

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 21, jul-dez/2017

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Antiteatrodocumentário:
Verdade e ficção em *Conversas com meu pai*,
de Janaína Leite e Alexandre Dal Farra**

Artur Kon

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo, Brasil

RESUMO

Antiteatrodocumentário: Verdade e ficção em *Conversas com meu pai*, de Janaína Leite e Alexandre Dal Farra

O ensaio pretende investigar o modo pelo qual classificações como “teatro documentário” ou “teatros do real”, muito em voga nas recentes discussões teóricas sobre a cena contemporânea, são colocados em questão, desconstruídos e ampliados pelo espetáculo paulistano *Conversas com meu pai*, de 2014, parceria da atriz Janaína Leite com o dramaturgo Alexandre Dal Farra. Para tal, o autor se apoia em reflexões de Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman e Hans-Thies Lehmann sobre os encontros e separações entre arte e realidade.

Palavras-chave: teatro contemporâneo – teatro documentário – teatros do real – ficção

ABSTRACT

Antidocumentary theatre: Truth and Fiction in Janaína Leite and Alexandre Dal Farra's *Conversations with My Father*

This paper is designed to show Benjamin's critique of the movement of art through art, originating in the nineteenth century as a form of opposition and protest to the technicization of art implemented by photography and cinema. For this, the article analyzes texts such as *The work of art in times of its technical reproducibility* and *The author as producer*, in which Benjamin argues that art, seeking to combat the aestheticization of culture carried out by fascism, must incorporate the techniques of reproduction and do not avoid them. In doing so, art keeps the boundary between art and illusion clear, as in Brecht's epic theater, supreme model of all art in the twentieth century.

Keywords: contemporary theatre – documentary theatre – theatres of the real – fiction

KON, A. “Antiteatrodocumentário: Verdade e ficção em *Conversas com meu pai*, de Janaína Leite e Alexandre Dal Farra”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 21 (jul-dez/2017), pp. 28-47.

DOI: 10.22409/1981-4062/v21i/227

Aprovado: 10.11.2016. Publicado: 30.12.2017.

© 2017 Artur Kon. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 10.11.2017. Published: 30.12.2017.

© 2017 Renato Nunes Bittencourt. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

3.

E como há que se ter uma pesquisa, em tempos de aproximação (defendida, atacada ou meramente subentendida, mas raramente ausente) entre criação artística e atividade acadêmica, saiba-se que se trata aqui de pesquisa – empreendida tanto no âmbito da universidade como na vida exterior, ou seja, na trajetória de trabalhos e exercícios cênicos realizados pela artista nos últimos seis anos – sobre o que tem sido chamado de teatro documentário, cena autobiográfica ou (como no título da dissertação de mestrado recém finalizada pela pesquisadora) “autoescrituras performativas”.

E mesmo se não se tiver conhecimento do histórico da autora e atriz Janaína Leite, e se o sugestivo título *Conversas com meu pai* tiver sido incapaz de suprir suficientemente tal ignorância, a sinopse já pode dar conta de nos informar:

O ponto de partida do espetáculo é uma caixa que guarda uma infinidade de bilhetes recolhidos pela atriz Janaína Leite e que trazem frases escritas por Alair, seu pai, que sofreu uma traqueostomia, perdeu a capacidade da fala e passou a se comunicar unicamente por escrito. A atriz, em parceria com o dramaturgo Alexandre Dal Farra, flagra nesses papéis, rascunhados, o mote para a dramaturgia de uma comunicação silenciosa entre pai e filha.¹

À primeira vista, parece que não será outra coisa que o espetáculo oferecerá. Janaína busca o público que aguarda o início da peça no hall², completamente encharcada, com um vestido preto e trazendo nas mãos uma caixa de sapatos; “pede às pessoas que ocupem as cadeiras que se encontram dispostas em círculo na sala” e “sentada entre eles, no círculo, marca no celular um minuto de silêncio”. Quando o alarme dispara, a atriz o desliga e passa a falar³:

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.

Sua fala é endereçada diretamente para os espectadores, sem “quarta parede” ou ficção que se interponha, a relação é olho no olho. Como para mostrar franqueza, para reforçar a veracidade de seu segredo, para despir a plateia de uma visão preconcebida do teatro como simulação e do ator como fingidor profissional – como para dizer que aqui não há teatro.

A atriz, afinal de contas, dá seguimento a uma tradição pela qual “o século XX para o teatro do Ocidente é marcado por uma forte ‘desdramatização’ da cena e pelo enfraquecimento de seu edifício ilusionista sustentado, sobretudo, pelos pilares da fábula, da personagem e da separação entre palco e plateia”.⁴ Essa transformação do teatro se inscreve numa ampla “mudança paradigmática das artes no século XX [no que

diz] respeito à substituição da tríade criatividade/meio/invenção pela tríade atitude/prática/desconstrução”, como argumenta Leite citando o teórico da arte Thierry de Duve, o que significaria que “cada vez mais, o artista é convocado a se colocar. Ele assume sua obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome, assume a ‘cena’ para trazer sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão”.⁵ Recentemente, o teatro documentário ou autobiográfico tem sido associado à categoria mais abrangente, além de receptora de grande atenção de teóricos do fazer cênico do mundo todo, de “Teatros do Real”.⁶ *Conversas com meu pai* parece poder subscrever à “hipervalorização do real tomado em bruto e dado de pronto, enquanto elemento vivificador dos processos narrativos, documentários ou artificiais”, como descreve Luiz Fernando Ramos⁷, ou à “necessidade de encontrar experiências ‘verdadeiras’, ‘reais’, colhidas em práticas extra-cênicas e vivenciadas na exposição imediata do performer diante do espectador” nas palavras de Silvia Fernandes.⁸

Mas, se a peça se propõe a investigar veridicamente a biografia da própria artista, como entender sua hesitação em nos fornecer suas lembranças, anedotas, descrições? O que pensar quando se está sentado ali em círculo ouvindo Janaína dizer 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”? Se a própria atriz cuja autobiografia deveria se desenrolar aqui não sabe se o que tem para contar é ou não real, como manter a ideia de um “teatro do real”? A questão se desdobra em duas: como pode o espectador sustentar a “suspensão da descrença” sugerida pela peça? E como pode a própria atriz seguir com seu projeto?

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.

Se antes dissemos que sua fala projeta uma franqueza na (e por meio da) relação olho a olho com o espectador, há também algo admitidamente estranho, uma intensidade talvez excessiva na alocação, uma sutil mas perceptível estilização nas escolhas de interpretação – escolhas que expõem as marcas da direção cênica (assinada em conjunto pela atriz e pelo dramaturgo Alexandre Dal Farra) e revelam o discurso como *linguagem* conscientemente elaborada e a cada apresentação repetida (em oposição a uma suposta espontaneidade do “ao vivo” preferida pelo fetiche do real), opção ademais refletida na própria dramaturgia: “Tudo o que estou dizendo, esse texto aqui, foi inteiramente decorado, ensaiado, e é integralmente verdadeiro, parte da minha vida real”.

Essa hesitação se mostra na recusa da atriz em exhibir os papezinhos contidos na caixa de sapatos que segura, e que teriam sido enviados por seu emudecido pai (ver sinopse acima):

Eu fiquei armazenando a energia de comunicação entre mim e meu pai, e fui colocando aqui nessa caixa, e então eu guardei isso por muitos anos, fiquei por muitos anos armazenando esses papéis aqui. Mas eu não vou mostrar nem mesmo um desses papéis para vocês porque sempre que eu mostro é um pouco dessa energia que se esvai, se perde, fica por aí. Não se pode abrir uma caixa dessas com esse tipo de energia armazenada e sair espalhando por aí. Não. Eu vou simplesmente dizer para vocês que é isso que tem aqui.

Ao mesmo tempo em que indica uma verdade intimíssima (da “energia” que ali haveria e que corre o risco de se esvaír), essa negação como que pede que desconfiemos de um fato que a princípio não seria inverossímil ou improvável. As tentativas desesperadas de nos convencer de que aquilo é real ou verdadeiro criam ao mesmo tempo desconfiança, lembram que não pode ser, ou pelo menos não devemos aceitar tão facilmente – pois não é simplesmente aceito sequer pela própria atriz. Talvez para possibilitar uma mudança no elemento catalizador da crença: não a evidência material, a prova objetual que está diante de nós, mas a palavra (frequentemente vilipendiada por um teatro que se quer “performativo”, considerada agente principal da coerção do drama sobre a cena) como único elemento capaz de elaborar o conteúdo que está em jogo.

Note-se que é a própria investigação (real) da atriz que gera a suspeita da irrealidade do investigado. Assim, não se trata do jogo deliberado com a indecidibilidade entre realidade e ficção, de submeter o espectador à eterna tarefa de separar o verídico do ficcional (como se indagar se “aconteceu ou não?” fosse o mais importante na experiência de assistir à peça⁹), tema predileto do cinismo pós-moderno (contra o qual, aliás, os autores da peça se posicionavam¹⁰), mas de **resultado intrínseco, embora fortemente contraditório, à crença insistente e resistente na possibilidade de se dizer a verdade**: “Era um tipo de doença da clareza total que eu tive antes, de que eu me curei quando eu percebi que simplesmente não tinha nenhuma clareza possível nesse caso”.

Nas palavras de Dal Farra, trata-se de questão não apenas estética, mas de uma *ética* da representação. Mas isso só pode ser entendido de um modo. O teórico do teatro Hans-Thies Lehmann, ao apontar um progresso da forma cênica contemporânea (o que ele chamou de “pós-dramático”), argumenta que há de fato “uma reintrodução da esfera da ética na da estética”.¹¹ Mas, se essa fórmula parece ser “(admito que demasiadamente) útil”¹², ela ganha complexidade com a explicação:

O que significa isso? [...] Que continua-se a refletir sobre a autonomia da estética e sobre a decorrente separação da estética em relação à ética como um problema. Não para, como as vanguardas históricas, querer remendar essa ruptura, para reintegrar novamente arte e vida. Mas muito mais para tomar conhecimento justamente dessa ruptura e para deixá-la aparecer como insustentável.¹³

Assim, ao mesmo tempo em que tudo o que é dito é verdadeiro, a necessidade de tal veracidade prende a atriz numa labiríntica autorreflexão, sem que ela possa jamais enunciar aquilo que afinal deu início a toda essa elaboração, o objeto de inquirição, o segredo que ela precisava contar. O Real mostra-se aqui não como critério para separação de formas antiquadas e contemporâneas de fazer teatro, mas como núcleo ausente em torno do qual gravita aquele que procura alcançá-lo. O sujeito dessa busca traça volteios que constituem o único material da própria peça, na impossibilidade de sê-lo o próprio centro dos círculos: se se aproximar demais do abismo em seu mergulho, a atriz corre o risco de se perder nesse Nada¹⁴, destruindo toda possível forma estética – numa “pura comunicação do tipo traumática e sem sentido, um dispêndio de energia sem controle, explodindo pelo mundo, no meio da rua, pela vizinhança, na sala”, como é descrita a relação da atriz com o pai antes da invenção (e necessidade) dos bilhetinhos.

Assim, se em sua resenha da peça para a *Veja*¹⁵ Dirceu Alves Jr. ressalta a opção “pela incomunicabilidade entre as pessoas” como antídoto à possível “pieguice” da proposta autobiográfica, o que se vê na obra é, como antídoto ao abismo infértil e incomunicável do suposto real subjetivo, a opção objetiva pela linguagem – sem medo da pieguice de deitar-se no chão no meio do círculo, colocar para tocar num celular “Como é grande o meu amor por você”, do Roberto Carlos, e contar longamente um sonho que a atriz teve com seu pai (voltaremos aos sonhos da artista adiante). Se o ápice da criação indicado pelo crítico está no suposto fato de que a atriz “transcende o teatro”, a verdade é que tal transcendência só se dá pela aposta incondicional no caráter de linguagem e constructo artificial do fenômeno teatral.

Breve entreato filosófico

Acabado o sonho, erguendo-se e deixando no chão a marca de seu corpo molhado, a atriz anuncia:

Essa foi a terceira versão da peça. Essa aqui, que está terminando agora. E então eu levanto e saio daqui. Vocês vão para a outra sala. Vocês também vão para a outra sala comigo, é para isso ser feito, agora, porque existe a outra versão que eu criei. Existe a segunda versão. Eu estou mostrando de trás para diante.

Enquanto o público se levanta, sai da sala, sobe dois lances de escadas, percorre um corredor, entra na outra sala e volta a se sentar na arquibancada, permitamo-nos um parêntese sobre a natureza da reflexão a que nos propomos aqui: um questionamento do significado do “real” cobiçado pelo teatro contemporâneo e suas teorias.

Tanto Silvia Fernandes¹⁶ em sua exposição dos “teatros do real”, quanto Luiz Fernando Ramos em sua reflexão crítica sobre o conceito, preferem não “entrar na vasta questão do que seja o real em si – impossível de ser esgotada e atinente à filosofia pura”.¹⁷ Cabe aqui responder citando a posição do teórico francês Georges Didi-Huberman sobre semelhantes distinções pretendidas por historiadores da arte:

Antiteatrodocumentário: Verdade e ficção em *Conversas com meu pai*, de Janaína Leite e Alexandre Dal Farra · Artur Kon

Já estão dizendo que tais problemas são demasiadamente gerais? Que eles não dizem mais respeito à história da arte e deveriam ser considerados em outro prédio no campus da universidade, aquele lá longe ocupado pelo departamento de filosofia? Dizer isso (pois é dito com frequência) é fechar os olhos e ouvidos, falar sem pensar. Não demora muito – apenas o tempo necessário realmente para colocar uma questão – para perceber que o historiador da arte, em cada gesto seu, não importa o quão humilde ou complexo, o quão rotineiro, está sempre fazendo escolhas filosóficas. Elas silenciosamente o ajudam e incitam a resolver dilemas; elas são sua eminência parda abstrata, mesmo e especialmente quando ele não o sabe. Agora, nada é mais perigoso do que não estar ciente de sua própria eminência parda. Esse estado das coisas pode rapidamente levar à alienação. Pois é bem sabido que fazer escolhas filosóficas inconscientemente é o mais veloz caminho possível para a pior filosofia possível.¹⁸

Assim, embora concordemos que provavelmente oferecer respostas sobre a natureza do real seja tarefa que muito ultrapasse as possibilidades de uma discussão sobre alguns desenvolvimentos do teatro contemporâneo, devemos afirmar que **não podemos prescindir dos efeitos da própria pergunta sobre essa mesma discussão**. A fuga da questão só faz sublinhar o “nítido travo metafísico e idealista [presente] nesse elogio indiscriminado do real”¹⁹, ou aquilo que Didi-Huberman chama “uma filosofia espontânea que orienta as escolhas do historiador e dá forma ao discurso de conhecimento produzido sobre a arte”.²⁰

Mas o que, fundamentalmente, é uma filosofia espontânea? Onde está seu motor, para onde ela leva, no que se baseia? Ela se baseia em palavras, apenas palavras, cujo uso específico consiste em fechar lacunas, elidir contradições, resolver, sem um instante de hesitação, toda aporia proposta pelo mundo das imagens ao mundo do conhecimento. De modo que o uso espontâneo, instrumental e acrítico de certas noções filosóficas leva a história da arte a criar para si não poções do amor ou esquecimento mas palavras mágicas: desprovidas de rigor conceitual, são não obstante eficazes em resolver tudo, o que quer dizer em dissolver ou suprimir um universo de questões para melhor fazer avançar, otimistas ao ponto da tirania, um batalhão de respostas.

Trata-se, aqui, de um pensamento que separa muito facilmente real e representação, que identifica muito prontamente real e realidade. O que não significa que proponhamos uma outra facilidade, a de identificar simplesmente realidade e ficção em detrimento de toda capacidade de juízo (como veremos adiante). Ou seja, dando conclusão a esse breve parêntese, cabe esclarecer que não se pretende aqui “se opor a respostas pré-determinadas com outras respostas pré-determinadas”, mas simplesmente “sugerir que nesse âmbito as questões sobrevivem à articulação de toda resposta”.²¹

2.

“Muitas plantas, muitas, uma mesa, um microfone, gaiolas, algumas maquetes, cadernos, um teclado, uma piscina inflável, uma caixa de isopor, cadeiras de praia, um cabeção de festa infantil, uma TV”. Ao fundo, “um telão onde durante todo o próximo quadro imagens documentais serão projetadas aleatoriamente – uma casa vazia e

parcialmente destruída na beira da estrada, o trilho do trem, um rio [...] o pai e a filha, em silêncio, dividindo uma cerveja, etc, etc”. Encostada num lugar visível, uma foto 3x4 ampliada de um homem.

Se no primeiro ato o simples círculo de cadeiras que compunha o cenário sugeria despojamento, como um desnudamento que reduz o teatro ao essencial da relação franca entre atriz e espectadores, o que vemos nessa nova sala parece indicar justamente o fracasso desse primeiro projeto (chamado acima pela atriz de “terceira versão” de sua peça-documentário): não mais o círculo em que todos se veem e enxergam tudo o que possa acontecer, mas a relação frontal que enfatiza a elaboração estética de um constructo a ser apresentado para uma plateia e permite que, por entre a densa folhagem, também se escondam coisas dela; não mais transparência, mas opacidade:

Eu não consigo dar conta de erguer isso aqui com as mãos e olhar a coisa inteira, de erguer isso no ar e dizer para vocês assim, "vejam isso, isso aqui é tal coisa ou tal outra", e não consigo me relacionar direito com essas coisas aqui, porque eu não sei o formato disso, não sei a forma, porque isso aqui, o material, é a minha vida! É totalmente disforme, e eu fico o tempo todo me perdendo por aqui... Por isso também não estou conseguindo pegar vocês pelas mãos, sabe?

O que seria essa selva trazida para dentro da sala? Uma tentativa, um pouco risível, de evocar as memórias da “casa no meio da floresta” que vemos no vídeo, como se esses objetos pudessem de alguma forma criar uma sensação de veracidade para o público ou produzir um efeito afetivo sobre a atriz? Ou então uma representação, igualmente risível (talvez devido ao demasiadamente visível caráter de cenário, isso é, de elaboração artificial, do matagal), do coração das trevas da memória humana?

Ou, como a atriz descreve: “um depósito com umas coisas que eu trouxe para cá, essas coisas aqui, ó, e eu fico trazendo essas coisas para cá no dia que vocês vão vir aqui para assistir a isso aqui...” Janaína aparece agora com um blusão preto com capuz e calças com estampa camuflada, de certo modo o oposto da elegante figura de vestido da cena anterior. Com uma entonação raivosa, entre perturbada e agressiva, ela retoma o ponto a que chegou no processo de criação da peça, na tentativa de encenação de suas lembranças:

E agora eu vou falando, vou dizendo essas coisas, quer dizer, que essas versões foram sendo feitas por mim, e eram como elaborações estéticas da minha vida real, eram tentativas de formalização desse teatro documental, e eu fiquei por oito ou dez anos fazendo isso, criando essas versões de formas de falar da minha vida em cena, só que nenhuma versão da história dava conta do que realmente tinha acontecido! [...] eu estava realmente me esforçando ali para dar conta da minha vida, era eu que estava em jogo, eu e um monte de acontecimentos traumáticos!... E eu não ia suportar, EU SIMPLEMENTE NÃO IA FICAR INVENTANDO UMA PORRA DE UMA VERSÃO QUE NÃO DESSE CONTA TOTALMENTE DA VIDA, [...] EU NÃO IA ESTILIZAR A MINHA VIDA PARA CHEGAR A UM FORMATO QUE LIDASSE DE TAL OU TAL FORMA COM

AS COISAS, NÃO IA FAZER ISSO, TENTAR CHEGAR A UMA MERDA DE UMA PEÇA DE TEATRO SOBRE A MINHA VIDA PRA CAUSAR UMA CERTA EMOÇÃO NO PÚBLICO!!! De alguma forma isso tudo me causava nojo porque eu olhava para a minha vida e eu não podia simplesmente ficar usando aquela vida para alimentar esse ou aquele pseudo-sistema teatral, NÃO, EU PRECISAVA MESMO ERA TENTAR DAR CONTA DA VIDA EM SI, E PARA ISSO ESSAS VERSÕES NÃO SERVIAM TOTALMENTE. Mas eu preciso dizer também que por outro lado essas versões que eu fui criando, eu também não conseguia simplesmente jogar fora, JOGAR TODA ESSA MERDA FORA, ESSAS COISAS AQUI, TUDO ISSO, eu simplesmente não conseguia jogar isso tudo fora porque isso tudo fazia todo o sentido do mundo para mim!! Só que era como se fosse um sentido determinado, específico e incapaz de chegar ao todo dos acontecimentos! E além de tudo a vida foi mudando no meio do caminho, e as coisas tinham tido sentido em um momento, depois perderam completamente o sentido.

Em seu solilóquio, como se vê, a atriz transita rapidamente entre posições por vezes contraditórias, o ritmo acelerado da enunciação somado ao tom de perturbação e ira se aproxima da esquizofrenia, mas sempre demonstrando total consciência – ou ainda uma consciência excessiva –, e chega ao ponto de ironizar a cena realizada anteriormente:

eu poderia desenvolver aquilo a partir de depoimentos, sons, em um cenário bonito, em que haveria uma mesa ali, eu estaria deitada na mesa, e a mesa desceria para baixo da terra comigo em cima dela.... Eu fiquei muito tempo projetando essas coisas, só que depois eu me recusei a fazer isso. Eu simplesmente não podia ficar fazendo aquilo o tempo todo, porque EU NÃO TENHO MAIS A MENOR IDEIA DO QUE SEJA AQUILO ALI!!! Eu fiquei ali, sentei ali naquele círculo, falei umas coisas e tal, me deitei no chão... Não sei direito o que eu fiz ali, não sei direito o que é nada disso!!!

Como já se deve ter percebido, o que é afirmado com desesperada insistência é o fracasso do projeto de encenar as lembranças da atriz: “Desde a sinopse da peça, o problema já fica totalmente claro. [...] 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” (grifo nosso). Bem como falha ao ponto do ridículo a pesquisa sobre o teatro documentário: “Não sei porque 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”. Gorada também a tentativa oposta, de se afastar do particular em direção a experiências gerais compartilháveis:

E eu até fiquei tentando achar umas coisas universais em algum momento, do tipo, todo o mundo tem um pai, todo o mundo sente umas coisas, só que nem sempre é igual de uma pessoa para outra, aliás, nunca é igual, nunca é exatamente igual, então depois eu achei que o melhor seria não tentar achar nada de universal, porque tudo o que é universal é um pouco forçado, acho... É uma mentira, o melhor é não ser universal, é ser específico, não dividir nenhuma experiência como se fosse similar, na verdade não é similar, nada é similar a nada, eu mesma não sou similar comigo mesma, então, não tem nada de universal aqui

Trata-se, em suma, do fracasso anunciado da própria peça a que se está assistindo: “E EU NÃO CONSIGO FAZER ISSO, SIMPLEMENTE NÃO CONSIGO, NÃO VAI SER

POSSÍVEL, É TOTALMENTE IMPOSSÍVEL!!! NÃO DÁ PARA FAZER ISSO AQUI, É UM FRACASSO, DEU ERRADO, TOTALMENTE ERRADO. PRONTO. DEU ERRADO”.

E é justamente sobre esse terrível fracasso e sua admissão absoluta que se estrutura o grande sucesso do espetáculo, sua singular capacidade de refletir sobre a experiência da criação e da memorização. Pois o que se frustra, antes de mais nada, é um critério equivocadamente de juízo estético, aquele proposto pelos proponentes de um teatro do real. Seu argumento opõe à mentira da ficção a veracidade dos fatos, oposição pela qual se poderia abandonar a credulidade errônea nas ilusões das fábulas dramáticas (mesmo na forma de uma consciente “suspensão da descrença”, pouco apreciada em tempos pós-modernos de suspeita totalizante) em favor de uma confiança fundada e saudável na realidade do real. Pois, como mostra o filósofo Jacques Rancière, a credulidade não tem nada a ver com a ficção e a arte, pertencendo antes ao campo da ciência²²:

Essa inversão dos papéis que coloca a credulidade do lado da ciência pode parecer surpreendente. Sua lógica no entanto é clara: o pensador e o homem de ciência se endereçam a espíritos que medem a chance de uma intervenção do pensamento e do desejo no mundo exterior, a espíritos preocupados com a ordem ou desordem, temerosos ou supersticiosos, que precisam ser reasssegurados sobre a realidade do mundo e sobre a aptidão do pensamento a alcançar seus fins. Eles se endereçam a espíritos positivos, os quais precisam crer porque precisam traçar os caminhos do possível sobre o mapa do real. **O artista, por sua vez, é um cético, o que não quer dizer que ele não acredita em nada, nem que ele exija de seu público o favor de uma “suspensão da descrença”.** Bem mais radicalmente, ele **suspende as próprias razões da crença, aquelas que obrigam a distinguir as chances do verossímil** no tecido enredado dos pensamentos e dos atos que faz a consistência da experiência.²³

Qual o sentido dessa suspensão ficcional da credulidade? Começamos a entendê-la ao percebermos que se trata da interrupção simultânea da crença e da descrença, pois o que se anula é justamente a partilha entre crível e incrível; seu sentido encontra-se, portanto, na admissão do incrível no campo dos possíveis, na não exclusão do que num determinado momento possa parecer mero fruto de imaginações férteis: “O ceticismo a respeito de todas as operações de distinção acompanha a solidariedade a respeito de todas as vidas cuja própria realidade é se dedicar à indecisão quanto ao que é real e o que é sonhado, ao que é cognoscível e o que é incognoscível”.²⁴

Talvez não seja mero acaso, portanto, que à confissão em maiúsculas do fracasso siga-se uma das cenas mais belas do espetáculo. Diante da falta de certeza científica sobre seu próprio passado, Janaína narra suas tentativas de resolver esse problema: “Então naquele tempo eu comecei a procurar umas coisas, colher depoimentos, ler umas cartas”. Mas conforme relata de modo aflito as etapas de sua busca e seus (sempre parcos) resultados²⁵, sua voz é aos poucos sobrepujada por uma música que ganha volume e envolve todo o espaço: a canção “Amor Perfeito”, novamente de Roberto Carlos, cria um momento singular que une consciência autocrítica – como se o

sentimentalismo *kitsch* da trilha (sentido desde as primeiras notas do teclado na introdução instrumental, algo semelhantes a versões musicais para karaokê) comentasse o da própria artista, sufocada por sua obsessão subjetiva assim como sua voz se afoga sob a música crescente – e emoção genuinamente tocante, conforme a letra banal é ressignificada pela tentativa da filha de trazer de volta à vida lembranças de seu pai falecido. *Vem, que eu conto os dias, conto as horas pra te ver/ Eu não consigo te esquecer/ Cada minuto é muito tempo sem você, sem você*, ouvimos, enquanto a atriz “vai desistindo de gritar e continua falando pra si, as histórias das tatuagens [de seu pai], apontando/desenhando no corpo onde ficava cada uma delas – já inaudível para o público”; *Eu não vou saber me acostumar/ Sem sua mão pra me acalmar/ Sem seu olhar pra me entender/ Sem seu carinho, amor, sem você// Vem me tirar da solidão/ Fazer feliz meu coração/ Já não importa quem errou/ O que passou, passou, então vem*.²⁶

Sua fala muda nos conta um segredo diferente daquele que no começo da peça queria revelar; ou, mais do que um segredo, um enigma, pelo qual indizível e expressão se identificam: “tais situações se situam no limite do narrável, mas são também tudo o que vale a pena ser narrado e, ao mesmo tempo, aquilo que só pode ser narrado, ou seja transmitido por uma voz que torna sua própria fala solidária da experiência daqueles homens que foram até o fim de suas quimeras”.²⁷ Rancière insiste no conceito de quimera, negando a possibilidade de separar real e sonho. Mas (como prometemos acima) isso não significa identificação fácil, pois

Que o real não seja distinto do sonho, isso pode com efeito ser lido em dois sentidos. Os filósofos de botequim concluirão disso que a vida não passa de um sonho, sem que essa conclusão lhes atrapalhe a digestão. Mas o romancista [ou o artista de teatro, acrescentamos] tirará daí uma consequência totalmente outra: se o real e o sonho são feitos da mesma substância, isso quer dizer que não existe nada além do real.²⁸

Assim, as “versões” apresentadas têm a mesma substância dos comentários que se seguem: depois do fim da música e de um longo silêncio, Janaína anuncia o final da segunda versão da peça, “a segunda versão dessa coisa, dessa espécie de... vida”. Então conta que na época de sua elaboração ela “queria fazer tudo o que fosse possível, uma peça, um filme, um livro e qualquer outra coisa”, e que para isso “precisava ir lá em Cubatão colher imagens do meu pai, eu ia lá com a câmera e ficava filmando ele, eu fiz muito isso”. Novamente parece não ser capaz de chegar à verdade sobre essa tentativa, indecisa entre duas interpretações possíveis: se, por um lado, a atriz “ficava tipo usando ele para os meus fins estéticos, e ele de alguma forma nem estava entendendo direito que era isso que estava acontecendo, mas eu sabia perfeitamente que era isso que eu estava fazendo”; ao mesmo tempo “no fundo eu ia com a câmera lá mas eu ia mesmo para ficar lá tomando cerveja, sentada lá na casa dele um pouco, perguntando umas coisas, comendo com ele e tal”. É claro que ambas as interpretações são verdadeiras (e portanto falsas, porque uma desmente a outra), que não pode haver uma única verdade final:

como ordenar esses presentes de luz e de sombras, que são cada um como uma serpente dobrando-se sobre si mesma, na forma de um relato progredindo até um fim? Esses encontros dos acidentes da vida com a quimera que permite viver são sem palavra de fim: “Nunca há tempo de dizer nossa última palavra – a última palavra de nosso amor, de nosso desejo, fé, remorso, submissão ou revolta. O céu e a terra não devem ser abalados. Ao menos – imagino – não por nós que sabemos sobre um e outro tantas verdades” [Rancière cita aqui Joseph Conrad]. Dizer a verdade última seria fazer aquilo que o romancista se proíbe: assumir o papel do pensador que se endereça à “credulidade” do leitor, quando deve se endereçar somente a sua simpatia incondicional por todos os humanos que experimentam as alegrias e os sofrimentos de suas quimeras.²⁹

Pois os fatos narrados, comprováveis ou não, bem como suas interpretações contraditórias, são feitos da mesma matéria real dos sonhos.

Breve entreato de sonho

Janaína mergulha, ainda de roupa, na piscina que compõe o cenário. Mas a água fria não tem o efeito de acordá-la da confusão, mas justamente o contrário: encharcada novamente (e adivinhamos que se ela começou a peça assim é porque havia realizado semelhante mergulho antes do início), a atriz conta outro sonho.

De fato, a lógica do sonho é chave para entender o trabalho das palavras e imagens apresentadas na peça. Afinal, num pretense teatro documentário ou “do real”, o sonho só pode desempenhar um papel profundamente contraditório: ao mesmo tempo em que é imaginação irresponsável para com qualquer crivo de realidade, é material subjetivo tirado talvez *ipsis literis* da realidade (de diários, como sugere a indicação de uma data antes de cada relato onírico, bem como o subtítulo da dissertação de mestrado da pesquisadora: “do diário à cena”); se por um lado pode expressar angústias e desejos reais melhor que qualquer descrição anedótica de eventos ocorridos, sua presença ameaça abrir espaço para todo tipo de ficção inverossímil.

Mas mais do que exercer um papel contraditório, o sonho realiza por seu conteúdo a tarefa de instaurar a lógica da contradição: “a análise de Freud dos ‘meios de apresentação’ ou ‘figuração’ nos sonhos (*Darstellungsmittel des Traums*) se desenvolverá como um trabalho teórico de abertura da lógica bem como abertura da imagem”, como lembra Georges Didi-Huberman.³⁰ Pois, nas palavras do pai da psicanálise, “o sonho não tem absolutamente como expressar a alternativa ‘ou... ou’”. Normalmente ele toma as duas opções em um contexto como se elas tivessem direitos iguais³¹, abolindo a partilha entre o que pode e o que não pode ser, impedindo que o verossímil aniquile o impossível³² – fazendo desmoronar o chão sólido das certezas, diz o teórico francês. Mesmo nossos afetos em relação ao representado no sonho são contraditórios e indecíveis.³³ Essa “‘incapacidade de expressar’ relações lógicas” funciona “como o motor mesmo de algo que estará entre um desejo e uma coerção – o desejo coercivo de figurar. De figurar apesar de tudo, portanto forçar, portanto rasgar”.³⁴

É por isso que Didi-Huberman afirma que “as mais belas estéticas – as mais desesperadas, também, já que normalmente condenadas ao impasse ou à loucura – serão aquelas que [...] querem que fechemos os olhos diante da imagem, para não mais vê-la mas apenas olhar para ela”, isso é, que “se desnudam no não-conhecimento” (ou, mais ainda, na não distinção entre saber e não-saber) e “nunca hesitam em chamar **visão** aquilo que nenhuma pessoa acordada pode ver”.³⁵ Isso que, no sonho como na vida, rasga e desnuda é o que se chama de **sintoma**, uma “condenação à desrazão, onde fatos não mais se distinguem de ficções, onde os fatos são essencialmente fictícios e as ficções eficazes”³⁶, retorno de um reprimido que desfaz as sínteses do entendimento. Qual reprimido? Para nós, talvez, o que é expulso do pensamento presente sobre o próprio teatro por seu superego teórico dominado por pós-modernidades e pós-estruturalismos – o Real que transcende a realidade pretensamente concreta de singularidades supostamente insuperáveis. A possibilidade do universal.

1.

A primeira e última versão da peça começa com a projeção de um novo vídeo, diferente dos documentos que víamos até então. Um vídeo caseiro, as imagens pouco nítidas (aqueles em que Janaína e o pai aparecem tinham alta definição), uma família. O choque cômico da explicação da atriz vai se transformando em singeleza comovente (pontuada pelo novo figurino, agora um vestido leve e claro como uma camisola): “Eu... Essas pessoas... Eu não sei quem elas são... Tem essas imagens, dessas pessoas, e essas imagens me causam um tipo de saudade estranha. Pausa. Eu colhi essas imagens em uma feira de coisas antigas. Eram umas fitas de super oito abandonadas”. A incongruência revela que apenas tendo aprendido a não saber, a desconhecer quem são essas pessoas, torna-se possível olhar a imagem em sua plena potência sintomática: “Eu... Estava ali, de certa forma. Estou ali. Eu sou essa criança. Sou essa mãe aí. Sou a pessoa que está filmando...”

A possibilidade de identificação, própria ao teatro dramático e ao melodrama televisivo – à busca já ridicularizada por um universal positivo (“do tipo, todo o mundo tem um pai, todo o mundo sente umas coisas”; ver acima), por uma “experiência edificante” (nas palavras de Dal Farra) –, aparece aqui sob o signo da negatividade, como pertencimento real a uma história não-específica, a uma dimensão mítica, que o texto denomina “o limite do humano”:

E eu quero achar a história. A fábula. Que expresse tudo isso. A fábula é como uma fita de super oito perdida em uma feira. É como uma velharia empoeirada que eu vou olhar, e de repente eu vejo que estou ali. Eu já estou ali. É como um texto antigo que você abre o livro, e lê, e de repente você está ali. Porque sim, isso também aconteceu comigo, sim, eu estava olhando umas coisas, lendo alguns textos e de repente eu vi, de forma absolutamente assustadora, que eu estava ali naquele texto de milhares de anos atrás. Eu estava ali, e ali era o meu limite de humanidade. O limite do humano.

O limite do humano é experiência ao mesmo tempo de uma “estrutura básica de funcionamento do homem” – que impede a fácil asserção de que tudo seja ficção, recusada pelos autores da peça – e de um inumano, um aspecto monstruoso ou animalesco que de algum modo define a experiência de ser-homem:

O meu pai uma vez apareceu com o braço arranhado. Eram quatro cortes aqui. Fundos. Sangrava. O gorila tinha atacado o braço dele. [...] Sim. Tinha um gorila no quintal de casa. Dentro de uma jaula. Além de os pequenos macacos, os pássaros e os cães. Realmente tinha esses animais na minha casa. Realmente. Isso não é uma metáfora. Tinha mesmo. Tinha esses animais lá. Vocês podem pensar no meu pai assim também.

[...] e aquilo era como que normal para mim, era daquele jeito que eu vivia, só que de repente eu fui ler esses textos, muito tempo depois disso, e eu me vi ali, no limite do humano. Brincando de andar vendada em cima do muro. Passando os dedos nos dentes do gorila. Encostando a cara nas suas unhas. Era ali que eu estava. No limite do humano.

“Essa dimensão ‘inumana’”, diz o filósofo esloveno Slavoj Žižek³⁷, “pode ser definida como a de um sujeito subtraído de toda forma de ‘individualidade’ ou ‘personalidade’ humanas”, ou seja, das particularidades verídicas que caracterizavam o interesse no experimento autobiográfico. Ao mesmo tempo, não se trata de mera vida no sentido biológico, da postulação de uma natureza: “a vida humana nunca é ‘apenas vida’”, mas é sempre “sustentada por um excesso de vida que, fenomenalmente, aparece como a ferida paradoxal que faz de nós mortos-vivos [*undead*]”.³⁸ A atriz pergunta: “Quais aspectos dele se mostrarão criativos? Quais aspectos fatalmente gerarão monstruosidades? O que configura o excesso nessa vivência psíquica? Será que no fundo ele é o nosso próprio demônio interior, a nos impelir constantemente para a decifração dos enigmas?” O caráter animal, no homem, dista muito do animal não-humano, é talvez mesmo oposto, é talvez aquilo que define o humano em oposição ao animal:

Porque ele estava lá. Falando. Gritando. Andando pelos corredores. Me levando para os bares. Sendo um animal. E sendo pai. *Pausa*. Nesse momento eu pego a caixa de bilhetes e abraço contra o meu peito, e coloco ela aqui. *Pausa*. E digo que a única fábula que cabia, a única história capaz de, naquela época, dar conta disso tudo que eu estava sentindo, era uma história em que coubesse o mesmo tanto de carinho, e de repulsa, o mesmo tanto de amor e de nojo.

Num velho rádio, a atriz põe para tocar o bolero “La mamadeira”, de Osmar Safety. Veste-se de homem, com calças, paletó e chapéu pretos, e uma fantasmagórica (ao mesmo tempo que tosca, aparentemente barata) máscara de expressão neutra, como uma máscara mortuária. Executa alguns passos de dança elementares. Como no teatro antigo, a máscara, apesar do acabamento plástico grosseiro ou justamente apoiando-se nesse caráter desajeitado, mostra-se capaz de evocar fantasmas (ou mortos-vivos inumanos), capaz de transportar a cena para uma dimensão supra-individual: tirando a máscara e desligando a música, a atriz narra de maneira resumida a conhecida história

de Édipo, paradigmática da dramaturgia clássica. Caracteriza-a como “uma viagem sem volta, pelo caminho da decifração”, claramente análoga à empreendida pela própria artista. Ou, mais que análoga: a mesma, a viagem rumo ao “que de mais inumano e ao mesmo tempo profundamente humano há: o incesto”, desgraça consumada pela própria pergunta por sua realidade. “Porque é só a consciência do ato que leva à tragédia, que leva ao terror”. *Se perguntar, é porque aconteceu*, explicou o dramaturgo em conversa sobre a peça (ver nota 10); a resposta não poderia ser outra se o sonho, como mostrou Freud, desconhece o não. Relação condicional que revela a inevitabilidade do crime, decorrente da inevitabilidade da questão: “Daí a pergunta: não seria ele, o incesto, o nosso próprio demônio interno, que impele constantemente a essa busca obsessiva, cujo objetivo é o que mais se quer evitar, ou seja, descobrir a verdade. Descobrir que sim. **DESCOBRIR QUE ACONTECEU. INEVITAVELMENTE**”. Não só para Janaína, mas para todos os espectadores também. Lógica da inverossimilhança pertencente, é claro, ao campo do sonho e não da ciência:

Que os sonhos e os atos estejam enredados no mesmo tecido sensível e que a apreensão das coisas “como elas são” seja ela mesma questão de palavras, isso quer dizer que o escritor verídico lida apenas com o real, com as coisas “como elas são” e jamais com as coisas “como elas poderiam ser”. A crítica da obra de um colega dá a Conrad a ocasião de excluir do domínio da ficção a categoria do possível [ou verossímil] que fundava a poética representativa: “[...] a marca do verdadeiro não está na possibilidade das coisas mas na sua inevitabilidade. A inevitabilidade é a única certeza; ela é a essência mesma da vida – como também dos sonhos. Uma pintura da vida se salva do fracasso pela nitidez de seus detalhes. Como um sonho, ela deve ser surpreendente, inegável, absurda e assustadora. Como um sonho, ela deve ser ridícula ou trágica e, como um sonho, impiedosa e inevitável [...]”.³⁹

A atriz pula novamente na água. Pela terceira vez encharcada, outra história de incesto lhe vem à lembrança (pois mitos e fatos são lembrados sem distinção): a narrativa bíblica das filhas do velho Ló, que se deitam com o pai proscrito, feito inconsciente pelo vinho, para possibilitar-lhe uma descendência. Aqui o crime ganha sentido inverso, não mais desventura mas graça, “reviravolta maravilhosa” pela qual “o interdito torna-se de repente possível, no meio da catástrofe, para dar continuidade a uma linhagem que corria risco de ser extinta”. Ou, mais que possível, novamente inevitável, sendo a “única possibilidade de resguardar uma herança em risco, perante a catástrofe”.⁴⁰ A graça, porém, depende de outra diferença fundamental em relação à história de Édipo, distinção que Janaína ao mesmo tempo esclarece e assume para si:

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 quê 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.

Como o crime se torna felicidade? Se o que “a viagem sem volta pelo caminho da decifração” encontra é a desgraça do rei trágico que arranca os próprios olhos devido a sua descoberta, como podem os autores da obra tomarem como espécie de epígrafe

(presente no programa do espetáculo) a frase da *Eneida*: *Algum dia, talvez, será uma alegria recordar mesmo essas coisas?* A resposta, é claro, está na superação da realidade-individualidade em direção ao Real-universal, ao ficcional como, *sur-* (sobre-, super-) -real. É justamente isso que constitui a felicidade da obra de arte, seu conseguimento – por mais que esteja longe de constituir uma natureza divina ou benfazeja, remetendo-nos a outra epígrafe tirada de Virgílio, aquela escolhida por Freud justamente para *A interpretação dos sonhos*: *Se não posso dobrar os Poderes Superiores, moverei as Regiões Infernais*.

Acaba aqui a primeira versão, o que se segue é apenas um breve epílogo. O qual só pode reafirmar a inconclusão da busca da artista: “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”. O sonho continua sempre, pois não havendo distinção entre a substância da realidade e a do sonho não pode haver acordar. Pois sem a partilha entre o possível e o impossível, entre o verdadeiro e o falso, ninguém pode oferecer uma palavra final:

O percurso dos eventos sensíveis revela pelo contrário a impossibilidade de que o quadro se conclua. Ele não poderia fazê-lo senão ao preço de alcançar a verdade última do real, qual seja sua indistinção do sonho. A realidade última é idêntica ao canto das sereias. Para escapar dela, só podemos nos atar ao mastro como Ulisses, circunscrever nosso olhar e nossos gestos ao círculo das pequenas coisas a fazer.⁴¹

Durante a peça, as coisas a fazer foram as exigências definidas pela dramaturgia que precisavam ser cumpridas pela atriz – a contribuição fundamental do autor em sua posição exterior à busca autobiográfica da pesquisadora, instaurando uma objetividade que impede que a peça recaia no buraco negro pessoal. Pular numa piscina com água gelada, executar uma dança algo tola, falar por sobre a música que aumenta, lidar com as palavras que precisam ser ditas de determinado modo e em determinada ordem. Agora, finda a peça que continuará sem ponto final, simplesmente sentar-se e olhar para a foto 3x4 do homem com cara de Cristo, seu pai, agora projetado sobre a parede ao fundo do cenário.

*** Artur Kon é doutorando em filosofia pela USP.**

¹ Sinopse tal como aparece na página oficial da peça no Facebook (www.facebook.com/conversascommeupai). Em outras fontes, encontra-se uma continuação a esse primeiro parágrafo: “Alguns anos mais tarde, é a vez da filha descobrir que sofre de uma doença degenerativa e está ficando surda. Nesse novo contexto, em silêncio, pai e filha, ‘conversam’. Em cerca de sete anos de trabalho, mais de 500 páginas de escritos e 60 horas de vídeos e áudios compõem a memória de uma espécie de performance de longa duração que teve seu término em outubro de 2011, quando Alair veio a falecer”

(<http://www.sampaonline.com.br/cultura/espetaculo.php?id=60592>).

² A peça foi apresentada entre 24 de abril e 14 de junho, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo, onde pudemos assisti-la duas vezes.

³ Agradecemos ao dramaturgo Alexandre Dal Farra por nos disponibilizar o texto completo da peça.

⁴ LEITE, J. “Depoimentos e arquivos na construção da dramaturgia contemporânea”. In: *Revista aSPAs*, v. 4, n. 1 (2014), p. 34.

⁵ *Ibidem*.

⁶ No Brasil, ver principalmente recente edição da *Revista Sala Preta* (do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP), que tratou justamente desse tema. Cf. v. 13, n. 2 (2º semestre de 2014).

⁷ RAMOS, L. F. “Hierarquias do Real na Mimesis Espetacular Contemporânea”. In: *Revista brasileira de estudos da presença*, v. 1, n. 1 (jan-jun, 2011), p. 63. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/22044/13693>>. Acesso em: 05.01.2014.

⁸ FERNANDES, S. “Experiências do real no teatro”. In: *Revista Sala Preta*, v. 13, n. 2 (2013), p. 6. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13>.

⁹ Na cena seguinte a atriz ironizará justamente esse tipo de abordagem: “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, e fico o tempo todo querendo descobrir que parte da peça é pessoal, que parte é ficcional”.

¹⁰ Essa e outras reflexões de Janaína Leite e Alexandre Dal Farra foram colhidas em debate sobre o espetáculo realizado no Tucarena em 3 de junho de 2014, como parte do evento “Semana das Artes do Corpo”, organizado por alunos da PUC-SP.

¹¹ LEHMANN, H.-T. “Ein Schritt for Von der Kunst (des Theaters): Überlegungen zum postdramatischen Theater”. In: MENKE, C.; REBENTISCH, J. (orgs.). *Kunst – Fortschritt – Geschichte*. Berlim: Kulturverlag Kadmos, 2006, p. 173.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, pp. 173-174.

¹⁴ “Esse acontecimento teria me desorganizado completamente enquanto individualidade e talvez isso tenha acontecido mesmo comigo durante algum tempo. Talvez eu tenha mesmo me desorganizado enquanto individualidade por algum tempo”, diz o texto.

¹⁵ Disponível em <http://vejasp.abril.com.br/atracao/conversas-com-meui-pai>. Há na resenha um curioso erro: o crítico explica como a peça mescla “fatos reais e verídicos sem especificar a natureza de cada um, para mostrar o desabafo de uma filha”. A reiteração do caráter real dos fatos apresentados, em detrimento dos outros, ficcionais, aos quais provavelmente o trecho deveria se referir, é sintomática da ênfase sobre o “desabafo de uma filha” na compreensão final (equivocada) da peça.

¹⁶ FERNANDES, S. Op. cit., p. 3

¹⁷ RAMOS, L. F. Op. cit., p. 63.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Filadélfia: The Pennsylvania State University, 2005, p. 5.

¹⁹ RAMOS, L. F. Op. cit., p. 70.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit., p. 6.

²¹ Ibidem.

²² “Eu precisava saber dessas coisas, SABER MESMO, CIENTIFICAMENTE, O QUE TINHA ACONTECIDO”, diz a atriz nessa sua “segunda versão”, diante da impossibilidade de comprovar se determinado episódio de infância de que se lembra (a tentativa de seu pai de matar a pauladas um gato vadio que invadira seu terreno) – mesmo valendo-se do testemunho de suas irmãs, apresentado na forma de gravações, as quais se mostram discordantes sobre o assunto.

²³ RANCIÈRE, J. *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. Paris : La fabrique, 2014, pp. 42-43, grifos nossos.

²⁴ Ibidem, p. 43.

²⁵ “E encontrei muitas cartas. Por exemplo, do meu avô evangélico. Ele perguntava coisas do tipo, “onde vc passará a eternidade, meu filho?” Ou umas cartas do melhor amigo do meu pai. Esse melhor amigo dava os parabéns pelo casamento, depois, uns anos adiante, parabenizava pelo nascimento de cada uma das filhas, e dizia que um dia poder conhecer. Isso só aconteceu quando eu tinha uns 7 anos que foi a época em que o “Tio Canela” saiu da prisão depois de ter passado 18 anos preso por ter roubado um banco e por ter matado um cara que negou um pedaço de bolo para a irmã dele, que estava grávida. Eu procurei ele pra entrevistar mas descobri que ele morreu louco depois de pegar meningite. Fiz também muitas entrevistas com pessoas do ambiente dele, os pescadores, o pessoal da fábrica, meu tio de sangue, que me contou que deu uma facada no meu pai numa das várias brigas entre eles, entrevistei a última mulher dele – a penúltima eu não consegui encontrar já que ela fugiu depois de roubar todos os móveis da casa do meu pai, menos a cama já que meu pai tava entrevado nela pesando 43 kilos por causa da quimioterapia (a música vai aumentando), minha avó, uma senhora evangélica que morreu esse ano e por quem eu não chorei e que em vídeo, mesmo com toda distância que existia entre a gente, me confessou que nunca tinha gostado de manter relações sexuais com meu avô e dizia isso, repetindo a cada frase ‘graças a Deus, graças a Deus’, e minha tia Vera que também morreu esse ano depois de amputar as duas pernas mas antes me contou as histórias das tatuagens do meu pai e me falou de uma outra Vera que fez ele sofrer tanto que ele raspou com gilete e tacou fogo no desenho que ele tinha feito aqui com o nome dela, ou dessa outra aqui...”

²⁶ Letra e música podem ser encontrados em <http://letras.mus.br/roberto-carlos/48553/>.

²⁷ RANCIERE, J. Op. cit., p. 51.

²⁸ Ibidem, p. 42.

²⁹ RANCIERE, J. Op. cit., pp. 52-53.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit., p. 147.

³¹ Apud ibidem.

³² De fato o primeiro sonho relatado pela atriz (entre a terceira e a segunda versões da peça, sem esquecer que elas aparecem de trás para diante) não se anuncia imediatamente. Começa como a descrição de acontecimentos plausíveis, introduzindo aos poucos seus elementos surreais: “Eu fui com ele num restaurante japonês, mas ele não sabia comer direito. Ele pegava as coisas com a mão e colocava na boca e depois bebia o shoyo. Eu ia começar a ficar com vergonha dele, mas passava, e eu fiquei tentando ensinar ele como comia. Depois a gente foi embora e eu me perdi dele. Acabei caindo numa rua cheia de gente, todos vindo numa mesma direção. E eu saí andando no sentido contrário procurando por ele. Parei um homem, parecia ele, mas bem mais novo. Continuei andando contra a massa de gente e aí eu cheguei em um muro. Tinha alguém deitado no chão, coberto com um pano. Eu cheguei a virar à direita pra continuar mas algo me disse que talvez pudesse ser ele. Então eu puxei o pano e era meu pai. Tava sem camisa e eu percebi que era ele primeiro pelas tatuagens. Aí descobri o rosto e ele tava me olhando com um sorriso levinho. Ele levantou ainda me olhando com ternura mas eu vi que um líquido preto começou a escorrer pelos braços dele. Eu disse alguma coisa mas não me lembro o que foi. Ele tentava se manter de

pé e sempre sorrindo pra mim mas ele começou a desmanchar. O corpo dele foi cedendo e notei que no chão tinha como que uma mureta de cimento cercando os pés dele. E ele desmanchou completamente e ficou só o pescoço mole com a cabeça pendendo e já não se via mais nada do corpo”.

³³ DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit., p. 149

³⁴ Ibidem, p. 153.

³⁵ Ibidem, p. 157, grifo do autor.

³⁶ Ibidem, p. 159.

³⁷ ŽIŽEK, S. *In Defense of Lost Causes*. Londres: Verso, 2008, p. 166.

³⁸ Idem. *On Belief*. Londres: Routledge, 2001, p. 104.

³⁹ RANCIÈRE, J. Op. cit., pp. 43-44.

⁴⁰ “É a marca do inevitável que a todo momento pode fazer recair o pensável sobre o impensável, o perigo calculável sobre o horror inconcebível e as quimeras da honra, da justiça ou do progresso na simples assunção do horror” (Ibidem, p. 51).

⁴¹ Ibidem, p. 47.