



## Figuras de linguagem do indizível em *Conversas com meu pai*

### Figures of speech of the unspeakable in *Conversas com meu pai*

Jorge Loureiro<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo mostra como o texto de *Conversas com Meu Pai* usa a preterição, uma figura de linguagem, e a “indizibilidade”, uma das “propriedades do discurso da personagem”, assim nomeada por Sanchis Sinisterra, para criar uma figura de estilo ainda não nomeada, para reproduzir a ação da personagem e originar a experiência do público.

Palavras-chave: Figuras de linguagem, personagem, autobiografia.

#### Abstract

This article shows how the text *Conversas com Meu Pai* uses preterition, a figure of speech, and “unspeakableness”, one of the “properties of the character’s speech” thus named by Sanchis Sinisterra to create a figure of speech in the scene, yet to be named, to reproduce the character’s action and originate the audience experience.

Keywords: Figures of speech, character, autobiography.

*Conversas com meu pai* encadeia três versões de si mesma como maneira de apresentar um processo de investigação que se crê infundável, porque análogo a uma vida, não a um espetáculo: o de revelar os factos verdadeiros sobre a relação entre uma filha, a própria atriz, Janaina Leite, e um pai. Há, portanto, fatos sobre os quais a narradora tem dúvidas se existiram e, tendo existido, dúvidas sobre o que significam. Talvez o espetáculo, começando à hora marcada em um dado lugar para apresentar a sucessão de versões diante de um público que sabe ao que vai presenciar, seja uma quarta versão do relato desse processo, neste caso uma versão em forma de envelope ou guarda-chuva, que inclui as anteriores. Trata-se também da apresentação de diferentes paradigmas de interpretação dos fatos, e cada paradigma uma tentativa de superar a respectiva crise de representação da relação da filha com o pai. Na forma de

---

<sup>1</sup> Doutorando na Universidade de Coimbra. Pesquisa em andamento. Setor de Estudos Teatrais e Performativos, sob orientação de Fernando Matos Oliveira. Bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Docente da ESMAE, dramaturgo residente de O Teatrão e crítico de teatro do Jornal Público.

caixinhas chinesas, matriochkas ou camadas da cebola, a obra estimula a curiosidade do espectador ao apresentar as versões de trás para a frente, da mais recente para a mais antiga, sugerindo que no final do espetáculo será revelado o centro ou a origem de algo. Esse algo nunca é nomeado direta ou explicitamente. Dito assim, parece tratar-se apenas de um mero *MacGuffin*, expressão cunhada por Alfred Hitchcock para nomear o expediente narrativo que motiva a ação da personagem, e que tem grande importância relativa, dentro do enredo, independentemente da importância objetiva, normalmente pouca ou nenhuma, que possa ter para os espectadores. O *MacGuffin* pode ser uma pessoa, como o George Kaplan de *North by Northwest*, de Hitchcock, com quem é confundida a personagem de Cary Grant, dando início à intriga do filme; um objecto, como a estatueta de *The Maltese Falcon*, de John Houston (a partir do livro de Dashiell Hammett); ou um segredo que põe as personagens em movimento, como o significado da palavra *Rosebud* em *Citizen Kane*, de Orson Welles. Em termos estritos, é apenas um pretexto para a ação. A existência de um pretexto desse tipo seria bem apropriada a um espetáculo que se apresenta também enquanto processo de investigação, pesquisa judicial ou inquérito policial, similar à ação de Édipo. No fim da narrativa, porém, existe realmente um tema obscuro ou tabu cuja força depende, em parte, de ser verdade; e cuja veracidade depende, em parte, de não ser dito, mas apenas sugerido ou segredado e, nesse sentido, da sua posição enquanto *McGuffin*. Esse tema é o incesto, invocado precisamente nos relatos da tragédia de Édipo, e do episódio bíblico de Ló e suas filhas, subsequente à destruição de Sodoma e Gomorra, parte da primeira versão, apresentada por último. A obliquidade com que o tema é tratado permite também escapar a categorias analíticas prévias e, equiparando-se aos relatos da mitologia grega e da mitologia judaico-cristã, apresentar-se não como caso patológico, mas como experiência de vida apresentada em forma de arte, cujos contornos éticos se busca definir em público. As diferentes versões são do processo mas também do agente no processo, ou, melhor dizendo, do sujeito ou da pessoa. O caminho até à versão original dos fatos, digamos assim, é também um caminho até a identidade primitiva do sujeito. Esta arqueologia é um artifício. Ao fazer esse caminho fica automaticamente feito o caminho de regresso, sem retorno, até o tempo presente, cujo percurso de volta reconstitui a pessoa da atriz, sem hierarquizar as tais camadas, caixinhas ou matriochkas, e espelha os processos de constituição das pessoas comuns, imagina-se, para os espectadores.

Regra geral: tudo o que é posto em público se supõe ser ficção, mesmo quando diz respeito à vida real de um criador; e tudo o que é reservado à esfera privada se supõe ser real, mesmo quando diz respeito à fantasia do criador. Espetáculos que se baseiam em documentos e depoimentos, ou que até mesmo os apresentam, direta ou indiretamente, baralham esse alinhamento de oposições, e parecem ter maior repercussão pública por isso – por serem mais reais que o real. Este espetáculo supera a dicotomia realidade / ficção, primeiro, ao assumir que após os fatos tudo é relato, como fica patente pelo encadear de versões e a dúvida sobre sua veracidade e perenidade; e, segundo, ao conduzir o espectador para a conclusão de que talvez os próprios fatos sejam apenas relatos, eventualmente discordantes, posto que, tal como na história de Ló, as personagens têm noções diferentes do que aconteceu. Dispensando a dicotomia realidade / ficção, visto que tudo é relato, o que se tem é a distinção entre privado e público, cujos contornos precisos se tenta delimitar perante o espectador, ora expondo, ora ocultando fatos, e cujo desenho, provisório ou definitivo, constitui a experiência deste espetáculo. Ao ser reclassificada como pública, a noção do incesto é integrada na constituição da pessoa. Essa transformação é teatral por si só. Narradora e espectadores são transformados no processo. A obra passa a ser experiência.

O dito jogo de exposição e ocultação é feito em primeiro lugar através do discurso. A narradora declara à partida que não tem certeza do que diz: “O que aconteceu, nesse caso aqui, foi que eu mesma, descobri que eu não sabia nada sobre isso aqui que eu estou começando a mostrar para vocês. Que eu não sabia nada sobre esse segredo aqui que eu queria contar.”

Na verdade, ao negar o acesso direto às fontes, está a recrutar os espectadores para a procura de pistas, numa viagem com destino à origem do segredo:

Por algum tempo nós depositamos a nossa energia de comunicação nesses papezinhos, eu e o meu pai, e agora eles estão todos armazenados 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.

A atriz narra então um sonho, ou uma narrativa similar ao relato de um sonho, aumentando a curiosidade sobre os significados ocultos do espetáculo e sobre a natureza daquela relação. Pouco depois revela que acabou de apresentar a terceira versão da peça, e que agora veremos a segunda versão. Depois de encaminhar o público para outro espaço, recomeça criticando a versão que o público acabou de ver e, de certo modo, negando a própria peça que está a apresentar:

Não sei direito o que foi aquilo que eu fiz ali! Eu meio que me recuso a saber o que eu fiz ali totalmente, eu me recuso a ter aquela peça como a peça final! Eu fiquei muito tempo pensando naquela versão, procurando textos, vídeos para projetar, vídeos que eu gravei, textos que eu colhi, 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!!!

A recusa em fixar um relato é dita: “eu não acredito na sinopse da minha vida.” Mas a construção de um relato fica dada como vital e ao espectador é impossível não pensar que sinopse e que vida serão essas. Entram no ar testemunhos autênticos, gravados, na primeira pessoa, das irmãs da narradora. A audição destes depoimentos, porém, só aumenta as dúvidas sobre o que de fato aconteceu:

Isso é algo de 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. (...) Eu precisava saber dessas coisas, SABER MESMO, CIENTIFICAMENTE, O QUE TINHA ACONTECIDO, QUEM ERA O MEU PAI, QUEM ERAM ESSAS PESSOAS, ONDE EU ESTAVA AFINAL??? NO QUE É QUE EU ESTAVA MEXENDO???

A narradora inicia então a descrição do que aprendeu na leitura de várias cartas. Mas um tema musical que vai subindo de volume cada vez mais, vai aos poucos tornando inaudível o que a atriz está dizendo. Logo quando ela se propôs saber tudo! O contraste entre revelação e ocultação é aqui levado ao extremo, num cena de surdez em que fica patente que cabe a cada um descobrir a sua versão dos fatos e fazer o seu relato. O valor dos documentos e das memórias depende tanto do agente que as recolhe quanto das fontes. Termina assim a segunda versão. Estamos cada vez mais perto do fato original. Se é que ele alguma vez existiu.

A primeira versão tem início com o relato de uma espécie de Jardim do Éden caseiro, em que a convivência com animais – e com o lado animal do humano – é doméstica. Segue-se a alusão à jornada – ao “caminho detectivesco” – de Édipo e logo depois o relato do incesto benigno de Ló com as suas duas filhas, tendo como objetivo a sobrevivência da espécie. A interpretação deste episódio bíblico é literal. Dir-se-ia que o importante é a razão que leva a estes relatos, não o que os relatos contêm. A primeira versão é rematada com a ideia de que o segredo é indomável:

Essa foi a primeira versão. 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.

Essas coisas de que é impossível falar, parece dizer a narradora. E ao reiterar essa indizibilidade, aumenta a impressão de que se trata de algo de natureza inominável, censurável, proibido, obscuro, tabu. A preterição, enquanto figura de linguagem, consiste em fingir calar alguma coisa que na realidade se está enunciando. Parece ser o caso de todo este discurso, construído com base nessa figura, cujo mutismo culmina na cena inaudível, quando a música – Amor Perfeito – quase rebenta com os altifalantes da sala e os tímpanos do espectador, suprimindo a palavra da narradora.

José Sanchis Sinisterra, um dos mais relevantes dramaturgos contemporâneos, formulou uma lista de catorze propriedades do discurso da personagem, que podem ser encontradas em maior ou menor quantidade nas obras de literatura dramática. Não cabe aqui uma análise da lista, ainda por publicar. Uma delas, a indizibilidade, corresponde à característica que algumas falas teatrais têm de ser... não ditas; isto é, de serem “interrupções do fluxo discursivo”, como pausas, silêncios ou mutismos, cujo sentido é conotado através do que está implícito, ou do que é inominável. Talvez a propriedade a deduzir da cena em causa fosse mais a inaudibilidade do que a indizibilidade. Em qualquer dos casos, correspondem à falta de comunicação entre pai (mudo) e filha (surda). A cena leva ao extremo o jogo iniciado com a preterição, negando o assunto para falar nele. Lembrando o famoso grito mudo de Helene Weigel na encenação original de Mãe Coragem, de Brecht, a fala soterrada pelos decibéis da canção popular vai além do *logos* para dar conta do tema, da forma e da artista perante um público que foi sendo puxado para dentro da cena e, quando menos se espera, está todo lá dentro. A figura de estilo em cena é como uma fala surda, que não se consegue ouvir, mas se entende. O segredo de *Conversas com meu pai* é contar com o espectador para responder à busca da atriz.