



## **Em terceira pessoa: sobre o processo de escrita da autobiografia de um outro**

### **In third person: on the process of writing the autobiography of another**

Alexandre Dal Farra<sup>1</sup>

#### **Resumo**

Este artigo procura compreender os caminhos que o processo de criação do espetáculo *Conversas com meu pai*, feito com material autobiográfico de Janaina Leite e escrito por Alexandre Dal Farra, tomou. O objetivo é entender como o autor encontrou neste processo um lugar enquanto artista – não se reduzindo a uma espécie de mão de obra técnica. A partir de alguns conceitos de Jacques Lacan, busca-se entender a maneira com que o seu olhar sobre o material foi constitutivo da obra.

Palavras-chave: autobiografia, dramaturgia, Lacan.

#### **Abstract**

This text Alexandre Dal Farra, the author of *Conversas com meu pai*, based on autobiographic material from Janaina Leite, seeks to understand the paths taken by the process of creation of this spectacle, which enabled him to find a place there while an artist – not reducing to a kind of labor technique. Starting from some concepts of Jacques Lacan, the author seeks to understand the way in which his gaze upon the material was constitutive of the work.

Keywords: autobiographie, drama, Lacan.

Neste texto, sem pretensões de realizar uma dissertação acadêmica sobre alguns dos diversos temas que perpassam *Conversas com meu pai*, gostaria de pontuar algumas reflexões acerca do processo de criação do texto do espetáculo, a partir do ponto de vista da prática. Para isso, me permitirei escrever em primeira pessoa e desde já gostaria de explicitar o caráter não acadêmico deste relato reflexivo.

#### **Autobiografia, teatro documentário**

Desde o momento em que Janaina me convidou para estar neste projeto (meados de 2010) tive clareza sobre ao menos dois aspectos que não me interessavam no que se refere ao seu caráter autobiográfico. Tais aspectos tampouco eram do interesse de

---

<sup>1</sup> Dramaturgo, diretor e escritor, é mestre em Letras pela FFLCH-USP.

Janaina, e certamente esse entendimento foi uma das principais razões para que o nosso diálogo se iniciasse de forma potente. Em primeiro lugar, não me interessava em absoluto a autobiografia enquanto jogo sobre os limites e atravessamentos entre ficção e realidade. Tal utilização do relato como possibilidade de colocar em cheque o próprio pacto firmado com o público nunca me pareceu um caminho **necessário** e realmente provocativo – antes, parece-me uma espécie de jogo autocentrado que não aponta para nada além de si mesmo. Como o autobiográfico é antes de tudo um pacto, penso que, se há necessidade da autobiografia, não há por que negá-la. Afirmo que o autobiográfico é antes de tudo um pacto porque é o que percebo na prática. Grande parte do que escrevo é, em certa medida, autobiográfico. Isso já me gerou inclusive discussões, problemas com pessoas próximas que se viram retratadas em determinadas situações. No entanto, como se trata (com exceção do *Conversas*) de obras ficcionais, ou seja, obras cujo pacto com os espectadores ou leitores se funda em que eu lhes apresente personagens, situações e acontecimentos ficcionais, parece-me que o aspecto autobiográfico, ali, embora lhe sirva de base, **não as constitui enquanto obras**.

Ao contrário, no caso de *Conversas com meu pai*, ao contrário do acima dito, o caráter autobiográfico da obra é constitutivo de sua estrutura, e determina a relação que se estabelece entre público e cena. Não me interessava, pois, o caminho de estruturar o jogo de construção da cena sobre a ambiguidade em torno deste pacto, ou seja, sobre a dúvida em relação ao caráter autobiográfico do que ali se apresentava. Ao longo do processo percebi, aliás, algo determinante para mim: a necessidade do autobiográfico não provinha de uma decisão estética, de uma “proposta de jogo”, de uma **escolha**, mas, ao contrário, **era a própria forma com que o material se perfazia**. Creio, pois, que o caráter autobiográfico se apresentava como uma necessidade do material, era a sua própria forma de se constituir enquanto obra: o caráter autobiográfico **da obra** era o único caminho possível de elaboração **do material**, este, talvez sempre autobiográfico em alguma medida. Tal caminho já vinha como uma necessidade inexorável do processo, desde o seu início, anos antes de eu nele me incluir. Não me interessava, e não me interessa, o autobiográfico, nem tampouco o teatro documentário, e nem qualquer outra forma de teatro, aliás, que não nasça como necessidade do próprio movimento que emana do material se perfazendo em obra. Assim, tampouco se tratou de uma decisão baseada em quaisquer preceitos formais dados de antemão. A autobiografia era um pressuposto, uma necessidade, uma urgência absoluta.

Também um outro caminho, diria quase um **risco**, já conhecido na autobiografia, tampouco interessava a mim ou à Janaina me interessava, e nem à Janaina. Ele por vezes se apresenta em conjunção com o jogo de linguagem anteriormente descrito. Trata-se de uma tendência, por vezes quase que inconsciente talvez, de utilizar o material autobiográfico na constituição de uma estrutura que repõe, nas suas histórias, personagens e fatos reais o mesmo tipo de experiência que a imensa maioria dos produtos culturais contemporâneos de massa nos proporciona, ou seja, uma experiência de identificação, compaixão e catarse, por meio da descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas. Ou seja, aqui, embora o pacto autobiográfico seja claro e não se torne o assunto da peça, é a própria estrutura da cena, a sua “curva dramática,” que acaba por se utilizar do material autobiográfico para repor diversos aspectos que se referem a uma estrutura dada: dramática ou, mais exatamente, **melodramática**.

A meu ver, esse tipo de experiência reafirma por meio da **forma** com que a narrativa é estruturada uma certa maneira de olhar para as coisas que praticamente domina todos os campos da ideologia contemporânea. Trata-se de uma espécie de **visão melodramática do mundo**. Ao repor, na matéria autobiográfica, tais estruturas, que se baseiam em conflitos entre personagens e trajetórias de superação, esse tipo de obra acaba por conferir um novo respiro (por conta da matéria pessoal “real”) a um **discurso ideológico** que simplesmente estrutura compõe todos os grandes produtos da indústria cultural, em versões mais ou menos elaboradas. Eles vão desde: de novelas da rede Globo a séries americanas, passando por grande parte do cinema das grandes produções.

No entanto, o medo de que, ao ser colocada no teatro, a história pessoal se transformasse em material para um melodrama distante das questões reais que os fatos suscitavam poderia sugerir uma certa impossibilidade de narrar, uma impossibilidade de colocar tais figuras em cena (como se o caminho narrativo levasse necessariamente ao drama). Ao contrário, ao longo do processo percebemos que, ao fugir da estruturação da **fábula** a partir de quaisquer preceitos de um drama repisado, tratava-se antes de encontrar justamente a forma necessária, capaz de colocar em cena as questões realmente urgentes e vivas que emanavam do material. Nesses dois pontos eu e Janaina estávamos de acordo desde o princípio. Esse acordo foi necessário para que a parceria fosse possível e frutífera. Mas uma parceria real não é só feita de semelhanças. Ela é feita também de diferenças.

## O lugar do texto

Em seu seminário *A transferência e a pulsão*, Jaques Lacan diz que “a interpretação do analista não faz mais do que recobrir o fato de que o inconsciente – se ele é o que eu digo, isto é, jogo do significante (...) – já procedeu por interpretação. O Outro, o grande Outro (A) já está lá em toda abertura, por mais fugidia que ela seja, do inconsciente.” (LACAN, 1985, p.125). Isto parece apontar para a ideia de que o inconsciente enquanto tal já é, desde o princípio, uma forma de linguagem. Ou seja, desde o momento em que se constitui, o inconsciente já se dá **fora**, e não apenas **dentro** do sujeito – pois a linguagem é por excelência aquilo que vem de fora. Dessa forma, o inconsciente aparece aqui não como uma espécie de terreno absolutamente caótico, anterior à linguagem e a ser acessado pelo sujeito com a ajuda do analista, mas sim como um **discurso** que se estrutura a partir da fala do Outro. Cabe ao analista repor essa fala do Outro, para reencontrar esse discurso que **já estava lá**, estruturado desta forma. Lacan desenvolve essa ideia para chegar ao paradoxo de que o momento em que a interpretação do inconsciente se dá é o mesmo momento em que o inconsciente se fecha: “há um paradoxo em designar, nesse movimento de fechamento [do inconsciente], o momento inicial em que a interpretação pode ganhar seu vulto” (LACAN, 1985, p. 126). Ou seja, para Lacan, o momento em que a interpretação do inconsciente se inicia é também o momento em que o inconsciente se fecha, e não o momento em que ele se abre.

Quis abordar estas ideias, de forma bastante irresponsável aliás, no sentido de traçar uma analogia em relação ao lugar que a meu ver o texto ocupou no processo de criação de *Conversas com meu pai*. Parece-me que ali também o material autobiográfico – no caso, inclusive, e não à toa, bastante ligado ao inconsciente – só pôde se perfazer em cena, em discurso simbólico e imagético, na medida em que se tornou também um *discurso do Outro*.

Ao longo do processo realizamos diversas aberturas para o público, e sempre se mantinha, tanto em mim quanto na Janaina, a sensação de uma certa dificuldade: ainda não tínhamos alcançado **a forma** de dizer aquilo. Até então, a peça se estruturava a partir de alguns dispositivos simples de encenação, alguns já próximos aos dispositivos presentes na versão final. Mas a dramaturgia era basicamente o próprio relato do processo de criação da obra, escrito ou improvisado por Janaina. Assim, ela repunha com as próprias palavras, reflexões e elaborações, o processo de construção

da peça a que assistíamos. No entanto, havia algo de insuficiente neste procedimento, nesta forma. Foram necessários muitos meses nesse ponto do processo, quiçá mais de um ano, para entendermos que o problema não estava na ideia de narrar o processo, tampouco no processo em si ou nos materiais trazidos à tona. O que faltava era ali o olhar do Outro. Como em Lacan, faltava o olhar do Outro, que o analista visita para reconstituir um discurso (o inconsciente) que não é **do paciente**, mas sim, desde o princípio, **um discurso do Outro**. Ou seja, a diferença que constituiu a nossa parceria neste projeto é justamente uma diferença de **lugar** a ser ocupado. O inconsciente (aqui, a obra) se perfaz no diálogo com o Outro, e não em um puro discurso do eu.

Foi só no momento em que percebemos que o caminho seria o da escrita da peça por mim, em que o discurso em questão seria totalmente recriado nas minhas palavras e não nas dela, que a obra finalmente se desenrolou e ganhou forma. Interessante também notar que a este momento não se seguiu uma maior abertura das questões em jogo, como se eu estivesse como que “enfiando o dedo nas feridas” da Janaina, ou algo do tipo: ao contrário, como sugere Lacan, deu-se uma espécie de apaziguamento, pois que o momento em que o inconsciente em questão tomou forma, em que a obra se apresentou enquanto tal, foi efetivamente o momento em que aquele inconsciente, aquele material, simultaneamente **se fechou**. Digamos que ele pôde descansar, pois deixou de ser constantemente solicitado.

A certa altura do processo, eu disse à Janaina que sentia que poderia realmente contribuir com a peça unicamente se a reescrevesse completamente, de modo que teríamos a mesma peça que estávamos criando<sup>2</sup>, porém, agora, o texto seria meu e não dela, embora escrito a partir dos relatos, materiais, processos, em suma, de tudo o que provinha dela, e não de mim. Escrevi o texto em pouco tempo. Ao jogar o meu olhar sobre os três momentos que estruturavam a narrativa, as três fases em que ela tinha dividido o processo, recriei tudo o que ali se dizia, jogando o meu **olhar** sobre os mesmos materiais, sobre as mesmas questões. A linguagem do texto modificou-se, assim, radicalmente: tornou-se efetivamente **Outra**. Neste sentido não houve nenhuma preocupação minha em retomar quaisquer trejeitos e nem pontos de vista dela, aliás, tratava-se da busca pelo contrário disso: de narrar **com as minhas palavras**. No entanto, o mais interessante é que ao longo da escrita não só a linguagem se

---

<sup>2</sup> Àquela altura eu estava no lugar de diretor, e tínhamos aberto o processo ao público três ou quatro vezes, com algumas modificações.

modificou, mas também **o próprio material**. Foi como se, ao trilhar o mesmo caminho com as minhas palavras, essas palavras tivessem modificado o próprio caminho, que levou a outros pontos, de forma que passagens inteiras da peça surgiram a partir dessa minha escrita. Ou seja, curiosamente, parece que o inconsciente, para levar adiante a analogia com Lacan, passou efetivamente a falar por si só, a se perfazer de maneira mais completa, no momento em que a fala do Outro foi ativada. Assim, para ficar em um exemplo mais evidente, toda a passagem final, desde o momento em que Édipo é trazido à cena (como tentativa de pensar **o incesto como a própria busca por ele**), assim como o momento do texto em que se aborda a relação incestuosa das filhas de Ló com seu pai, a partir da citação de um trecho da Bíblia, tudo isso surgiu a partir da escrita, sem nunca ter sido antes tratado por nós no processo e nem sequer em conversas. Ou seja, ao que parece, a escrita (ou seja, a minha participação, enquanto aquele que ocupou o lugar do **Outro**) efetivamente levou muito adiante questões que não poderiam ter sido encontradas no olhar simples e direto do eu. Ao mesmo tempo em que esse desdobrar se deu de maneira impensável antes da escrita, simultaneamente ocorreu o **fechamento** do material, que pôde a partir daí ser manuseado pela Janaina sem que para isso ela precisasse estar em constante contato com as questões todas ali envolvidas – passou a ser manuseável, portanto, pois que aparecia agora já desdobrado e, sobretudo, mediado pela linguagem do outro.

Creio que este foi o trajeto que possibilitou que *Conversas com meu pai* tenha sido efetivamente o processo de um encontro real, de um diálogo profundo, em que o meu lugar, enquanto lugar de um outro, foi crucial não só como moldura do material do eu em questão, mas inclusive como meio pelo qual esse material, radicalmente **dela**, exatamente por isso, pôde vir à tona e se desdobrar em linguagem, em forma. Creio que isso só tenha sido possível por conta das infindáveis conversas sobre o assunto, da abertura total da Janaina, da sua capacidade de me incluir no processo enquanto esse olhar de fora (com essa grandeza artística de não exigir que eu percebesse as coisas de forma exatamente igual a ela); assim como, da minha tentativa sincera de, por um lado, olhar para o material enquanto material dela e, por outro lado, não me anular perante ele. Essa **autobiografia de um outro** parece ter sido o caminho que nos possibilitou entrar em contato com questões que se referem, de fato, ao terreno do inconsciente, do tabu, de aspectos não acessíveis pela via das escolhas racionais e controladas, mas sim, por meio do estabelecimento de um diálogo, baseado em

premissas comuns, mas também em **pontos de vista**, ou em **lugares** radicalmente diversos, cujo encontro, ou choque, fez surgir algo que **já estava lá**, mas que só pôde emergir entre os dois olhares, o do *eu* (o dela), e o do *outro* (o meu).

### **Referências**

LACAN, J. **O seminário – Livro 11**. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.