

A intimidade em performances autobiográficas

Maria Gil

Numa performance autobiográfica, o performer encena a sua história de vida e o público é convidado a assistir. Neste ato de encenar a sua própria vida, o performer observa-se a si mesmo ao mesmo tempo que se representa a si mesmo. Isto significa que o performer é simultaneamente o sujeito e o objeto da performance. Neste processo dialético de encenar a sua própria história de vida, o performer torna-se disponível a ser observado pelo público. Assim, o ato de encenar a própria vida inclui também o público. Mas o que é que significa incluir o público? De que forma é que o público participa? De que maneira o performer e a performance são afetados pela participação do público?

Empatia, Intersubjetividade, Ética, Hospitalidade e Intimidade

De forma a perceber melhor a relação que se estabelece entre performer e espetador, começarei por abordar a noção de empatia, a capacidade que temos em reconhecermos e em entendermos outros estados mentais e emotivos, também caracterizada como a capacidade de nos colocarmos na pele de outra pessoa, na pele do outro. Quando vemos um performer a encenar a sua própria vida, estamos a experienciar a perspetiva de olhar e as emoções de uma pessoa com ela própria. Estamos a experienciar o mundo através dos olhos de outra pessoa, do performer.

A noção de empatia está também relacionada com a noção de intersubjetividade, que pode ser definida como a partilha de subjetividades de dois ou mais indivíduos. Isto significa que tanto o performer como o espetador trazem as suas perspetivas pessoais, os seus sentimentos particulares, mas também as suas crenças e os seus desejos para o ato de encenar uma performance autobiográfica. A intersubjetividade é-nos acedida pela empatia porque ao sermos capazes de compreender o outro somos também capazes de experienciar o outro. Mais ainda, no “estado intersubjetivo” experienciamo-nos a nós mesmos como vistos pelo outro, isto é, eu compreendo-me a mim mesma na relação do olhar fixo do outro.

Ao encenar a sua vida, o performer autobiográfico permite ao espectador “pôr-se na pele de outra pessoa” e experienciar-se a si mesmo através das experiências do performer. No entanto, isto poderia significar que o espetador participa, simplesmente, ao reconhecer-se no outro, no performer, o que não é exactamente o que acontece. Através da intersubjetividade, o espetador também se experiencia diferente e distinto do outro, ao mesmo tempo que se torna disponível para o outro. O espetador, ao projetar a sua própria história de vida para a cena, está a diferenciar-se do performer e, ao mesmo tempo, a tornar-se disponível para experienciar o performer.

Tanto o conceito de empatia como o de intersubjetividade ajuda-nos a compreender que as nossas vidas estão interligadas e que as histórias individuais são inseparáveis da história coletiva. Também nos ajuda a compreender que o espetador, para além de ser o destinatário da performance, é uma espécie de parceiro que partilha experiências. Isto pode trazer um sentimento de pertença quando estamos a experienciar uma performance autobiográfica, quer sejamos o performer ou o espetador, um sentimento de que a nossa vida faz parte de algo maior, mas também confirma que uma performance autobiográfica é um processo de troca nos dois sentidos entre espetador e performer.

Ao dizer que o espetador também participa, não quero desvalorizar a intenção do performer, afinal de contas, foi quem decidiu encenar a sua vida e quem nos convidou a assistir a isso. Mas tal desafia a ideia de que o espetador é um observador passivo e a ideia de que uma performance autobiográfica é algo meramente pessoal, quando, de facto, se trata de um ato de partilha de subjetividades.

Adrian Howells, um performer que reside no Reino Unido e cujo trabalho para além de ser autobiográfico e confessional também reflete esta ideia de intersubjetividade, diz:

Há muita conversa e muito toque. E é tanto sobre a outra pessoa como é sobre mim. Eu foco-me na ideia de uma troca nos dois sentidos.

(Smith, 2008: 28)

Na sua última performance, *Foot Washing for the Sole* (2008), Howells refletia esta ideia de troca nos dois sentidos. O espetador, para além de receber uma massagem nos pés enquanto escutava as confissões de Howells, era convidado a partilhar as suas próprias confissões e histórias que se tornavam parte da performance.

Esta ideia de troca nos dois sentidos pode levar-nos a pensar que a partilha de intersubjetividades só acontece quando o espetador participa explicitamente na performance, como no caso de Howells, mas quando um performer está a partilhar as suas histórias pessoais, o espetador retribui ao projetar-se naquilo que está a ser dito e encenado. *Alan Read em Theatre and the Everyday Life: an Ethics of Performance*, diz:

A presença de público é uma característica definidora da pessoa que se tornará performer. Sem a sua presença no tempo essa transformação não teria lugar como expressão, mas remeter-se-ia para o domínio do privado e do terapêutico. Manter-se-ia algo de meditativo em vez de expressivo.

(Read, 1993: 93)

Em *Feminismo e Autobiografia*, Tess Cosslett, Célia Lury e Penny Summerfield distinguem dois tipos de intersubjetividade em performances autobiográficas.

A primeira, descrita acima, está relacionada com a troca nos dois sentidos, entre público e performer, e, a segunda, está relacionada com o performer e as pessoas que estão a ser evocadas em cena. Esta segunda noção de intersubjetividade está relacionada com o facto de que quando encenamos a nossa autobiografia estamos de facto a encenar uma auto/biografia de outra pessoa. Paul John Eakin, diz:

Porque as nossas vidas não são isoladas das vidas dos outros, deparamo-nos com a responsabilidade para com aqueles sempre que escrevemos sobre nós mesmos. Não há como escapar desta responsabilidade.

(Heddon, 2008: 16)

Sempre que um performer está a encenar a sua própria vida, ele está a encenar a vida de outras pessoas também. Eakin mostra-nos que as nossas vidas não são ilhas isoladas, mas que estão eternamente ligadas a outras vidas. Isto torna o ato de encenar a nossa vida, num ato de encenar a vida dos outros.

Pergunto-me muitas vezes, enquanto performer, que direito tenho de falar de outras pessoas em cena. Se devo ou não obter autorização dessas pessoas de quem estou a falar. Mas também porque é que o teria de fazer? Terei de falar dessas pessoas de uma certa maneira? De uma maneira em que elas se sintam bem representadas? Haverá uma melhor maneira de as representar? E, consequentemente, uma pior? O que significa 'melhor' ou 'pior' e quem decide? Isto é o que Eakin quis dizer com não há como escapar a essa responsabilidade.

Isto leva-nos à noção de responsabilidade: a responsabilidade do performer sobre a pessoa de quem está a falar. Ou o facto de se encontrar numa posição de explicar o outro, de fazer um relato do outro. Em última análise, isto tem a ver com noções de autoridade, controlo e poder que o performer tem em escolher o que quer dizer e encenar sobre si e sobre os outros. Poderíamos ingenuamente referir que o foco da performance é sobre a vida do performer e não sobre a vida dos outros, que o facto de ele contar histórias de outras pessoas é uma mera consequência da encenação autobiográfica, mas isto seria ser ingénuo. A questão da responsabilidade em performances autobiográficas não é uma questão meramente pessoal, mas está relacionada com relações éticas. Alan Read escreve:

A ética não está divorciada de propósitos políticos, mas é sobretudo uma teoria dos deveres sociais do indivíduo.

(Read, 1993: 88)

Em *Autobiografia e Performance*, Deirdre Heddon apresenta os problemas éticos relativamente às performances autobiográficas:

Eu chego à questão da ética não como um filósofo moral, mas como uma pessoa relacionada com a prática, e como espectadora, e as questões que eu me coloco anunciaram-se no teatro e no estúdio onde experienciei desafios éticos. A utilização do termo “ética” está ancorada no espaço vivo, e não na esfera da abstracção.

(Heddon, 2008:125)

Quando Heddon utiliza a palavra ética está a referir-se a pessoas que estão a experimentar, que encontram desafios colocados por diferentes sujeitos que estão numa relação de proximidade. A ética em relação a performances autobiográficas não está apenas relacionada com conceitos abstratos que são aplicados criticamente ao trabalho, pelo contrário, uma vez que as performances autobiográficas acontecem ao vivo, no presente, as relações éticas são enquadradas na esfera da performance. Isto tem o efeito de incorporar o conceptual e o abstrato nas relações de responsabilidade ética do indivíduo, neste caso, do performer e do espetador.

Heddon admite que alguns performers autobiográficos, especialmente aqueles que se dirigem ao público diretamente, admitem, na maioria das vezes, que estão a encenar a vida de outras pessoas. Ao fazerem isso, o performer está explícita e deliberadamente a dizer que está consciente do facto de que está a encenar a vida de outras pessoas. Alguns performers chegam a utilizar uma prova autêntica

tal como um objeto, um vídeo, uma entrevista, uma fotografia, uma pessoa, de forma a sublinharem e a legitimarem o facto de estarem a encenar a vida de uma pessoa real.

Para Heddon, este facto desafia uma das críticas mais comuns às performances autobiográficas, a de serem um mero ato auto-centrado e solipsista.

No entanto, mesmo que o performer assuma o facto de que está a encenar a vida de outras pessoas, mesmo que o performer dê voz a esses outros, não pode privar-se dessa responsabilidade. Se voltarmos à noção de responsabilidade de Eakin, percebemos que encenar o outro está relacionado com a questão e com a legitimidade em falar sobre ele e com as formas que escolhemos em representar este outro, quer estejamos a fazer um retrato sincero, quer estejamos a dizer o que “realmente” aconteceu em relação a esse mesmo outro. E é precisamente aqui, na questão do “real” e do “verdadeiro” que reside a problemática da responsabilidade. A suposição de que uma performance autobiográfica tem de dizer a “verdade” e de que tem de dizer algo de verdadeiro sobre o “outro”.

Após assistir a uma performance autobiográfica, um dos alunos de Leonora Champagne, comentou:

O que é que quer dizer com isso, a mãe dela não morreu realmente? Isso é escandaloso! Ela manipulou-nos!

(Champagne, 1999: 157)

É curioso que quase sempre, após uma apresentação, alguém me pergunte se o que eu disse era verdadeiro, ou se aquela pessoa existe realmente. É igualmente curioso que qualquer que seja a minha resposta, arrisco-me a desiludir essa pessoa. Se disser que sim, que a pessoa existe, olham-me com um ar suspeito e desconfiado. Se digo que não é bem assim, sentem-se como o aluno de Champagne desiludidos e traídos.

A questão é que as performances autobiográficas, como dizem Sidonie Smith e Julie Watson, são atos de recordar (Smith e Watson, 2005: 9), que estão sujeitos à “memória” e à “verdade subjetiva”. A memória é frequentemente sujeita a omissões e interpretações, colocando o ato de recordar algures entre factos reais e o seu embelezamento. A verdade subjetiva é a verdade que é válida para mim e que está relacionada com os meus sentimentos presentes. O que se torna importante para o performer autobiográfico não são os factos sobre o passado, mas os sentimentos presentes do performer sobre esse mesmo passado. E a memória, tem, ela mesma,

uma história. Sidonie Smith e Júlia Watson em *Interfaces – Women, Autobiography, Image, Performances*, dizem:

Nós aprendemos a recordar, o que é recordar e a utilidade de recordar, que são específicos da nossa cultura e história. E a história é material. Nós localizamos a memória e práticas específicas de recordar nos nossos próprios corpos e em objectos específicos das nossas histórias experimentais.

(Smith e Watson, 2005: 9)

O que Smith e Watson querem dizer é que quando um performer encena a sua própria vida, ele não está apenas a construir uma memória, mas está, também, a mostrar como a sua cultura e a sua história o construíram. Deb Margolin, no seu artigo “Count the I’s, the Autobiographical Nature of Everything”, diz:

O que eu vejo é produto directo da minha habilidade para ver.

(Margolin, 1999: 24)

O que se torna importante no ato de recordar não é a verdade objetiva, a verdade dos factos, mas o ato criativo em encenar esse passado. Numa entrevista sobre o seu trabalho, Christian Boltanski diz:

Nos meus trabalhos iniciais eu pretendia falar sobre a minha infância, no entanto, a minha infância real tinha desaparecido. Eu menti tanto e tantas vezes sobre ela que já não tenho uma memória real sobre esse tempo, e a minha infância tornou-se, para mim, numa espécie de infância universal, não uma real. Tudo o que fazes é pretensão. A minha vida é sobre criar histórias.

(Boltanski, 2005: 37)

Mais uma vez, eu não pretendo diminuir a responsabilidade do performer, mas o ato de recordar oscila entre uma coisa com aura de verdade e com uma ideia de estar perto de uma certa realidade através de uma construção autobiográfica que não pretende, no entanto, representar a verdade.

A noção de verdade remete-nos ainda para noções como a sinceridade e a autenticidade. Charles Guignon em *On Being Authentic*, explica que dizer a verdade e ser sincero são virtudes sociais e não pessoais. Dizer a verdade torna-se importante na relação com a sociedade e com os diferentes papéis sociais que são esperados de nós. Neste sentido, “verdade” torna-se numa espécie de construção, algo que é social e culturalmente construído. Nos dias de hoje, a questão da verdade foi substituída pela questão da autenticidade, em sermos autênticos, em que o foco não está na verdade objetiva, em relação aos factos, mas na própria pessoa; numa

performance autobiográfica o que se torna importante é o performer ser verdadeiro para consigo mesmo. No seu livro, Guignon sublinha a ideia de autenticidade como uma virtude social. Ele diz:

É claro que ser autêntico não é apenas uma questão de nos concentrarmos no nosso eu, mas também envolve uma ponderação de como as nossas decisões contribuem para o bem público em que somos participantes. A autenticidade é uma empresa pessoal enquanto implicar integridade pessoal e responsabilidade pelo eu. Mas tem também uma dimensão social enquanto trazer um sentimento de pertença e de obrigação ao contexto social maior que a torna possível.

(Guignon, 2004: 163)

Finalmente, a possibilidade de explorar a memória, quer o performer esteja a recordar, a imaginar, a inventar ou a construí-la, é um dos potenciais das performances auto-biográficas, ao oferecerem a possibilidade de “reconstrução” do passado do performer e da sua identidade. Porque o performer tem controlo sobre a auto-representação que está a fazer de si mesmo, ele ganha domínio sobre a sua história de vida e identidade. Alguns performers utilizam esta ferramenta para tornarem visíveis certos episódios traumáticos, ou ainda revelarem identidades que têm sido histórica, social, cultural e politicamente silenciadas ou marginalizadas. Nestes casos, as performances tornam-se atos de confissão e testemunhos onde o performer revela em público que tem sido reprimido e silenciado. Assim, a performance transforma-se num processo de sarar, de curar e de ficar bem. A performance transforma-se num ato de reparação. E como já vimos, o espetador tem um papel ativo neste ato de reparação, não apenas porque reage, como testemunha, mas porque poderá também projetar as suas próprias histórias e identidades marginalizadas, reprimidas ou silenciadas. Adrian Howells diz:

Em tudo o que faço, quero mandar as pessoas para casa a sentirem-se bem fisicamente e mentalmente. Quero que se sintam limpas.

(Smith, 2008: 28)

Ou, como Miller e Taylor colocam a questão:

Criar narrativas autobiográficas reconstitui o Eu, o público e os contextos culturais envolventes. Dá sentido ao Eu, e dá a cada parte uma voz e um corpo. Podemos seguramente dizer que até que uma vida seja partilhada através de uma performance, ela não existe ou, pelo menos, não ressoa na esfera alargada da consequência pública.

(Miller, Taylor e Carver, 2003: 3)

Uma performance autobiográfica oferece assim a possibilidade de estarmos mais perto dos outros, de estarmos perto das suas histórias que são também as nossas histórias; uma possibilidade de espreitarmos para o passado e para a vida dos outros sem termos medo de sermos apanhados, uma possibilidade de nos aliarmos aos outros porque ao assistirmos às suas histórias passamos a compreender melhor as nossas próprias histórias, a possibilidade de nos tornarmos íntimos de estranhos porque escutámos os seus segredos; a possibilidade de dialogar com outros apercebendo-nos das nossas diferenças e semelhanças; a possibilidade de instigar outros a agir porque se “ele” o fez, eu também o posso fazer. No entanto, se as performances autobiográficas têm o potencial de oferecerem tudo isto, é bem possível que o contrário também aconteça. Afinal de contas é uma performance e está sujeita ao risco. Está a acontecer “agora”. Está restringida à temporalidade e às suas contingências. Uma performance pode correr mal e também podemos experienciar, quer como performer quer como espectador, uma má performance. Nas nossas vidas escolhemos como nos apresentar e o que mostrar: a forma como nos vestimos, nos penteamos, como escrevemos o nosso *curriculum vitae*, como falamos, a forma como escolhemos um determinado momento do nosso dia para falarmos de nós, etc..

Richard Schechner afirma que a “performance está em todo o lado” (Schechner: 2003); Deb Margolin, que “tudo é autobiográfico” (Margolin: 1999). Em a *Apresentação do eu na vida de todos os dias*, Erving Goffman afirma que todas as interações sociais são encenadas e que nós todos representamos papéis sociais utilizando diferentes personas e máscaras. Goffman também afirma que a forma como nos apresentamos e a forma como desempenhamos os nossos inúmeros papéis está relacionada com a forma como queremos que os outros nos vejam. Isto demonstra que o nosso sentido de nós mesmos, a nossa identidade, está dependente até um certo limite dos outros. Isto ajuda-nos a compreender a ideia de que não existe algo como uma identidade isolada. A nossa identidade apenas existe dentro do meio social. Todos nós estamos inseridos num determinado meio social e cultural.

Assim, para além de escolhermos como é que queremos ser vistos nas nossas vidas diárias, nós também encarnamos o meio social e cultural a que pertencemos.

A identidade está relacionada não só com o que nos identifica enquanto indivíduos, com a compreensão das nossas características únicas, como, por exemplo, o nosso nome, mas também com a condição de semelhante, de ser semelhante e de partilhar características semelhantes, como, por exemplo, falar a mesma língua que

um determinado grupo de pessoas fala. Isto pode dar-nos a impressão de que a identidade é algo que chega até nós já feito pela nossa cultura, que nós somos linguística e culturalmente condicionados, mas o facto é que nós podemos fazer escolhas, nós somos agentes ativos na formação da nossa identidade. Embora seja impossível escolher o lugar onde queremos nascer, ou a língua materna que queremos falar, é possível escolher outras línguas para falar, alterar o nosso nome, o nosso sexo, etc.. A identidade não é apenas um produto do nosso meio cultural e social, mas é também um produto das nossas escolhas individuais dentro desse meio cultural e social em que vivemos.

Para além dos papéis que representamos diariamente, nós encarnamos igualmente papéis que nos chegam do nosso meio cultural e social que estão, eles mesmos, em constante processo de mudança, como a língua que se altera ao longo dos tempos. A identidade é algo que não é fixa, permanente ou estanque, mas algo que está em permanente fluxo. Smith e Watson dizem:

As identidades materializam-se dentro dos colectivos e fora das diferenças culturais assinaladas que constituem as interações simbólicas dentro e entre colectivos. Mas as organizações sociais e as suas interações simbólicas estão em constante fluxo. É por este motivo que as identidades são discursivas, provisórias interseccionais e não fixas.

(Smith e Watson, 2005: 10)

Assim, a forma como representamos a nossa identidade e as máscaras que usamos também se alteram, uma vez que a nossa identidade está em fluxo permanente. As performances autobiográficas ilustram, por um lado, como somos socialmente e culturalmente construídos e, por outro lado, mostram-nos a nossa capacidade para desafiar essas mesmas construções de identidade e os valores favorecidos pela cultura dominante que nos envolve.

No processo dialético de encenar a própria vida, o performer vê-se a si mesmo enquanto se representa a si mesmo (tornando-se ora sujeito ora objeto da performance), o performer ganha assim consciência da representação que está a fazer de si mesmo e de como é culturalmente condicionado. Assim, ao mesmo tempo que o performer tem domínio sobre essa representação, pode escolher a forma como se quer representar.

O processo de encenar a própria vida é muitas vezes comparado ao modelo de formação de identidade de Jacques Lacan e designado pelo estádio do espelho, que permite ao performer ver-se a si mesmo como outro enquanto a performance

ela mesma, como a linguagem, se torna num meio de compreender a fenda, a separação entre o performer/sujeito e o performer/objeto. O modelo apresentado por Lacan reforça a ideia de que a identidade não é fixa, biologicamente adquirida, mas relacional, encenada em interação com outro exterior a si mesmo. No caso, o performer representado e, também, o espectador.

Já vimos como as performances autobiográficas negociam questões como empatia e intersubjetividade. O que Lacan vem reforçar com o modelo do estádio do espelho é que a subjetividade está ligada a uma visão de alteridade, em que nós só nos compreendemos em relação com outro, mesmo que esse outro sejamos nós mesmos.

Herbert Blau em *The audience* apresenta esta relação lacaniana chamando-lhe “um acto inicial de espectador”.

(Blau, 1990: 65)

Assim, podemos deduzir que, em vez de encenar a sua vida, o performer está a apresentar-nos as escolhas que fez durante o processo autobiográfico, que, de facto, nós estamos a ver uma versão do performer, e não o performer ele mesmo. Mas porque é que tendemos a dizer que estamos a ver uma versão do performer e não o performer ele mesmo? O desejo de querer ver o performer está relacionado com a questão focada há pouco de que uma autobiografia deve dizer a verdade mas com uma conceção moderna do eu, que como foi notado por Guignon, o eu é visto como algo de fixo, centrado e essencial (Guignon, 2004). Vimos que até nas nossas vidas diárias representamos muitas versões de nós mesmos e que essas identidades estão em fluxo constante. O ato de encenar uma performance autobiográfica é um ato de partilha, questionando e re-identificando o performer através de muitas versões de si mesmo. Contudo, o conceito literário de Philippe Lejeune denominado por “pacto autobiográfico” reforça a noção de um eu essencial ao denotar um contrato implícito que estabelece a mesma identidade entre autor, narrador e protagonista que são aceites pelo leitor (Lejeune, 1986). Em *Teatro e autobiografia*, Sherille Grace comenta:

Como explica Lejeune, quando assinamos este pacto esperamos que nos seja dita a verdade sobre a vida de uma pessoa, acreditamos que a pessoa que encontramos é real.

(Grace and Wasserman, 2006: 16)

Nós já vimos como a verdade é, de facto, social e culturalmente construída alterando-se ao longo dos tempos e vimos também que as performances autobiográficas

não fornecem a verdade em si, porque tal é uma impossibilidade, mas podem oferecer “verdades criativas”, e vimos também que a nossa identidade não é fixa mas está em constante fluxo e que o eu é uma construção, algo com que brincamos nas nossas vidas diárias e algo que o performer usa no palco. Sherill Grace, no seu artigo “Performing the autobiographical pact”, escreve:

O pacto de Lejeune diz que nós (o leitor/o espectador/o ouvinte) acreditamos que o autobiógrafo está a dizer a verdade, e se descobrirmos que essa não é a verdade sentimo-nos enganados, traídos e manipulados. Mas o teatro é, por definição, ilusão, faz de conta, e não deve nunca ser confundido com a realidade.

(Kadar, Warley, Perrault, Egan, 2005: 69)

Tal como Grace reconhece, encenar uma autobiografia está dentro da esfera da arte e autobiografia. Embora se brinque com as fronteiras entre a arte e a vida, é uma representação de uma vida e do seu representante. E, para além da trilogia proposta por Lejeune de autor/encenador, narrador/performer, protagonista/personagem, o performer também traz a sua “persona” para a cena o que destabiliza a trilogia: para o performer, autobiografia torna-se uma interpretação da sua própria história de vida com o performer/autor funcionando em múltiplos papéis de produção, escrita, interpretação. O processo de encenar uma performance envolve normalmente mais do que uma pessoa que seriam necessárias para se assinar o pacto de Lejeune. Smith and Watson dizem:

Eles [os actos autobiográficos] são inseparavelmente materiais e corporais. Eles não podem ser entendidos como actos individualistas de um sujeito soberano... E a representação produzida não pode ser tomada como garantia de um eu verdadeiro, autêntico, coerente e fixo.

(Smith and Watson, 2005: 11)

A maior parte dos performers reconhece neste ato de re-invenção e exploração de identidades múltiplas um dos grandes potenciais das performances autobiográficas. Neste processo de re-invenção de si mesmo, o performer utiliza dispositivos como a criação de *alter ego* em que tenta tornar-se invisível. Estes exemplos podem parecer contraditórios, uma vez que a performance é sobre si, mas, de facto, isto vem reforçar a ideia de estar numa relação mais próxima com o espetador, ao mesmo tempo que o performer se está a re-inventar. Adrian Howells, que criou Adrienne, “a simpática ligeiramente descarada senhora a quem podes contar tudo, ela prepara-te uma chávena de chá e partilha contigo todos os seus problemas” (Smith, 2008: 28), diz sobre o seu alter ego:

A questão sobre a Adrienne é que foi uma forma de eu desenvolver um estilo confessional, de criar rapidamente um ambiente de intimidade e confiança – mas, mesmo assim, eu penso nela como uma mulher, ela não é uma personagem como tal. Adrienne é uma versão intensificada de mim próprio e que me permite entrar em cena e relacionar-me com o público.

(Smith, 2008: 29)

Podemos pensar que tornarmo-nos próximos do outro, o espetador, é algo de fundamentalmente “bom”; que incluir o espetador é algo de desejável numa performance; que o espetador não se vai sentir intimidado pela proximidade do performer; que o espetador deseja participar na performance. Estamos novamente na esfera da ética, mas agora, em relação com a intersubjetividade que acontece entre performer e espetador. Mais uma vez, uma performance autobiográfica é, antes de mais, uma performance que acontece “aqui” e “agora”, entre “mim” e “ti”. Representar é sempre representar para alguém, para outro e, conseqüentemente, estamos obrigados à nossa responsabilidade e obrigação para com esse outro, o público. Quando Howells diz que quer ganhar a confiança do público e tornar-se íntimo de forma a poder confessar as suas histórias autobiográficas, nós poderíamos perguntar se a empatia de que falámos anteriormente não é um mero mecanismo que Howells está a usar para ver as suas histórias serem aceites pelo público.

Os encontros entre performer e público colocam-nos sempre questões de reduzir o outro, ou objetivar o outro, de querer que o outro se torne numa versão de nós mesmos. Ao escrever sobre Emmanuel Levinas, cuja filosofia se focava profundamente numa ética de encontro com o outro, Alan Read diz:

A questão de como nos comportamos em relação ao outro, de como nos relacionamos, é a filosofia primeira, é uma pré-condição para a vida e para a troca entre vidas que é, afirmo, domínio do teatro.

(Read, 1993: 93)

Embora o meu objetivo seja desvalorizar a intenção do performer em aproximar-se do público, as implicações subjacentes são-nos úteis para compreendermos performances autobiográficas que se constroem à volta de uma ideia de proximidade e de intimidade. Podemos experimentar ver a outra face da moeda: que Howells apenas se está a aproximar com o objetivo de o público se sentir protegido e seguro de forma a participar na performance, transformando a performance num lugar onde o público tem a oportunidade de participar as suas subjetividades, as suas histórias, as suas vidas. No ato de se expor ao público, o performer está a partir a sua identidade auto-contida, sentido de

segurança, e a tornar-se vulnerável e, assim, mais disponível para reconhecer o outro e consequentemente aceitar o outro, cada espectador. A questão de se aproximar dá prioridade à importância do momento presente, ao “aqui” e “agora”. Confirma que o que acontece envolve pessoas reais conferindo um grande sentido de singularidade à performance - uma consciência de como podemos moldar e entender uma performance e por acréscimo, o mundo.

No ato de se aproximar, a maioria dos performers dirige-se diretamente ao público falando como eles próprios, desequilibrando convenções teatrais como a quarta parede e, de certa forma, destruindo uma convenção teatral conhecida como distância estética, que pode ser entendida como uma referência que o artista cria através do uso de dispositivos dentro e fora da obra para a diferenciar psicologicamente da realidade. Poderíamos dizer que o facto de o performer se aproximar demasiado poderá comprometer “o lado sagrado” da performance e confundir a distinção entre palco e plateia e, por consequência, a distinção entre vida e arte. Vimos já como as performances autobiográficas trabalham e negociam estas fronteiras, entre vida e a arte. O ato de aproximação implica riscos, quer seja ao expor-nos diante do público, quer seja ao aproximar-nos fisicamente do público. O performer torna-se vulnerável, arrisca. Numa entrevista intitulada “Risk and Intimacy”, Adrian Heathfield explora esta ideia de risco no trabalho da artista britânica Bobby Baker que, para além de fazer um trabalho autobiográfico, também explora noções de intimidade e proximidade com o público. Bobby Baker diz:

O meu interesse no risco é muito diferente. Às vezes estou a trabalhar numa relação muito próxima com públicos pequenos, sou capaz de me debruçar e de tocar num queixo, de atirar um bocado de doce de morango para dentro das suas bocas abertas. Este tipo de transgressão que procuro está sempre presente. O perigo reside em gestos pequenos em vez de grandes gestos: o risco da intimidade, é isso que me interessa...

(Baker and Barrett, 2007: 88)

Como já vimos, a ideia de uma troca nos dois sentidos aplica-se também à questão do risco, sendo que não é apenas o performer que pode colocar o público numa situação de risco ao quebrar a fronteira entre a arte e a vida; o público pode, ele também, quebrar essas fronteiras.

Podemos dizer que a proximidade é útil numa performance autobiográfica porque dá atenção à relação intersubjetiva entre performer e espectador. O foco destas performances não é a história de vida mas o aspeto relacional que se

cria entre performer e espetador. É por isso que a ética se torna num elemento central quando tentamos perceber melhor este tipo de performances, porque elas especificam-se no encontro que acontece entre o performer e o espetador.

Georges Bataille diz:

A humanidade tem medo que a ordem íntima não seja reconciliável com a ordem das coisas... A intimidade, no trémulo indivíduo, é sagrada, santa e inundada de angústia.

(Auslander, 2008: 58)

Bataille menciona duas noções opostas de intimidade. A primeira é a ordem da intimidade, que é sagrada, e em que não há distinção entre seres e objetos e em que não há uma auto-consciência. A ordem da intimidade está na esfera da animalidade e do caos. Oposta a esta, há a ordem das coisas, que, para Bataille, é o nosso mundo. A ordem das coisas pertence à esfera da humanidade. Para Bataille, a humanidade anseia pela ordem da intimidade há muito perdida e é através de rituais sagrados e profanos, ou através de sacrifícios, que a ordem da intimidade poderá ser restabelecida. Se considerarmos o último espetáculo de Howells, *Foot washing for the sole*, em que Howells lavava os pés ao espetador, lembramo-nos imediatamente da sugestão ou profecia de Bataille de que os rituais iriam restaurar a ordem da intimidade pela qual tanto ansiamos. É curioso que Howells escolheu lugares que eram igrejas ou tinham sido igrejas para atuar. Embora a noção apresentada por Bataille seja muito mais aprofundada, entrando em questões de sangue, profanidade, sacrifícios, festivais e carnavais; é de referir uma possível relação entre performances autobiográficas com essa ordem de intimidade por nós há muito ansiada.

Peggy Phelan diz:

A meio caminho entre a sedução que deixa o aparato visível do desejo e produção que o apresenta, o teatro opera num curioso espaço físico. O segredo do poder do teatro está dependente da verdade da sua ilusão. Envolto em ficção, o teatro procura mostrar a linha entre o poder visível e invisível. O teatro tem, assim, uma relação íntima com um segredo. E os segredos contêm em si o aroma da sedução.

(Phelan, 1993: 112)

O excerto de Phelan amplia a noção de intimidade incluindo as noções de desejo e de sedução. Ela também utiliza a expressão para se referir aos segredos e poderes do teatro onde oposições como verdade/ilusão, visível/invisível são utilizadas.

Vimos como as performances autobiográficas exploram as fronteiras da verdade e de ficção, entre o que é dito/visível e o que é escondido/invisível, entre a arte e a vida. O que é igualmente sugerido por Phelan é que implicitamente o teatro é do domínio da sedução. Quando falamos em intersubjetividade, quando falamos em nos aproximarmos do público, de partilharmos materiais pessoais, estamos a admitir que há sedução a acontecer entre performer e público. Sedução que esconde uma luta pelo poder e por uma autoridade da parte do público. As performances autobiográficas que procuram uma relação mais íntima entre performer e o público podem seduzir mas isto não se conjuga com o forte sentido de hospitalidade que elas parecem possuir, um sentido de receber/acolher. Esta ideia de receber estranhos pode parecer aparentemente contraditória já que normalmente se está numa relação íntima com alguém que conhecemos e não com estranhos. Se olharmos para a etimologia da palavra hospitalidade descobrimos que deriva do latim “hospes”, que é formado de “hostis”, que originalmente significava “estranho”; hospitalidade é o ato de compensar ou igualar um estranho à condição de convidado, fazendo-o sentir-se protegido e acarinhado. Algumas destas performances oferecem “hospitalidade” de forma a aproximarem-se do público, porque, se somos bem recebidos por alguém, sentimo-nos potencialmente mais disponíveis para essa pessoa sendo aí que entram as noções de sedução e de escuta.

Rollan Barthes, escreve:

Ouvir é um fenómeno fisiológico, escutar é um acto psicológico.

(Barthes, 1986: 245)

No ensaio “Escuta”, Barthes alude ao facto de que o público escuta as histórias do performer autobiográfico. Porquê escutar e não ouvir? Porquê focarmo-nos no que está a ser dito e não visto em cena? No seu ensaio, Barthes introduz diferentes tipos de escuta: a escuta alerta que pode acontecer, por exemplo, com um animal que ouve um ruído de um possível predador; a escuta que decifra, que pode ser exemplificada sempre que uma criança tenta ouvir sinais que podem corresponder à sua mãe a aproximar-se, e outro tipo de escuta que, para Barthes, não procura nenhum sinal específico para emitir ou ser emitido e se foca em quem é que está a falar e em quem é que está a ouvir. Barthes escreve:

Este tipo de escuta é suposto acontecer num espaço intersubjectivo onde “eu escuto” também significa “escuta-me”. (Barthes, 1986: 246) Interpelação leva a interlocução em que o silêncio do ouvinte é tão activo como o discurso do locutor que fala escutando.

(idem: 252)

Assim, ao declarar que escutar é um papel ativo, Barthes também declara que quando alguém escuta está implicitamente a dizer “escuta-me”. Barthes evoca também um espaço intersubjetivo entre quem fala e quem escuta. Não será este espaço equivalente à troca nos dois sentidos que acontece entre performer e público? Não estará o público a projetar a sua história pessoal ao mesmo tempo que escuta o performer e, desta maneira, a dizer: escuta-me? Em suma, como Barthes afirma: “escutar fala”. Deste ponto de vista, escutar traz um grande sentido de urgência à performance, um sentido de que estamos perto uns dos outros e também ressoa com outro aspeto fundamental da performance: a sua temporalidade. Escutar traz um grande sentido de “estar no momento” e alinha quem escuta com o “aqui” e “agora” da performance. Barthes diz:

Ouvir parece essencialmente ligado à evolução da situação espaço-temporal. (...) Baseado em ouvir, escutar (de um ponto de vista antropológico) é o próprio sentido do tempo e do espaço.

(Barthes, 1986: 246)

Podemos pensar que o ato de escutar está apenas relacionado com o que está a ser dito, mas, como Phelan disse, o teatro é do domínio da sedução e inclui o que está a ser dito e ao mesmo tempo também o que está a ser dito e é inaudível, uma vez que não é expresso por palavras ou sons. Isto reforça o sentido de consciência, de estar ciente, ou, como Barthes diz:

Uma atitude de descodificar o que é obscuro, indefinido ou mudo.

(Barthes, 1986: 246)

Escutar implica um ou mais sujeitos numa relação um com o outro e, consequentemente, enfatiza o aspeto relacional de uma performance autobiográfica, porque escutar implica uma troca nos dois sentidos não apenas porque o público escuta, mas porque a sua escuta também fala. No final do seu ensaio, Barthes alude ao facto de que não podemos obrigar ninguém a escutar e tal como precisamos de liberdade para falar também precisamos de liberdade para escutar e é aqui que entra a noção de hospitalidade. Quando fazemos o espectador sentir-se acolhido, esta é uma forma de escutar falando com o público: as pessoas têm a escolha de escutar e consequentemente de falar através da escuta também.

Podemos dizer que as performances autobiográficas trabalham com níveis diferentes de intimidade. Há uma primeira intimidade que é baseada no ato de receber – hospitalidade; uma segunda intimidade que pode ser baseada na

natureza do material revelado em palco – pessoal e que permite que o público testemunhe detalhes pessoais; e uma terceira intimidade que poderá ser esta, a troca nos dois sentidos que faz com que o público também responda e dê de volta ao performer. Neste sentido, autobiografia parece ser a chave que abre a porta onde o encontro entre quem recebe/performer e o estranho/público acontece.

Mas nós poderíamos questionar todos estes pressupostos: poderíamos questionar o facto de que estar perto e ser íntimo de alguém é algo de fundamentalmente bom; de que é possível ser íntimo de um estranho; de que a intimidade é privada e não pública, sabendo que uma performance acontece publicamente; de que intimidade significa estar perto e não longe, que, por vermos o performer, o público se vai sentir melhor e não intimidado; de que a intimidade se relaciona com palavras como partilha e hospitalidade, dar, oferecer, receber; de que a intimidade subentende a presença de um outro.

- Auslander, P.** (2008) *Theory for Performance Studies: A Student's Guide*. New York: Routledge.
- Barrête, M., Baker, B.**, ed. (2007) *Redeeming Features of Daily Life*. London: Routledge.
- Barthes, R.** (1986) *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*. Oxford: Blackwell.
- Blau, H.** (1990) *The Audience*. Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Boltanski, C., Grab, T.** (2005) in conversation, in *pressPlay Contemporary Artists in Conversation*. London: Phaidon Press Limited.
- Champagne, L.** (1999) Notes on Autobiography and Performance. *Women and Performance: Journal of Feminist Theory*, Vol. 10:12, 19-20.
- Champagne, L.**, ed. (1990) *Out from Under: Texts by Women Performance Artists*. New York: Theatre Communications Group.
- Cosslett, T., Lury, C. & Summerfield, P.** eds. (2000) *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*. New York: Routledge.
- Dolan, J.** (2008) *Utopia in Performance: Finding Hope in Theatre*. Ann Arbor, the University of Michigan Press.
- Gale, M. & Gardner, V.** (2004) *Auto/Biography and Identity: Women, Theatre and Performance*. Manchester: Manchester University Press.
- Grace, S.** (2005) 'Performing the Auto/Biographical Pact: Towards A Theory of Identity in Performance'. *Tracing the Autobiographical*, eds. Kadar, M.,
- Warney, L., Perreault, J. & Egan, S. Waterloo, Ontario:** Wilfrid Laurier University Press.
- Grace, S. & Wasserman, J.** (2006) *Theatre and Autobiography*. Canada: Talonbooks.
- Guignon, C.** (2004) *On Being Authentic*. London: Routledge.
- Goffman, E.** (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books.
- Heddon, D.** (2008) *Autobiography and Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Margolin, D.** (1999) The I's, or, the Autobiographical Nature of Everything. *Women and Performance: Journal of Feminist Theory*, Vol. 10/12, p.23- 32.
- Miller, C., Taylor, J. & Carver, M. H.**, eds. (2003) *Voices Made Flesh: Performing Women's Autobiography*. Canada: University of Wisconsin Press.
- Phelan, P.** (1993) *Unmarked: the Politics of Performance*. Abingdon: Routledge.
- Read, A.** (1993) *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*. London: Routledge.
- Schechner, R.** (2003) *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Smith, R.** (2008) Intimate Encounter. *On Tone* British Council Magazine.
- Smith, S. & Watson, J.**, eds. (2005) *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- Steiner, B. & Yang, J.** (2004) *Autobiography*. London: Thames & Hudson.
- Smith, S. & Watson J.**, ed. (1998) *Women, Autobiography, Theory: A reader*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

PERFORMANCE

Howells, A. (2008) *Foot Washing for the Sole*. Glasgow.