmentos de conversas - pequenos bilhetes, guardanapos com frases, palavras - que passei a recolher depois que meu pai sofreu uma traqueostomia e passou a se comunicar unicamente por escrito. Numa velha caixa de sapatos, recolhi durante anos tais vestígios de nossas conversas, acreditando que seu caráter fragmentário, alusivo, poderia ser o mote para uma criação autobiográfica em que, através desses **traços**, eu poderia recompor a história de uma relação conturbada entre pai e filha. A isso, veio se somar uma nova “vicissitude”, já que nessa sinopse que se anunciava – um pai que não fala e se comunica apenas por escrito – a personagem da filha descobre que sofre de uma doença degenerativa e está ficando surda. Desse modo, o silêncio se impõe como um novo tema.

No entanto, este que parece ser um bom **argumento** e que por alguns anos sustentou a linha narrativa da biografia, figura muito brevemente no espetáculo que veio a público em 2014. Essa era **uma** maneira de contar a história desse processo, e ela excluía **as outras versões** que surgiram ao longo desses sete anos. Todos os esboços registrados em mais de 500 páginas de escritos – roteiros, peças, argumentos, ideias de cenas, maquetes para cenários – apontavam para versões que foram sendo, uma a uma, abortadas. A grande descoberta ao cabo do percurso e que finalmente possibilitou a formalização que veio a público, é a de que não é que as versões não serviam e por isso eram descartadas, mas ao contrário: **todas elas** serviam demais.

Ao lado dessa investigação, seguiu-se outra de caráter teórico, a qual me dediquei nesses aproximadamente dois anos de pós-graduação. Empenhei-me em cercar a ideia de representação autobiográfica, que nada mais é, ao fim e ao cabo, a tentativa de figurar a experiência vivida, sentida, sofrida. E, com toda a margem ampla de criação, invenção, deturpação³ contida nesse gesto, posso entender hoje que, nas experiências criativas em que me vi engajada, a ideia de autobiografia se justificou porque, do ponto de vista estético mas também ético, a representação manteve sempre a tensão com o referencial **real** que a motivou.

Falo em ética em face a certa tendência pós-moderna de igualar verdade e mentira enredando ambas num tecido indiscernível em que “tudo é ficção”: “Essa ficcionalização de tudo produz um permanente sentimento de inquietude na sociedade, e um grau de incerteza que vela nossa capacidade de reconhecimento da realidade” (AUGÉ apud BULHÕES-CARVALHO; CARREIRA, 2014, p. 41-42). Os autores dizem ainda que esse fator está na base de uma espécie de desconfiança generalizada, já que nos sentimos incapazes de discernir o real e o ficcional. “Preservar a distância entre a ficção e o real, identificando quem conta e quem ouve, é condição do livre pensar. Quando o sujeito não pode reconhecer o plano ficcional, vê reduzidas as suas possibilidades políticas frente às narrativas, e se torna passivo na troca simbólica.” (BULHÕES-CARVALHO; CARREIRA, 2014, p. 41-42). Uma ética se impõe, não por qualquer pressuposto de gênero que definiria **a priori** a relação que *deve* acontecer entre a obra e seu público, mas sim através de algo que só pode ser identificado nos enunciados que cada obra em particular produz, e da maneira pela qual esses enunciados se estendem no campo de recepção do público.

Ao me deparar o tempo todo com a aporia que persegue a reflexão em torno da relação entre experiência e representação, caminhei no sentido de, ao invés de tentar dizer **o que é** uma obra autobiográfica, deixar que a obra diga o que ela é e pensar então que efeitos esse dizer produz no espectador, e que tipo de engajamento um exige em face do outro.

O espetáculo que veio a público assume um pacto aparentemente contraditório. Em um círculo de cadeiras, a plateia é convidada a sentar-se junto à intérprete – no caso eu mesma - que se encontra vestida de preto, encharcada da cabeça aos pés,

3 Ou como diz Lejeune, “Que na relação com a história (distante ou próxima) da personagem, o narrador se engane, minta, esqueça ou deforme – e erro, mentira, esquecimento ou deformação tomarão simplesmente, se os distinguirmos, valor de aspectos, em meio a outros, de uma enunciação que permanece autêntica.” (LEJEUNE, 1996, p.39)

com uma caixa de sapatos sobre o colo. Em uma espécie de reunião íntima, em tom confessional, anuncio a existência de um segredo:

Bom. Vocês estão aqui para... Eu preciso dividir com vocês... É um tipo de segredo. Acho que é um segredo, que eu tenho... Eu precisaria contar agora. Mas eu não sei direito. Porque também tem isso... Eu fiquei querendo contar o segredo e... É, isso também foi parte da coisa. E foi um tipo de processo de cura. Querer contar o segredo, dividir com os outros. (DAL FARRA, 2014)⁴

E continuo:

Mas só que as coisas ao invés de ficarem mais simples foram ficando mais complicadas, e no meio desse processo, que era um tipo de cura, de repente eu descobri que o segredo talvez nem existisse. Então, eu não sei direito se isso que eu tinha para contar para vocês realmente aconteceu, e aí, fica tudo um pouco mais complicado, porque... Eu não ia querer sair por aí contando um negócio que nem aconteceu direito. Se eu imaginei, então aconteceu, eu penso às vezes, mas só que é muito diferente, é totalmente diferente se isso foi imaginado, e aconteceu enquanto imaginação, ou se isso aconteceu realmente, na vida. Mas isso também não é tipo uma história de detetive em que a gente vai e descobre uma coisa lá na frente. E também não é para vocês terem qualquer tipo de dúvida em relação à veracidade das coisas que eu estou dizendo. Tudo o que estou dizendo, esse texto aqui, foi inteiramente decorado, ensaiado, e é integralmente verdadeiro, parte da minha vida real.

Lejeune diz que a particularidade de uma autobiografia é que ela atesta mais do que outros gêneros seu contrato de leitura. É isso que ele vai chamar de “pacto autobiográfico”. Tal pacto pode ser claramente percebido no trecho acima, de *Conversas com meu pai*. A aparente contradição que poderia existir nas afirmações de que “tudo foi inteiramente decorado” e “tudo é integralmente verdadeiro” se revela mais precisamente como um campo de tensão. Ou seja, ao mesmo tempo que sublinha a dimensão performativa de toda autoescritura, não exclui a atestação de que essa enunciação formal, diferentemente da ficção, não visa ao mundo da imaginação, mas ao mundo real.

Se no início dessa pesquisa, em nome de uma memória criativa e de uma subordinação da vida à linguagem, eu sustentava uma indiferenciação entre o território da ficção e o do real, ao cabo desse percurso, as questões afetivas, éticas, psicológicas tornaram muito mais problemática a tese inicial. Uma palavra pode fechar seu círculo entre significado e significante, mas uma frase já se projeta para fora de si mesma e projeta o mundo sobre o qual ela faz asserções – e aqui me refiro ao velho debate em torno da “ilusão referencial”. Paul Ricoeur, um importante interlocutor nesse percurso, pergunta-se ao longo de uma extensa obra como manter a diferença de princípio entre a imagem do ausente como irreal (imaginação) e a imagem do ausente como anterior

4 Texto de *Conversas com meu pai* de Alexandre Dal Farra sobre material de Janaina Leite, autora deste artigo.

(memória) (RICOEUR, p. 250), e sua conclusão é: através do engajamento daquele que fala perante aquele que ouve. Talvez seja a confiança no que ele chama de “atestação de si”: “A atestação é fundamentalmente atestação de si. Essa confiança será confiança no poder de dizer, no poder de fazer, no poder de se reconhecer personagem da narrativa, no poder enfim de responder à acusação pelo acusativo: eis-me aqui!” (RICOEUR, 1990, p. 34-35)

Esse “eis-me aqui” se afirma claramente em trabalhos como os da artista espanhola Angélica Lidell. Quando ela é questionada sobre se fala ou não em seu próprio nome, Lidell responde:

Nas minhas últimas criações, sim. Totalmente, completamente. Tentando, para além disso, ultrapassar a barreira do pudor. O impudor ofereceu-me uma liberdade brutal. O impudor referente à minha própria vida: como uma defecação em cena. Quebrar a barreira do pudor pressupõe um esforço. É como passar a barreira do som. Dediquei-me a isso nas minhas três últimas criações: duas peças pequenas, *Anfaegtelse* e *Te haré invencible con mi derrota*, que culminam em *La casa de la fuerza*. Trabalho com os meus sentimentos, que pertencem às minhas noites, ao que se passou na minha vida. Acontece-me convocar novamente sentimentos que ultrapassei, porque é com isso que trabalho. Foi esse o meu objetivo nestes dois últimos anos. Tudo isso torna-se objeto de uma construção, mas atenção: construir não significa fingir. Desloco-me numa linha tênue entre a construção e os sentimentos reais. (LIDELL, 2011)⁵

A dissolução da ideia de sujeito por uma certa crítica pós-estruturalista por vezes descamba numa negação da história ou num maneirismo redutor que faz da descrença diante das verdades absolutas uma afirmação vazia de **qualquer** verdade. A dramaturgia de Alexandre Dal Farra explicita essa espécie de jogo que se tornou um lugar comum em muitas das obras que tratam do real e da ficção, já que ao mesmo tempo em que não distinguem uma coisa e outra - sobretudo ao entrar no delicado terreno da exposição pessoal -, elas manipulam, justamente, a curiosidade voyeurística do público em relação ao lugar ocupado pela **verdade** em tais obras, ou seja, tal pressuposto aparentemente questionador recai na mesma noção que aparentemente pretende criticar - a busca pela autenticidade:

Então é a história de um pai e uma filha que retomaram a comunicação quando ele operou a garganta e ela começou a ficar surda e ISSO É TOTALMENTE VERDADEIRO! Só que eu não acredito na sinopse da minha vida e simplesmente não consigo vir aqui e ficar enganando vocês, sonhando umas partes do que tenho a dizer de forma planejada, isso que eu acabei de fazer ali: acabei de dizer, ali mesmo, que eu ia contar uma coisa, tipo dividir uma coisa, uma espécie de experiência pessoal, e tudo. É como se fosse um segredo que eu tinha para contar, mas depois eu comecei

⁵ Entrevista cedida a Culturgest, Fundação Caixa Geral de Depósitos (Portugal), por ocasião da apresentação de *La casa de la fuerza*, em fevereiro 2011.

a achar que esse segredo nem existia, e também não sei por que tem essa coisa de ficar dividindo os segredos com as pessoas!!! Não sei por que tem isso agora de vocês sentarem aí e eu ficar aqui contando umas coisas pessoais. Eu mesma não sei se eu quero saber de umas coisas pessoais contadas por algumas pessoas em cena. Mas para não ficar assim, as pessoas às vezes fingem que não são coisas pessoais, e aí o público fica em dúvida se a pessoa que está ali na frente está ou não está contando umas coisas pessoais, e isso resguarda o público de ter que saber que a pessoa está expondo umas coisas da vida pessoal dela. Eu sento na plateia e fico lá vendo a pessoa falar dos seus problemas pessoais e não me sinto tão invadida porque não tenho certeza de que é pessoal, mas eu fico o tempo todo querendo descobrir que parte da peça é pessoal, que parte é ficcional.

Posicionamentos como o de Lidell ou o que tentamos imprimir em *Conversas com meu pai* assumem o risco daquilo que Boileau chamou de ilusão referencial, já que assumimos dizer que **há** a vida, **há** a experiência, sobre a qual se pode falar. Essa é a “pressuposição ontológica da referência,” como diz Ricoeur.

Há ainda as marcas dessa experiência e o sentimento de **reconhecimento** - o ato mnemônico por excelência - por parte de um eu que identifica tais marcas ao seu redor e em si mesmo. É a **experiência** que autoriza **falar**. Essa é, por exemplo, a marca de toda a literatura testemunhal que marcou o século XX, um século que atravessou duas grandes guerras e ditaduras em vários países do mundo, fazendo proliferar depoimentos que modificaram a maneira de se fazer história. O teatro tem ainda o potencial de somar ao testemunho a experiência da presença. Cornago fala da “aura que rodeia a testemunha,” não só pela capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas por trazer no corpo as marcas do que viu, sofreu ou experimentou. (CORNAGO, 2009, p. 101)

Grande parte do chamado teatro documentário se apoia sobre esse potencial ao colocar em cena não-atores - ou experts como prefere os alemães do coletivo Rimini Protokoll, importante referência nessa vertente.

Em *Conversas com meu pai*, o segredo anunciado e a dúvida sobre se de fato ele *aconteceu* poderia sugerir algo como uma manipulação ardilosa da curiosidade do público, mas, ao longo do espetáculo, essa dúvida vai se tornando um complicador disso que venho colocando como uma tensão indissolúvel entre o par experiência e representação. Isto leva à aporia da qual nos falamos Ricoeur e Selligmann, e que é também base para a teoria da psicanálise de Freud – não à toa cito aqui referências da história e da psicanálise, por serem disciplinas para os quais a relação com o real não se dá sem consequências.

A certa altura, a dramaturgia segue no encaicho de memórias que apresentam um tênue limite entre lembrar e criar, através de depoimentos de pessoas que viveram uma mesma situação e que a narram de forma completamente distinta.

A memória foi um importante ponto dessa discussão, já que o gesto autobiográfico recai, seja sobre o vivido, seja sobre uma percepção atual do si mesmo, que no momento da elaboração já é também um trabalho sobre o passado. Ou, como nos propõe Bergson: nos relacionamos sempre com esse **passado roendo o porvir**, sendo o presente o inapreensível. A voz em **off** – num procedimento claro da linguagem documental - traz para a cena as versões das irmãs ao serem perguntadas sobre a lembrança de um gato que teria sido morto a marteladas pelo pai. As versões, em absoluto não batem.

Ela não lembra das mesmas coisas. Eu fiquei perguntando muito das coisas, mas não adiantou, ela não lembrou de jeito nenhum, pode ser que o meu pai nem tenha matado o gato a cacetadas, pode ser que nada disso tenha acontecido. Isso é algo bastante importante para mim e talvez mesmo decisivo para essa história inteira, que as coisas possam NÃO TER ACONTECIDO. Que eu possa simplesmente ter inventado tudo, achando que eu tinha lembrado. (DAL FARRA, 2014)

Invenção aqui não é a invenção consciente como numa ficção, mas invenção nos moldes que nos propõe Freud quando fala *do fantástico mecanismo* da memória de forjar lembranças produzindo espécies de **ficções verdadeiras**, já que elas agem em nós como agem as lembranças reais. Essas lembranças são o que outro importante nome da psicanálise, Jacques Lacan, chama de **sinthoma**. O **sinthoma** atua como a recordação encobridora e substitui um processo que resiste em se apresentar à consciência. “O sinthoma é um texto que se inscreve de modo disfarçado naquilo que não cessa de buscar a sua expressão.” (MAGALHÃES, 2012)⁶

Podemos pensar na ideia de **punctuns**, como propõe Hal Foster ou, ainda, formas de atos falhos, já que são pequenas brechas para o *Real* no sentido lacaniano do termo. Foster, em seu livro *O retorno do real* (1996), desenvolve amplamente essa perspectiva e aponta que o conceito de **Real** proposto por Lacan pode ser tomado como base para uma importante mudança de relação com o real percebida nas artes, ou como o próprio Foster coloca: “Essa mudança na concepção – da realidade como um efeito da representação para o real como uma coisa do trauma – pode ser definitiva na arte contemporânea e tanto mais na teoria contemporânea, na ficção e no cinema.” (FOSTER, 1996, p.14)

6 Anotações tomadas pela autora durante o curso de pós-graduação “Vygotsky, Wallon, Lacan: o processo de constituição do sujeito”, ministrado pela professora Leny Magalhães, de março a junho de 2012.

O Real, para Lacan, é aquilo que escapa à linguagem, já que nem tudo é realização plena no processo de simbolização. Há algo que escapa a esse processo, algo para o qual não temos um falar estruturado e que por vezes irrompe. Isso exige de nós um salto de simbolização ou um salto de *criação*. Este é o Real. O Real, portanto, não se confunde, em Lacan, com o campo das experiências concretas e imediatamente percebidas e descritas pela consciência. O Real se refere a um campo de experiências subjetivas que não conseguem ser adequadamente simbolizadas - essa é também a definição para o fenômeno dos atos falhos, dos lapsos e também dos sonhos, segundo Freud. Por esta razão o Real é descrito sempre de maneira negativa.

Na arte contemporânea de modo geral, e no teatro particularmente através da ideia de Teatros do Real, discute-se a diferença entre obras que buscam representar o real e obras que tentam criar possibilidades para que o real irrompa. Esse segundo caminho parece consonante com a ideia lacaniana de que nem tudo pode encontrar “satisfação nos objetos da realidade”. Há experiências que são somente a “revelação de um vazio”, um “nada de nomeável”. Algo que só se manifesta de maneira negativa. “Como se a negatividade trouxesse uma forma de presença daquilo que desconhece imagem, mas que busca expressão ali mesmo no lugar onde o acesso pela palavra mostrou-se impossível”. (SAFATLE, 2009, p. 89)

Mais adiante, em *Conversas com meu pai*, o tema do silêncio vai ganhando novas proporções, até se desdobrar na ideia do “indizível”. A obsessão em torno **do que de fato aconteceu** se cola, simbolicamente, a duas narrativas sobre incesto: a história de Édipo e a história de Ló e suas filhas. A dúvida, a essa altura, já se apresenta então como um enigma que o processo tratou, em vão, de tentar desvendar. Foram várias as “vicissitudes” que atravessaram o processo, e, dentre elas, uma das mais marcantes, a morte de meu pai. Em 2011 ele morreu e, apesar dos anos em que me viu registrar em vídeo seu cotidiano, ele nunca soube, de verdade, o que eu estava fazendo, nem o que eu buscava, na sua imagem, nas suas frases largadas aqui e ali. Nunca fui capaz de perguntar nada **diretamente**. “Obviamente o maior transtorno possível é o fim da dúvida” (DAL FARRA, 2014), é o que o texto da peça diz ao falar da jornada de Édipo em relação ao seu passado. Édipo efetivamente descobre o que aconteceu. “Ele se encontra frente a frente com os seus atos terríveis, reais e concretos” (Id.). Se a dúvida é um tormento, a certeza do fato se aproxima do verdadeiro horror. “Porque é só a consciência do ato que leva à tragédia, que leva ao terror.” (Id)

A dramaturgia de *Conversas com meu pai* propõe uma relação que se inicia confessional e ao longo da peça vai ganhando camadas simbólicas. Transita entre materiais diversos: memórias, reflexões metalinguísticas, depoimentos em áudio, documentos em vídeo, sonhos, mitos como o de Édipo e a passagem bíblica que conta a história de Ló e suas filhas. Em cena, dezenas de plantas vivas, uma vitrola, uma piscina de plástico cheia d'água, uma churrasqueira, um antigo quadro desproporcionalmente grande com a foto do pai, gaiolas quebradas, figurinos, uma tv velha: o espaço cênico se configura como um espécie de cenário-instalação onde se acumulam resíduos do processo e se sobrepõem ensaios formais para cada uma das três versões que estruturam a narrativa. Ao fundo, são projetados aleatoriamente e quase ininterruptamente trechos do material em vídeo captados por anos pelo cineasta Bruno Jorge e por mim. Quase vinte minutos de imagens documentais são projetadas nesse cenário-instalação ao mesmo tempo em que, em cena, uma fala desenfreada explicita o processo de criação. Texto e vídeos se relacionam sem que, no entanto, se crie propriamente uma narrativa através deles.

Jean-Claude Bernardet ao falar de uma “estética do esboço” no cinema, no teatro e nas artes plásticas, aponta para um modo de narrar em que os elementos não se deixam fixar numa narrativa homogênea, coesa e unívoca. Ele diz que essa é uma forma de impedir que a linguagem seja instrumentalizada, colocada a serviço de outra coisa, tal como um enredo ou uma exposição sobre este ou aquele assunto. “O fato de que o discurso não se fecha deixa a linguagem constantemente presente, porque constantemente ela tem que ser observada, interrogada, trabalhada.” (BERNARDET, 2012)

É dentro dessa perspectiva que se desenrola o trânsito entre os materiais em *Conversas com meu pai*. Não se trata de um narrar positivado, que tenta fechar os nexos e propor uma experiência de identificação como aquela proporcionada pelas narrativas de aprendizagem que consagraram o gênero autobiográfico.

A última “versão” relatada ao público termina com a história das filhas de Ló que, para fazer frente à catástrofe que ameaçava destruir o mundo, decidiram embebedar e dormir com o próprio pai para gerar dele uma descendência. Dessa forma, os materiais do processo são vasculhados por meio de uma racionalidade investigativa para que deles se extraiam sentidos para se compreender o porquê da busca obsessiva que moveu o processo por estes anos todos. A decisão tomada pelas filhas de Ló dá a chave para uma espécie de virada na busca anunciada e termina por ser também uma forma de redenção:

E então ocorre aqui a reviravolta maravilhosa. Em que o interdito torna-se de repente possível, no meio da catástrofe, para dar continuidade a uma linhagem

que corria risco de ser extinta. Para garantir a descendência de um pai velho e foragido, isolado do mundo com as filhas, por conta da destruição divina que tomou conta da cidade em que vivia e de todas as cidades vizinhas. E nessa reviravolta o incesto retorna, como a única possibilidade de resguardar uma herança em risco, perante a catástrofe. Mas aqui o pai não percebe. Ele foi embebedado. Isso talvez seja importante. Talvez isso faça mesmo toda a diferença. Que a filha, e só a filha, saiba o que está fazendo, frente ao que ela está fazendo o que está fazendo, o tamanho da catástrofe que ela enfrenta, e a importância de salvar aquilo que dele e dela descende. (DAL FARRA, 2014)

A passagem para o campo simbólico, talvez mais distante de uma expectativa convencionalizada em relação ao gênero documental, ainda assim, na estrutura proposta, não significa uma ruptura do pacto proposto com o público de início. Não se trata de passar de um registro documental para um registro ficcional. O simbólico, assim como as lacunas, o choque entre os materiais do processo, e mesmo a imposição física que as escolhas da encenação infligiam ao corpo (como a entrada na água fria pontuando a passagem entre as versões), foram aqui a forma de **dizer o indizível**. Foram **punctuns**, pontos de contato com o Real. Esse para o qual não há um falar estruturado e com o qual só podemos ter contato na forma de irrupções.

Se o testemunhar por si só, o colocar-se em palavras, já é um movimento de estranhamento que torna o si mesmo um **outro** – esse outro como objeto do discurso, contido na fala e, ao mesmo tempo, transbordando-a pela emergência do corpo –, o teatro, arte da presença, potencializa esse espaço entre o visível e o invisível, o latente e o manifesto, ou como diz Cornago, “entre o corpo e a palavra se abre um espaço convertido em espaço de criação artística, de buscas e questionamentos de certezas.” (CORNAGO, 2009, p. 110)

Conversas com meu pai termina com uma **afirmação do negativo**, já que nega todas as versões que surgiram ao longo do processo, ao mesmo tempo em que elas resistem enquanto representações dessa experiência, ao fazerem parte da formalização da narrativa.

Essa foi a primeira versão⁷. E também depois dela eu achei que ela não servia. E também depois dela, eu achei que nada mais seria possível. De novo, achei que poderia ser que algo tivesse acabado ali. Acho que várias vezes durante o processo eu quis achar que ele tivesse acabado. Muitas vezes eu quis me ver livre disso tudo. Mas a gente não se livra dessas coisas. A gente não está livre dessas coisas. A liberdade é sempre negociada. É sempre uma condicional. Ultimamente voltei a ter sonhos com ele. Quase ouço alguém me aconselhando, “você devia parar de mexer nessas coisas”, mas não é por isso que eu sonho. Sempre que eu sonho com ele, agora eu sei, é um

7 No espetáculo, as versões eram contadas de trás para frente, começando da terceira e terminando com a primeira, em um movimento claro de se aproximar da origem ao invés de se distanciar dela, o que sugeriria algo como uma trajetória de superação.

sinal, sempre que ele vem, é porque alguma coisa dói, em algum lugar. Talvez porque alguma coisa doa em um lugar, que já doeu antes. Ele vem me avisar.

O processo de *Conversas com meu pai* foi sem dúvida uma experiência de desestabilização que tencionou os polos arte e vida, processo e obra, embaralhando-os, exigindo que meu campo expressivo se renovasse. Foram tantas as questões que atravessaram esse percurso que seria impossível relatá-las neste texto. O que talvez possa ficar como uma espécie de síntese tem a ver com o que Fabião coloca como a passagem de um problema ontológico – já que em muitos momentos me debati em torno da pergunta **o que é isso que eu estou fazendo?** - para um questionamento performativo: **o que eu quero que isso seja.** (FABIÃO, 2008)

Já que não pode existir uma forma única de se falar da vida – apesar da predominância do modelo melodramático -, já que não pode existir uma transposição direta da experiência, o problema da forma se impôs a todo momento. O espetáculo também tinha de ser uma pergunta sobre o próprio teatro. E não deixou de ser **a minha vida** em nenhum minuto sequer.

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 13 jul. 2003. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria; CARREIRA, André. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. **Revista Sala Preta**. São Paulo (ECA-USP), v.13, p. 33-44.
- CARREIRA, André. A Intimidade e a Busca de Encontros Reais no Teatro. *R.bras.est.pres.*, Porto Alegre, v.1, n.2, jul./dez. 2011. p. 331-345. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORNAGO, Óscar. Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica. **Revista Urdimento**. Nº 13, set. 2009.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. **Revista do Lume**. Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. Campinas, nº 04, dez. 2013. <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>
- FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Londres: MIT Press, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1996.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- _____. **Soi-même comme un autre**. Paris: Editions du Seuil, 1990, p. 34-35.
- SAFATLE, Vladimir. **Lacan**. São Paulo: Publifolha, 2009.
- SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.