

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



AI DE MIM!

Dissertação de Mestrado em Teatro, Especialização em Encenação, para a obtenção do grau de Mestre

SORAIA STATTMILLER

**Escola Superior de Teatro e Cinema
2012**

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

AI DE MIM!

Dissertação de Mestrado em Teatro, Especialização em Encenação, para a obtenção do grau de Mestre

SORAIA STATTMILLER

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro, especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor David Antunes.

**Escola Superior de Teatro e Cinema
2012**



AI DE MIM!

Resumo

Nesta tese, desenvolve-se uma proposta de encenação a partir da ideia de que, no contexto artístico actual, o “Eu” tem sido tomado como tema e matéria de espectáculos. Considerando o argumento do “eu” como possibilidade cénica, desenvolvo uma encenação / performance escrita que é a própria tese. Exploro-me como conteúdo desta tese, que decorre seguindo os pressupostos de uma encenação. No primeiro capítulo, defendo que só posso encontrar-me e conhecer-me na solidão de ficar comigo, numa viagem por mim própria, sem sair do meu quarto. Este propósito artístico é desenvolvido no segundo capítulo, no qual utilizo o Facebook como plataforma cénica para encenações de mim, utilizando o “eu” como matéria artística. No capítulo final, estabeleço um paralelo entre este exercício performático / encenação e o que se tem vindo a realizar no contexto artístico das artes cénicas, sugerindo que se observa uma deslocação dos efeitos da catarse para os próprios autores, que se aplicam a fazer espectáculos sobre si próprios.

Palavras-chave: Encenação, Eu, Viagem, Auto-conhecimento, Facebook, Performance, Catarse.

Abstract

This thesis develops a proposal for directing, based on the idea that, in the present artistic context, the "I" has been considered as privileged theme and subject matter by performers in different performances. Considering the argument of the "I" as a scenic possibility, it is developed a directing project / performance that constitutes the thesis itself. I explore myself as content of this thesis, following the assumptions of directing project. In the first chapter, I argue that I can only find myself, knowing me better, in the solitude of my room, travelling through me. This artistic purpose is developed in the second chapter, in which I use Facebook as a platform for scenic performances, using the "I" as artistic matter. In the final chapter, I establish a parallel between this performatic exercise and what has been accomplished in the artistic context of scenic arts, suggesting that, in the case of this type of performances, there is a displacement of the effects of catharsis for the artists themselves.

Key-words: Directing, I, journey, self-knowledge, Facebook, Performance catharsis

Índice

Introdução –Pastiche(s).....	8
Capítulo I –Propósito Artístico.....	17
Capítulo II – Dia de Estreia.....	28
Caro Leitor/ Espectador.....	61
Intermezzo(s) – Parte I.....	62
Intermezzo(s) – Parte II.....	70
Capítulo III – III Acto.....	73
Sym Symphony 82-MS-25.....	89
Obras citadas.....	94

Introdução - Pastiche(s)

Sendo a voz do espírito familiar a cada um de nós, o maior mérito que imputamos a Moisés, Platão e Milton é o de não se terem importado com livros e tradições e de terem falado sobre o que eles próprios pensavam e não dissertando sobre as reflexões dos outros.

Emerson, *A Confiança em Si*

Não sei como apresentar o que se segue: queria ter escrito somente algo puro e nu, sem o ornato de um prólogo, nem da imensa quantidade e variedade dos costumados sonetos, epigramas e elogios que se costuma pôr no início dos livros. Muitas vezes peguei na caneta para redigir este início (não consigo ainda que as teclas do meu portátil acompanhem o meu raciocínio), e muitas vezes a larguei, por não saber o que escrever. São tantas as vezes em que fico suspensa, com o caderno à minha frente, esferográfica mordida entre os lábios, cotovelo na secretária, mão na face, a pensar no que dizer... E por muito que o relógio torça as horas, muitas voltas dão os ponteiros sem que consiga desenhar qualquer palavra.

Ai de mim!, suspirei eu. “*Ai de mim!*”! Escrevo: *Ai de mim!*.

Está escrito. Uma necessidade me arremeteu para a obrigação de registrar o meu suspiro. *Ai de mim!* é a lúcida expressão que deu voz ao meu desalento, numa tradução quase espontânea do meu estado de alma. *Ai de mim!*, estas palavras que habitaram o meu ânimo acabam de baptizar, neste exacto momento, o feito que aqui anuncio.

“*Ai de mim!*”; “*Ai de mim!*”; “*Ai de mim!*”! Algo semelhante a uma iluminação interior me toma de assalto, Paulo é minha inspiração. “*Ai de mim!* disse, digo, roubando as palavras de São Paulo. *Ai de mim!*, que em Paulo encontro finalmente a motivação e entusiasmo necessários, e a justa apresentação para o que agora começo. Não posso resgatar de Paulo a comunhão de sentimento e a impressão das suas palavras sem deixar claro, tanto para o leitor como para mim própria, a entrega de todo este

trabalho a um título composto por palavras sagradas. Não posso suspirar palavras apostólicas sem lhes dedicar, aqui, parte do meu exercício de escrita.

“*Ai de mim!*” é o grito de assombro de um Paulo recém-convertido na Primeira Carta aos Coríntios, cujo conteúdo é composto por uma série de advertências aos Coríntios para que a sua conduta seja conforme a Cristo, respeitando Cristo. A generosidade de São Paulo não pode ser maior quando, apesar de se assumir perante os Coríntios como um exemplo a seguir, diz de si para si “*Ai de mim se não evangelizar!*” (Coríntios 9:16). Não existe perfeição ao alcance da perfeição de Deus, Paulo sabe isto. Paulo sabe que é humano e que, apesar de exemplar, e de tudo fazer para que a sua conduta seja uma conduta de graça e de glória, há a possibilidade de errar. “*Ai de mim!*” dito por São Paulo lembra-o do temor e do rigor necessários para o sucesso de uma empresa desmedida. “*Ai de mim!*” serve-lhe de impreciação e súplica para afastar a possibilidade de um novo mal se abater sobre ele.

Antes da conversão, Saulo dedicava-se à perseguição dos primeiros discípulos de Jesus. Durante uma viagem entre Jerusalém e Damasco, com o objectivo de levar os fiéis de Cristo presos, Saulo teve a seguinte experiência “Estava a caminho e já próximo de Damasco, quando se viu subitamente envolvido por uma intensa luz vinda do Céu. Caindo por terra, ouviu uma voz que lhe dizia: “Saulo, Saulo, porque me persegues?”. Ele perguntou: “Quem és tu Senhor?” Respondeu: “Eu sou Jesus, a quem tu persegues. Saulo ergueu-se do chão mas embora tivesse os olhos abertos, não via nada.” (Actos dos Apóstolos 9:3-8). Saulo recuperou a visão passados três dias, e começou a pregar o Cristianismo. A cegueira de Saulo transformou-o em Paulo, um dos mais proeminentes líderes do nascente Cristianismo, convertido numa nova atitude perante a vida sob os valores da religião que antes perseguia. “*Ai de mim!*” recorda esse momento capital da

vida de Saulo, cuja cegueira foi crucial para que este pudesse passar a *ver melhor* sendo Paulo.

É preciso ter medo de falhar, para que se não falhe de facto. Paulo considera-se um exemplo, mas apesar disso faz questão de não esquecer que existem consequências caso se verifiquem falhas na sua missão. “*Ai de mim!*” atesta o reconhecimento e o desejo de afastamento dessa possibilidade.

O facto de Paulo se assumir como exemplar perante aqueles que pretende evangelizar hiperboliza a carga da expressão por ele empregue: a expressão “*Ai de mim!*” reclama toda a atenção para si. Paulo é, mais do que ninguém, o elemento a ser considerado e avaliado, pela especial missão que protagoniza. É a si que lamenta, porque é a si que se dá como exemplo. Aconselhando os Coríntios, Paulo está intimamente a considerar-se e a aconselhar-se a si próprio. Toma-se como mote para a sua evangelização e desenvolve-se como conteúdo na sua missão. Aquilo que adverte para os outros é, em primeira instância, uma advertência a si próprio. A expressão resulta da incerteza do cumprimento de si mesmo como exemplo no seguimento das advertências que determina para os seus seguidores.

A missão é necessária ao evangelizador, pois este “mim” que lamenta é alguém que ele próprio não conhece: não atestou ainda as suas capacidades e limitações enquanto Paulo, o “seguidor de Cristo”. Paulo não lamenta os Coríntios e estes seriam porventura aqueles que mais evidentemente se deveriam lamentar, pela recente recepção da nova conduta, é a si próprio que lamenta, a sua preservação sob o seu novo nome.

A expressão “*Ai de mim!*” acontece na primeira pessoa. É uma lamentação absolutamente auto-centrada e motivada única e exclusivamente pelo questionamento de Paulo a propósito da sua recente fé e da sua capacidade de evangelizar. Será o sucesso da sua missão que virá determinar e confirmar o grau da sua entrega e

conversão a Cristo. Paulo não tem ainda a certeza de que Saulo tenha desaparecido no momento da sua cegueira, teme que este habite ainda em algum espaço deste seu novo “eu”. Se não evangelizar, a frustração da sua missão virá confirmar o seu receio: Saulo existe, Paulo não é um verdadeiro convertido. O “mim” que Paulo lamenta é um “mim” indefinido e desconhecido, que não conhece ainda as linhas delimitadoras dos termos de acção daquele que se assume como promotor da palavra de Cristo. Na verdade, “*Ai de mim!*” traduz o temor de Paulo ao sentir que pertence mais a si próprio do que a Cristo, é uma expressão que assume publicamente que Paulo não considera que tudo dependa Dele, mas da sua exclusiva conduta pessoal.

O modo como Paulo encara esta missão, a de evangelizar, é também útil para a compreensão da dimensão da expressão que dá título a esta dissertação: “Se eu anuncio o evangelho, não é para mim motivo de glória, é antes uma obrigação que me foi imposta: ai de mim se não evangelizar!” (Coríntios 9:16). Apesar de não haver realmente uma imposição por parte de alguém, Paulo assume a concretização da missão como uma obrigação que, não sendo cumprida, terá consequências.

Paulo é já conhecedor dos efeitos de que é capaz Aquele que ele assume como sendo o motivador da sua missão. Este sentido de temor aumenta quando, apesar de existir um sentimento de imposição transcendente para a concretização da missão, assumimos essa imposição como algo que nos é intrínseco e necessário à nossa concretização pessoal. A importância do cumprimento de determinado acto passa a ser mais importante para o agente da acção do que para aquele que propôs/impôs a acção a ser concretizada pelo receptor da ordem.

Quando nos propomos alcançar um objectivo sério, a nossa necessidade de concretização do feito é hiperbolizada por nós próprios, tornando-a uma imposição que

passa a ser mais forte do que qualquer “iniciativa própria”: “Se o fizesse por iniciativa própria, mereceria recompensa” (Coríntios 9:16).

Tanto no caso de Paulo como no meu próprio caso, a missão está para além da iniciativa própria, daí a afectação de um certo bem-estar e serenidade: há a criação de uma tensão, assumimos o caso como obrigação, apesar de não ser propriamente um acto contra a nossa vontade. Queremos concretizar aquilo que nos foi proposto mais afincadamente do que o sujeito que nos fez a proposta. “É um encargo que me está confiado” (Coríntios 9:16), não é contra vontade que Paulo concretiza a sua missão, não é contra vontade que eu própria concretizo a minha missão.

A nossa vontade é maior do que a simples motivação da iniciativa própria e, por isto, assumimos a recusa de qualquer usufruto adicional que seja adicional ao usufruto e gozo que nos são, desde logo, concedidos na execução e sucesso da missão, apesar dos adicionais custos que qualquer afincada aplicação exige. Não esperamos qualquer recompensa pelo sucesso da coisa a fazer, porque o nosso objectivo não está concentrado na obtenção de um prémio, mas sim na perfeita execução da própria coisa. A recompensa a obter é a sensação de superação de nós próprios.

“*Ai de mim!*” partilha um pouco da vontade e do prazer doloroso da Paixão. É um caminho penoso mas necessário para a ascensão a um bem maior. Não podemos desiludir Aquele que nos confiou tão importante feito – mesmo que, no meu caso, este de quem falo seja eu própria – não podemos frustrar as Suas expectativas, pela desonra e demérito que significa não estarmos à Sua altura. Com o mesmo temor, devoção, rigor, convicção e vontade cumpro esta minha missão, *ai de mim!* se a não cumprir.

Caro leitor, compreendo agora que a mim, “*Ai de mim!*” não acontece depois da cegueira, apesar da súbita iluminação que juntamente estamos aqui atestando. Nenhuma cegueira me afectou ainda. Talvez por isto o meu temor seja ainda maior: digo “*Ai de*

mim!” porque não conheço ainda as dimensões e efeitos de uma missão falhada. Suspiro “*Ai de mim!*” temendo que a cegueira me afecte. Digo “*Ai de mim!*” por suspeitar que já estou cega. Digo “*Ai de mim!*” temendo esse padecimento de uma ignorada cegueira de onde advém a falta de alento e inspiração que aqui pronuncio. Mas sobretudo, “*Ai de mim!*”, que não posso desiludir-me a mim própria, e “*Ai de mim!*” que conheço melhor que ninguém as actuais circunstâncias de espírito em que agora me encontro, que assinalam a possibilidade dessa desilusão...

“*Ai de mim!*” serve-me de lamentação, de exposição do meu estado actual e de protecção à cegueira que temo que me impeça de continuar. Digo “*Ai de mim!*” desejando que o sentido desta expressão não seja uma consequência da actual cegueira, mas antes uma “pre-quência” da mesma, pois temo ficar cega, e temo sê-lo já, sem o saber ainda.

“*Ai de mim!*” que temo a repercussão do erro, embora ainda não tenha tido qualquer castigo que me sirva de exemplo para temer desde já a falência do que ainda não concretizei; “*Ai de mim!*”, expressão do que parece um bloqueio, mas que serve precisamente como motivação para aquilo que tenho necessariamente de concretizar; “*Ai de mim!*”, uma representação de uma necessidade tão evidente quão necessário é respirar; “*Ai de mim!*”, que a natureza não me concede a mesma naturalidade de respirar para a concretização deste feito...

É doloroso todo o processo que implica um esforço adicional à vontade que é já natural em mim. É difícil gerir este sentimento paradoxal da necessidade com a dificuldade que se me auto-impõe na concretização deste feito.

“Qual é portanto, a minha recompensa? É que, pregando o Evangelho, eu faço-o gratuitamente, sem me fazer valer dos direitos que o seu anúncio me confere” (Coríntios 9:18). Seria desonesto da minha parte, caro leitor, assumir aqui que não pretendo fazer

valer os direitos que o anúncio (da tese), a ter sucesso, me irão conferir. É com a mesma gratuidade (entenda-se, com o mesmo prazer e entrega) que me aplico na execução destes escritos, mas pretendo recompensa: reclamar como minha a sabedoria eventualmente resultante desta missão, reconhecer e ser reconhecida como a genial autora deste feito, que não poderia ter sido melhor concretizado senão por outra pessoa que não eu.

É decerto pretensioso o paralelismo entre a minha empresa e a de São Paulo mas, “*Ai de mim!*”, esta é a justa expressão: contém toda a aflição, prazer, temor, aplicação, receio, honra e dificuldades daquilo que o leitor daqui por diante seguirá. “*Ai de mim!*” sustenta crença na graça, na indubitável eficácia divina na atribuição de dons e/ou punições. É com a mesma convicção e necessidade que utilizo como minhas as palavras paulistas. O meu “*Ai de mim!*” poderá parecer excessivo, mas o percurso, a missão e a concretização deste feito não serão menos difíceis e gloriosos para mim do que terão sido para São Paulo: ele pregou o Evangelho, e ai dele se o não fizesse. Eu escreverei a minha obra, e “*Ai de mim!*” se o não fizer.

Não poderia por isto ter escolhido outro título. *Ai de mim!* é de mim que fala, dos meus padecimentos e sucessos, sirvo-me de *Ai de mim!* para descrever uma exposição pessoal implicada e para a correcta leitura sobre os escritos que se seguem.

Nunca me tinha acontecido tomar um suspiro como matéria. Suspirar é o acto de respirar longamente, é uma acção que nos acorda precisamente para essa necessidade biológica. Suspirar é respirar brandamente para termos tempo de nos apercebermos desse movimento necessário à respiração. É a ênfase de uma necessidade. Dizer que foi num suspiro que *Ai de mim!* me surgiu poderá conceder ao leitor a sensação errada de um estado de alma leve e ingénuo. Apesar de se ter constituído num movimento leve, *Ai de mim!* impôs-se-me como título e conteúdo do que começo desde

já a explorar, “*Ai de mim!*” soprou-se-me dos lábios com a mesma força com que a luz cegou Saulo.

Assim, estimado leitor, entendamo-nos: o que eu vou escrever não é um romance, não tem aventuras enredadas, peripécias, situações e incidentes raros; é uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão, começando, desenrolando-se e terminando em mim. Um suspiro, longo, meu, necessário.

“O Senhor conhece os pensamentos dos sábios e sabe que são fúteis” (Coríntios 3:20). Talvez seja fútil este meu discurso, porque provavelmente de nada serve a terceiros, mas nele encontrarei o exercício necessário para experienciar, modificar e certificar o meu saber, se algum houver. A futilidade é precisa, quanto mais não seja para que esta seja identificada em contra-ponto com outro pensamento que revele ser o seu contrário.

Do “Capítulo I” não me admirará que a ideia retida do leitor seja a de uma futilidade injustificável, de uma presunçosa necessidade de me tomar a mim própria como assunto e de me interessar por mim, enquanto matéria de conhecimento e dissertação. Mas ao deixar o “Capítulo I - Propósito Artístico”, que é composto por uma viagem solitária de conhecimento em mim, o leitor compreenderá que a aparente futilidade de dedicarmos algum tempo ao nosso umbigo nos esclarece muitas ideias sobre nós próprios, sobre os outros, e sobre as dinâmicas de conhecimento que estabelecemos nessa necessidade de confrontação com um “eu” e o “outro”. É em “Capítulo II - Dia de Estreia” que pretendo evidenciar que estamos constantemente numa necessidade de sedução do outro, através da criação e manifestação das ideias que nós próprios temos sobre o “eu” que julgamos ser. O Facebook é o espaço que escolho para fazer encenações do “eu” que me permitam, em parte, conhecer-me, mas também e sobretudo ter um gozo particular na invenção de quem sou para os outros. Aqui estreio-

me e pratico-me conforme melhor me pareço, e divirto-me com a perversão de mim própria, tomando o “eu” como tema e assunto do exercício em que me aplico. Entre este capítulo e o seguinte, faremos um intervalo de duas partes, “Intermezzo(s) – Parte I e “Intermezzo(s) – Parte II”, para descontração e lazer, no qual farei a apresentação de alguns amigos meus. Finalmente, no “Capítulo III - III Acto”, o leitor terá o testemunho comentado desta dinâmica do interesse da criação e reinvenção do “eu” no contexto artístico, o modo como as artes, especialmente as artes performáticas, têm considerado como matéria de trabalho e interesse este assunto do “eu”, na reflexão das condições e condicionantes constituintes do “eu” de cada um, construído de um modo *especial*, a ser tornado público, dado a ver aos outros. Descobrirá, como eu própria descobri, que este interesse corresponde a um *zeitgeist* do momento e não é solitária esta minha necessidade de falar de mim a todo o momento. Descobri que há mais pessoas, a quem chamo os Catárticos, que se aplicam em localizar em si próprios o propósito artístico, para obtenção de um efeito próprio em si mesmos.

O resultado de muito ler, muito pensar e, claro, tanto suspirar, é o que se segue. Ver demais também cega, ter muita luz para enxergar e não ter pálpebras suficientes para recusar ver o que não queremos pode levar-nos ao desespero. Fico só comigo, tentando deste modo seleccionar mais facilmente o que pretendo ver em mim.

“O que devo fazer é aquilo que me diz respeito, e não aquilo que os outros pensam.” (Emerson 14)

Capítulo I - Propósito Artístico

“A ideia de viajar nauseia-me. Já vi tudo o que nunca tinha visto. Já vi tudo que ainda não vi.”

Bernardo Soares, “Intervalo 122”,

Livro do Desassossego.

Viajar é o acto de se ir de um lugar a outro mais ou menos distante, é uma jornada, um percurso extenso, é uma descrição do que se viu e aconteceu durante esse passeio. “Eu” apresenta as suas razões para não viajar deste modo na sua terra, ou em terra alguma. Expõe a sua necessidade de descobrir-se escrevendo estas não-viagens. Reconhecem-se como atípicas, simbólicas, metafóricas e míticas estas viagens. “Eu” esforça-se por ser melhor assunto de escrita do que as viagens de outro género. Dia 31 de Outubro, dia das bruxas: início de uma viagem a Santarém, ou onde se queira, desde que “Eu” não saia do mesmo quarto, e se conheça a si própria como lugar. À beira do abismo, “Eu” sente que não pode “ser” sozinha, e no entanto prefere continuar sozinha no passeio por si própria: porque não se quer suicidar vai para o Facebook.

“Est-il, en effet, d’être assez malheureux, assez abandonné, pour n’avoir pas un réduit où il puisse se retirer et se cacher à tout le monde? Voilà tous les apprêts du voyage” (Maistre Capítulo I). Não é por causa do frio que não saio do meu quarto, nem será o estio que me levará a fazê-lo. Como todo o indivíduo de grande mobilidade mental, tenho um amor orgânico e fatal à fixação. Detesto sair do mesmo sítio, abomino a vida nova e o lugar desconhecido. De qualquer viagem, ainda que pequena, regresso como de um sono cheio de sonhos, uma confusão tórpida, com as sensações coladas umas às outras. Muitas vezes apetece-me sair do meu quarto, mas assim que piso a rua acontece-me sempre algo semelhante a uma certa timidez que sinto perante os outros e perante mim, e sobretudo perante o meu próprio propósito, logo abortado, de ir a determinado lugar. Não querer é poder. A renúncia é a libertação. Não quero sair do meu quarto. Não posso. Tenho de estar noutra lugar, primeiro.

Começo agora a compreender o meu receio e aversão em sair... Vou tentar fazer-me entender, sem que a argumentação que se segue seja a defesa incompreensível de um medo bizarro: “J’ai entrepris et exécuté un voyage autour de ma chambre. Les observations intéressantes que j’ai faites, et le plaisir continuel que j’ai éprouvé me faisaient désirer de le rendre public; la certitude d’être utile m’y a décidé.” (Maistre Capítulo I). Sim, viajo no meu quarto e, nele, me surge matéria para pensar.

Não posso sair até Santarém, ou outro sítio qualquer, porque considero que antes devo consumir tudo o que neste quarto me acontece, como retórica sobre mim própria. Estou demasiado surpreendida e abismada com o desconhecimento do “eu” que aqui encontro. Um dos motivos para se viajar é “conhecer outras coisas”, considero que não posso fazê-lo: como poderia cometer a ousadia de levar-me a mim, deste sítio que desconheço, para outro que conheço ainda pior? A equação de adicionar o desconhecido ao que ainda não se conhece não é viável. Por isso, tenho de conhecer primeiro o que sou. Importa-me revelar-me e conhecer-me, saber quem sou e como sou. Por outro lado, para me facilitar o passeio, invisto nesta necessidade e presunçosa convicção de que, não me conhecendo, sou interessante, e que este passeio há-de ser divertido, útil e agradável não só para mim mas também para os outros que se importem em conhecer-me.

Este sítio, que sou eu, fornece-me de momento esse sentimento que se compara à necessidade de ir a outros lugares. Aqui não há paisagem senão o que sou, que me é tão estranha quanto Moscovo, mais estranha ainda, se considerarmos que Moscovo está longe e “eu” está em mim, “eu” está aqui.

Repito: não quero e não posso sair do meu quarto para ir a Santarém, e de lá não ir farei matéria para dissertar sobre o que vir, ouvir e sentir na viagem dentro do meu quarto, que será a melhor metáfora para traduzir “uma jornada em mim”.

“Le plaisir qu’on trouve à voyager dans sa chambre est à l’abri de la jalousie inquiète des hommes; il est indépendant de la fortune. (Maistre Capítulo I). Concordo que é ambiciosa e soberba a minha intenção, que poderia querer assunto mais largo, mas só esta renúncia que anuncio no início deste capítulo me permite empreender melhor a tarefa a que me proponho e explorar melhor a matéria de análise.

Sim, admito, poderá ser considerado preguiçoso não investir na deslocação e ficar no mesmo sítio em que sempre estive mas, no caso, a deslocação é absolutamente desnecessária: queria conhecer um lugar que desconhecesse, um sítio de coisas novas, e fazendo a mala percebi que, para isso, não precisava de sair de mim. E considero também presunçoso da minha parte achar-me melhor lugar de visita, mas é a necessidade prioritária. O que aqui me acontece, e o que pretendo alcançar com o meu discurso e com a experiência que juntamente estamos vivendo, é ter-me a mim própria como local a visitar e sítio a conhecer.

A ociosidade do conforto de não querer (e não poder) sair daqui faz-me entender que, tomando-me a mim própria como destino ideal para viajar, sou a “matéria de análise” do sítio a que chamo “eu mesma”. Chego à conclusão que não me conheço: “eu mesma” será analisada e apreciada por mim. Viajaremos em mim na terceira pessoa, considerar-me-ei como “ela”, expressa, no entanto, por “eu”, a quem anseio conhecer, e admirar-nos-emos juntos, comigo, por descobrirmos coisas novas a propósito de quem sou. Viajar e cruzar-me com outros e outras coisas significaria desviar-me da concentração de mim. Ao não sair deste quarto, recuso essa possibilidade. Qualquer iniciativa para o exterior é uma alienação do “eu”, que alcança o autoconhecimento somente após um longo esforço de divisão de si mesmo. Talvez partamos daqui, posteriormente, quando nos conhecermos.

Aquilo que pretendo conhecer dar a conhecer é abstracto. É algo que se confirma ou frustra no confronto com o outro, sendo que esses dois que se confrontam são “eu própria” comigo. O abstracto que sinto nesta relação de mim para comigo deve-se à incerteza de existir e à incapacidade de o provar. “Ser” alguém ou alguma coisa implica “ser” para os outros. Como aqui me encontro sozinha e como não sei ainda o que quero “ser” para os outros, reservo-me a esta privacidade solipsista, registando o percurso que aqui faço sozinha mas que, pensando e escrevendo para ti, me vai acompanhando nesta tarefa de perceber quem é afinal este sujeito que sou. Só produzindo este discurso, falando de muitas coisas que parecem não falar de mim, posso experimentar o resultado do que sou, primeiro para mim e depois para ti, leitor. Esse “eu” que anseio conhecer toma a sua materialidade nestas folhas, numa tentativa de espaçar à condição não palpável que acuso este ser “eu”.

Além de nós, só existem as nossas experiências. Existe o perigo de acreditar que o conhecimento se pode fundar em estados de experiência solitária do “eu”. Reconheço que não é garantido que consiga fazer cumprir um conhecimento de mim através de uma experiência solipsista em que não se estabelece uma relação directa entre esses estados e o conhecimento objectivo de alguma coisa para além deles. Mas incorro nesse risco da viagem que aqui (d)escrevo, desejando que todos os actos e experiências individuais resultem não num fechamento maior em mim, mas antes que me atribuam a capacidade de olhar para *esta* que aqui comigo “Sim, conheço, reconheço e assumo: sou eu”.

O destino do sujeito é o de conhecer-se a si mesmo “determinando-se” a si mesmo e, dessa forma, concretizar-se segundo quem diz ser. Assumo estrategicamente que a escrita deste testemunho venha, a longo prazo, a dizer-me quem estou a ser neste exacto momento, porque estranhamente verifico que me desconheço neste reflexo que estou agora criando. A cada frase surge a interrogação “fui eu que disse isto? Sou eu

quem o diz agora?” (estas palavras pertencem-me?). É esta constante novidade que me mantém aqui retida, querendo alcançar-me, escapando-me na iminência de me conseguir tocar. Não me conheço, e por isto necessito desta empresa de me ter como matéria para um retrato escrito, tentando falar de mim própria, de mim em todas as coisas, imprimindo o “eu” que me habita, parágrafo a parágrafo. Ai de mim!, não me consigo livrar deste pronome pessoal, “eu”!, que é comum a todos aqueles que se afirmam na primeira pessoa. Tomo o “eu” como motor e matéria do que a seguir me proponho contar. Estas palavras serão o rascunho de mim, a certidão de ter feito esta digressão e de ter existido.

Declaradas estão então, caro leitor, as razões da minha aversão a sair do mesmo sítio, e de cumprir a escrita deste relatório de passeio. Começemos então, se é que não começámos já.

Encontro, nas palavras de outro, melhor maneira de explicar o que me proponho fazer, e que está já acontecendo:

O “eu” é “determinado” ou “limitado” pelo “não-eu”, que é por seu turno limitado pelo “eu”. (...) Tudo o que está no “não-eu” foi para lá transferido do “eu”. Mas como a origem do “não-eu” é o acto de auto posição, nada que esteja numa ou noutra parte da barreira é, em última análise, algo mais do que o “eu” (Scruton 212).

É constatação bizarra, esta de que há pessoas que falam melhor de nós próprios e daquilo que pretendemos fazer do que nós mesmos. Tomo-me como “o outro” (o não-eu), analiso-me como “o outro”, sendo que “o outro” analisado e o próprio analisador será sempre, constantemente, só eu.

Estamos vendo o meu reflexo, a mais perfeita cópia de mim, e invisto agora contigo em tentar perceber a estranheza que me causa esta imagem de mim que, apesar de familiar, não me parece ser “eu própria”. Tudo o que vamos aqui fazendo neste meu

quarto corresponderá a diferentes estratégias para que, finalmente, possa dizer "Ah! Agora conheço, sou eu!".

Estamos observando-me: percebo que tenho uma ânsia primária em cumprir um conhecimento deste "eu" que habita em mim (ou que eu habito?), antes de me permitir ter vontade de *ser exterior*, de ser para os outros. Tal como Narciso, extasio-me comigo mesma. Neste quarto vejo-me reflectida em todas as coisas e surge-me uma sede de conhecimento e curiosidade a propósito desta criatura com quem partilho esta doce claustrofobia:

Havia uma fonte límpida, argêntea de reluzentes remoinhos, //
Enquanto procura acalmar a sede, uma outra sede cresce;
E enquanto bebe, arrebatá-o a imagem da figura que vê.
Ama uma esperança sem corpo; julga ser o corpo que é água.
Extasiado consigo mesmo, fica imóvel, incapaz de se mexer.
(Ovídio III vv.407, 415-417)

Estou imóvel, incapaz de me mexer. Vejo-me, aqui fechada. Este encerramento resulta num padecimento de tal ordem que estou ainda mais incapaz de sair daqui. Estou a olhar para tudo o que faz parte de mim, e surpreendo-me com o que conheço, como se me visse a mim, e às minhas coisas, pela primeira vez:

Sem saber, deseja-se, a si próprio, e o elogiado é quem elogia; //
O que está a ver, não sabe, mas abrasa-se com aquilo que vê,
e a mesma ilusão que engana os olhos enche-o de desejo.
(Ovídio III vv.425; 430-431)

Defendia-me do medo de viajar, vangloriando-me, escarnecendo do convívio com os outros. Achava-me suficiente para mim própria, independente, capaz. E dentro desta vaidade de ser sozinha, estava tão sozinha que nem comigo estava. Desconhecia este "eu" que acho agora comigo. Arrebatá-me uma imagem de mim, que consigo vislumbrar única e exclusivamente aqui, nestas coisas que me reflectem, porque estão no meu espaço, e porque me pertencem, e porque sou eu, embora não me consiga ainda reconhecer. Este sítio fala mais e melhor de mim do que eu própria, só aqui num fechamento lúdico de passeio por aqui, por mim, poderei conhecer-me melhor. Observo

-me em mil imagens de mim, daqui advém o deslumbramento irresistível que me obriga a ficar neste meu sítio. Aqui vi-me, vejo-me, ainda não me reconheço e, paradoxalmente, assumo esta mesma imagem como algo que me diz algo e me seduz, talvez por supor que me é familiar. Ficando aqui, deveria ser-me possível essa investigação deste “eu” que me surpreende, deste reflexo de mim que aqui me é dado, que está aqui, por todo o lado.

Decerto que o leitor anseia por uma descrição detalhada a propósito desta imagem que estou aqui referenciando, admirando, apreciando, mas a impressão que esta imagem de mim me causa não me permite traduzi-la por palavras. Seria de desejar uma posição céptica relativamente a este “eu” que estou vendo, deveria ser capaz de olhar este reflexo à distância, averiguá-lo e examiná-lo com imparcialidade. Mas a ofuscação hipnótica e doentia que esta situação me causa não me permite uma atitude tão neutra e distanciada. Não consigo ainda perceber se a minha dificuldade em descrever esta imagem se prende com a sua excepcionalidade, ou com o facto de nada ver nela que seja de excepção, ou ainda, e no limite, com o facto de não ser imagem alguma, mas uma ilusão pelo facto de estarmos aqui a falar sobre mim, a constituir-me como discurso. Não sei se é deslumbramento ou decepção o reflexo que vejo. Não posso nem consigo dizê-lo ainda. Por ter a razão e os sentidos afectados nesta experiência, não consigo extrair dela um conhecimento suficientemente válido. Nada mais estou capaz de dizer a propósito deste reflexo de mim, senão o muito pouco que disse.

Leitor, antes de qualquer crítica: atesto que, até aqui, sobre o “eu” que pretendo conhecer, conheço e tenho dito apenas que este “eu” não se conhece.

“Eu” tem conteúdo semântico, mas parece corresponder a um vazio ontológico ou existencial. Paradoxalmente, sendo sempre a mesma palavra, o seu uso parece remeter para a individualidade. Não haverá signo mais problemático na alternância do

seu referente, pela exclusividade que implica a sua utilização. Se eu disser “eu”, este “eu” que eu digo é sempre necessariamente diferente do igual “eu” que o leitor utiliza. De comum partilhamos, para além da utilização da mesma palavra, a necessidade de reservarmos para cada um de nós, em termos individuais, a exclusividade de certos actos ou palavras. “eu”, parecendo constituir a expressão representativa da minha identidade, não me pertence exclusivamente. Por outro lado, tudo resto que “eu” contém se concretiza numa esfera tão íntima, particular e exclusiva do sujeito enunciante, que é difícil, senão impossível, definir claramente o que empregar “eu” implica. “Eu” é o vocábulo do léxico português que melhor parece conter a expressão de mim. Gramaticalmente pode até ser suprimido, mas o “eu” está sempre presente em tudo o que faço, digo ou penso.

Caro leitor, não é possível escapar-lhe: *eu* sou, e tu também és um *eu* qualquer. Basta actuar, ter acções, nem que seja em pensamento. Assumirmo-nos como protagonistas e reconhecer essas acções como nossas é ser “eu”. O que exteriorizamos em actos e palavras mostra tanto o “eu” que somos, como essas mesmas coisas determinam e definem, por elas próprias, quem somos. “Eu” é neste sentido indissociável de “ser” e “fazer. É difícil esclarecer com certeza se o que fazemos é determinado pelo que somos (antes da coisa feita) ou se as coisas feitas determinam o que somos (*a posteriori*). Julgo que é este limbo entre uma coisa e outra que me mantém tão motivada em perceber o assunto do “eu”.

AH! Descubro agora que é a utilização de “Eu sou (qualquer)” a questão a resolver neste discurso. Não sei o que eu sou, mas encontro uma ânsia em esclarecer que sou diferente do outro, que utiliza o mesmo “eu sou”. É a (quase) certeza de que sou exclusiva e diferente que me tem vindo a motivar esta procura e necessidade de dizer

alguma coisa sobre mim, e só agora constato isto. Permitir-me dizer “Eu sou” obriga-me a descortinar a especialidade do *meu* “eu sou”.

Melhor será que o leitor se acomode ao pretensiosismo de me ter como matéria de dissertação, no conforto do meu sítio, do qual não pretendo sair. Neste ninho que para outros será tido talvez como uma cela da ignorância, encontro-me em todas as coisas, e em mim aprendo com elas. A cada frase me afirmo novamente, pois cada frase resulta precisamente de uma nova extensão do “eu” sobre a qual pretendo aqui encontrar-me. Como “eu” fui, como “eu” vou sendo, como “eu” estive e estou, como me vi e vejo, e me reconheço nos lugares e nas coisas que visito encerrada em mim, é o que estou a partilhar. É comum o *cliché* de que os artistas, pelo menos os românticos, sofrem de uma afectação do ego, querem *ser* a todo momento, *ser muito* para os outros, darem-se a ver, partilharem-se. Os artistas têm uma necessidade de exteriorização daquilo que são e daquilo que fazem (que vem determinar o que são) de modo mais evidente do que as outras pessoas que não têm essa necessidade. E por isso quero constituir-me como exterioridade, para me dar a ver. Não saio do meu quarto, mas abro as portadas das janelas para que alguém me veja. “Artista”: acho que é algo verificável no “eu” que estou a ser, e a ver um espectáculo, nem que seja só para mim mesma.

PAUSA

O MEU COMPUTADOR NÃO ACEITA A FÓRMULA ESCRITA “MIM MESMA”. Tem por baixo de “mim mesma” um ziguezague verde irritante, e está a dizer-me que não posso deixar esta frase assim. Numa janelinha que se abriu aqui ao lado tenho escrito o seguinte: “Tente uma destas alternativas ou consulte a ajuda para obter sugestões sobre como limitar a procura.”. Não vou aceitar nenhuma das “alternativas”, porque o efeito que pretendo é precisamente a fórmula enfática do “eu

própria”, “mim mesma”, como autora *disto* que está a ser escrito, neste raio de máquina. O “eu” que se está a manifestar nisto que estou escrevendo considera que substituir a expressão “mim mesma” por outra solução qualquer é renunciar à forma *especial* como me refiro a “mim mesma” e à forma como *mim mesma* quer escrever sobre si, que é a manifestação da sua (minha) *especialidade*.

“Mim mesma” fica assim mesmo. Portanto, continuando: no pensamento abordamos a realidade, transformando-a num espectáculo nosso. Cada um de nós concebe em si e para si o que acredita ser. Assumo que talvez termine como o protagonista do mito, Narciso, num suicídio involuntário pela exacerbada dedicação ao conhecimento de MIM MESMA neste passeio por aqui. Começo, porém, a suspeitar que o “ser eu” não pode residir única e exclusivamente nas construções mentais que cada um elabora sobre si próprio, sobre as outras pessoas e o mundo. “Ser eu” implica necessariamente “ser eu para os outros”. Aquilo que somos parece tantas vezes depender mais das ideias que os outros elaboram sobre nós do que das nossas ideias sobre nós próprios. É a confirmação das ideias dos outros relativamente a nós que nos permite ser o que somos.

O nosso mundo de ideias próprias pode servir como motor e motivo de uma fabricação idealizada sobre nós próprios, mas esta idealização pode não ser confirmada pela recepção dos outros. Daqui resulta a inevitável falência da idealização do “eu”. Para mostrar que eu “sou eu”, e que “eu sou isto”, tenho de me empenhar num exercício de exteriorização de mim em actos que sejam vistos e recebidos pelos outros. “Ser eu” implica a existência de uma testemunha. Caímos sempre invariavelmente numa técnica de persuasão do outro relativamente a nós, àquilo que nós pensamos de nós próprios e pretendemos dar a entender sobre nós aos outros. Formalizamos uma opinião sobre nós próprios e determinamos, até certo nível, o tipo de comportamentos que sejam passíveis

de traduzir correctamente a mais exacta manifestação (idealizada) do “eu” que queremos ser, que somos.

Reconheço agora a pouca validade de ser o avaliador e o avaliado e por isto temo: “

O que desejas não existe! Sai daí e o que amas perderás!
A forma que tu vês não passa de uma imagem reflectida:
ela não tem substância. Contigo vem, contigo permanece,
contigo parte – oh! Se tu pudesses partir! (Ovídio III vv.433-436).

Rendo-me à falácia de tentar perceber sozinha quem sou. Tenho de verificar-me. Tenho de ser para alguém, de alguma forma. Para exercitar e experienciar as convicções que acima constato, farei agora um exercício de composição de mim própria, de tentativa de compreensão do que sou e como sou para mim e para os outros. Preciso de entender melhor a dinâmica de ser “eu para mim” e “ser eu para os outros”.

Assim dizendo, em delírio, volta-se para aquela mesma face,
e com lágrimas turvou a superfície da água: estremeando,
a lagoa devolveu a imagem desfocada. Ao vê-la desaparecer,
‘Aonde foges? Fica Cruel! Não me deixes, a mim que te amo!’
(Ovídio III vv.474-477).

Não me quero ver desaparecer na contemplação de mim. Mas prefiro continuar sozinha. Não me quero suicidar, preciso de me conhecer “com os outros”, sinto que não posso “ser” sozinha e, no entanto, prefiro continuar sozinha no passeio por mim mesma: **porque não me quero suicidar, vou para o Facebook.**

Capítulo II - Dia de Estreia

“Blogo e logo resisto
blogo e logo sou visto
log in logo existo
log in logo és isto
és aquilo,
és o que quiseres,
mas log in e logo és visto”

Chullage, *Log in*

Descobre a necessidade de um enquadramento diferente para um melhor autoconhecimento. Como não quer morrer como Narciso na apreciação de si própria, dedica-se à investigação de si utilizando o Facebook. Neste sítio, o seu objectivo é conhecer-se investindo na encenação de quem é. Aqui cria o reflexo que quer ver, confiando que deste modo não será surpreendida por uma imagem que desconhece. Gosta de ser a protagonista de si própria e de se criar. Dá a sua invenção do “eu” a ver aos seus “amigos” do Facebook: não quer ser narcisista, não quer o mundo em si própria. Antes se quer no centro do mundo dos outros, quer ser egocentrista, com a atenção dos outros em si, a quem é e ao que faz. Ter público é o aspecto mais importante de quem se dedica a dar-se a ver como espectáculo. Diverte-se na persuasão dos outros a propósito de quem é. Conclui que aqui vê-se melhor, ainda que distorcida segundo a imagem que mais lhe convém.

Os artistas criam um enquadramento. Se não têm um enquadramento não param sossegados, ficam perdidos, não sabem o que estão a fazer. Muitos artistas, cá, lá, em toda a parte, são como cascas de noz que andam no mar à deriva, porque não têm um enquadramento que lhes permita avaliarem-se. Os artistas precisam de se avaliar num contexto, de modo a terem algum conhecimento do que aconteceu e do que vai acontecer – um autoconhecimento. Este autoconhecimento alcança-se criando um enquadramento. Verificam o enquadramento passo a passo, não na totalidade, mas passo a passo. Pouco a pouco, vão examinando os limites do seu próprio enquadramento. E onde estão esses limites? É assim que seguem viagem dentro de um enquadramento. (Coplans 193).

Chego ao Facebook para investir num conhecimento de mim de modo diferente.

Verificámos, no Capítulo I, que experienciar o que *sou* sozinha foi, é, uma experiência que ameaça ser fatal: Narciso evita o convívio com os outros, e disso resulta que ele próprio desconhece o que ele próprio é e quem é, não só para si, como para os outros.

Sozinho, Narciso tem-se como sujeito conhecedor e objecto de conhecimento de si próprio. Mesmo quando se apercebe que aquele que ama e deseja conhecer é ele, que não se conhecia, insiste nessa situação solitária de conhecimento e paixão por si mesmo:

Oh! Mas ele sou eu! Percebi! O meu reflexo já não me engana!
É por mim que me abraso de amor! (...)
Que farei? (...) (Ovídio III vv.463-465).

O problema de Narciso prende-se com o facto de se ter conhecido a si próprio única e exclusivamente por si mesmo.

Assim escarnecera desta, assim de outras ninfas, nos montes
Ou nas águas nascidas, assim, já antes, do convívio com os moços.
(Ovídio III vv.402-403).

Até então Narciso nunca tinha *sido* para ninguém. Na primeira vez em que julga encontrar-se num processo de relação com o *outro*, ludibria-se com a imagem de si e com a possibilidade de estar a relacionar-se com alguém, porque no reflexo que vê não se conhece. Narciso comete o erro da paixão por si por nunca ter estado com outro que não fosse ele mesmo, mas principalmente por nunca ter formalizado até então um qualquer conhecimento ou opinião acerca de quem ele era.

A possibilidade do desaparecimento de mim própria, sem que isto fosse o pretendido ou desejado, resultou da (errada) convicção que primeiramente assumi que, estando sozinha, só comigo, seria possível investir num conhecimento do “eu” passível de me levar a um exercício de auto-consciência e reflexão acerca de quem sou. Eu considerava que a solidão e o encontro comigo, no meu quarto, onde só me acho a mim, seriam o contexto e o lugar apropriados, o enquadramento perfeito, para me conhecer. Não suspeitava que disto adviria um atentado involuntário contra mim, o próprio sujeito que pretendo conhecer. Aproximei-me demasiado do mesmo desfecho do mito: a apreciação de nós mesmos, na solidão de estarmos só connosco próprios, encaminha-nos para o suicídio porque a experiência aproxima-se da epifania. A epifania, sendo

uma revelação que muitas vezes nos cega, não parece por isso ser favorável às condições de discernimento. A pedagogia de *mim* para mim e de *mim* para os outros tem de ser concretizada de outro modo. Quero continuar o processo de conhecimento, de auto-conhecimento, quero continuar a observar-me e a conhecer-me a mim própria. O sentimento que intuía a possibilidade do suicídio era a de me encontrar como novidade inteiramente nova, de tal modo surpreendente, que a vontade de viver corria o risco de ser subornada pela vontade de conhecer. De tal modo tal revelação de mim me retinha atenta e interessada, que acabaria, sem querer, por esquecer os assuntos mais básicos que implicavam os cuidados com a minha própria existência, tal como acontece com Narciso. A novidade da imagem de mim escarnecia da vontade de viver, justificada pela necessidade do consumo daquele reflexo que me levaria, sem que disso me apercebesse até agora, ao definhamento. O reflexo de mim surpreendeu-me tanto que estava a ludibriar-me os sentidos e a razão. Felizmente, apercebi-me que o que me estava a acontecer assemelhava-se à situação de Narciso. Esse esclarecimento permitiu-me precaver a possibilidade de cumprir o mito na íntegra, na primeira pessoa: Narciso não se conhece melhor no encontro consigo mesmo e, quando percebe que quem quer conhecer é ele próprio, não tem já forças para investir nesse processo sem que a morte chegue primeiro. O protagonista morre sem saber quem é para ele próprio e, porque nunca se relacionou com os outros, não tem sequer quem o recorde depois de já não existir, se é que existe para alguém. *Esse est percepi*, ser é ser-se percebido, é necessário ser-se percebido (pelo outro) para se existir, e essa percepção parece incompatível com a atitude solipsista, como acontece com Narciso. Não que esta não seja útil, é, mas não é suficiente: só na presença e verificação dos outros a propósito de nós próprios nos podemos conhecer e, então, evitar desfechos como o deslumbramento mortal com a imagem que nos aparece, como apresenta a narrativa clássica. Para mostrar que eu “sou

eu”, e que “eu sou isto” tenho de me empenhar num exercício de exteriorização de mim, e relacionar-me com o outro. “Ser eu” implica a existência de uma testemunha. Não é válido que essa testemunha de *quem sou* seja unicamente eu. “Ser eu” implica necessariamente “ser eu para os outros”:

Estou a tentar a fuga da paixão do conhecimento em vez de conhecimento pela imagem de mim deste modo: porque não me quero perder numa visão, vou para o Facebook. O objectivo é conhecer-me a mim própria e partilhar-me contigo, não é acabar comigo, que sou o objecto de estudo. O Facebook permite-me continuar no processo do meu autoconhecimento, mas seguindo uma estratégia de finta a mim mesma. Tenho um novo plano: vou perceber quem sou pela experimentação da criação de *mim* pelo princípio, vou recriar-me segundo características que assumo como fazendo parte de mim e dá-las à aprovação aos outros:

Quando um indivíduo surge na presença de outros, estes habitualmente procuram obter informações sobre ele ou recorrer a informações que já possuam a seu respeito. Interessar-se-ão pelo que o indivíduo pensa de si próprio, pela sua atitude para com eles (...). As informações sobre o sujeito ajudam a definir a sua situação, permitindo aos outros saberem de antemão o que espera o indivíduo deles e o que poderão eles esperar do indivíduo (Goffman 11).

Só posso conhecer-me e definir o que sou e quem sou no confronto com o outro. Da minha relação com o outro coleciono pistas a propósito de quem sou. A ideia que tenho sobre mim só se pode cumprir, verificar e validar se houver alguém (que não eu própria) que possa confirmar que essa idealização está mais ou menos correcta, relativamente ao modo como o outro me define. Aquilo que sou, quem sou, dependerá por conseguinte de mais dessas ideias que o outro elabora sobre mim, na relação que estabeleço com ele, do que das ideias sobre quem eu considero ser. É necessário activar, na relação com o outro, a ideia que tenho sobre o “eu” que considero ser. Então poderei inquietar-me ou confortar-me no confronto com a imagem que o outro me devolve a

propósito de quem sou naquilo que Goffman considera ser a (minha) “situação”: o que sou, quem sou, como sou *percebida* pelo outro.

O Facebook permite-me investir numa técnica de persuasão do outro relativamente a mim, àquilo que eu penso de mim própria e que pretendo dar a entender sobre mim aos outros. No Facebook não poderei ser surpreendida de modo tão avassalador por um reflexo que me seja estranho, pois aqui o reflexo que verei de mim será a imagem que eu quiser criar. Não me surpreenderei nem petrificarei com a imagem que verei, como se fosse a primeira vez, porque sou eu quem fará a composição desse reflexo. A aniquilação do meu objecto de estudo, se insistir em acontecer, já não será resultado de uma epifania, nem a consequência de quem está muito tempo só consigo próprio, mas o efeito de uma desilusão de quem sente que não conseguiu a melhor obra e sabe que, sobre a sua recepção, muito pouco ou nada depende do seu criador: “Quando trabalho fico a braços com as minhas dúvidas, os meus medos, as minhas esperanças (...)”(Molder *apud* Coplans 186).

Da experiência assustadora do “Capítulo I” retive um conjunto vago de perspectivas e ideias breves sobre mim, mas que considero não serem ainda suficientes para anunciar que me conheço. Formalizei uma opinião vaga sobre quem sou e imagino o tipo de comportamentos e atitudes que sejam passíveis de traduzir correctamente a manifestação que melhor se aproxime dessa minha idealização do “eu”. Não atribuo esta necessidade do conhecimento do “eu” à verificação de uma psicologia. O que me interessa conhecer e experimentar, via Facebook, é de que modo as minhas criações do meu “eu” se podem desenvolver e serem apreciadas pelos outros, e até que ponto esta obra por mim criada poderá alcançar uma vida própria e, em termos extremos, ser mais válida que eu mesma, a “verdadeira”. Sou criadora da idealização de mim, o meu desejo é que a minha obra ganhe vida e se torne autónoma, ao mesmo tempo que,

paradoxalmente, será indissociável de mim, porque será “eu própria”. A invenção de mim será de tal modo experimentada, mostrada, posta à prova, conhecida e reconhecida, segundo o modo que eu própria disponibilizar, que passará a ser mais válida do que o “eu real” que sei que existe em mim, mas que pretendo manipular.

O Facebook apresenta-se como sendo o espaço privilegiado à evidenciação e validação necessária dos meus esboços de mim:

Se não conhecerem o indivíduo, os observadores poderão obter, a partir do seu comportamento e aparência, pistas que lhes permitam aplicar a experiência que já possuem de indivíduos mais ou menos semelhantes ao que se encontra agora à sua frente (...). Podem basear-se naquilo que o indivíduo diz acerca de si próprio ou em provas que ele apresente acerca de si próprio e daquilo que é (Goffman 11).

O Facebook permite-me concretizar um processo minucioso de apontamentos, de experimentações e considerações das criações de mim, que serão simultaneamente partilhadas e avaliadas publicamente. Dou a experimentação de mim aos outros e, conforme as suas manifestações, então saberei em que grau se confirma o que *penso que sou* com o que *sou* e o que *quero ser* efectivamente: “Se nunca tentássemos parecer um pouco melhores do que somos, como seríamos capazes de nos tornar de facto melhores ou de aprender de fora para dentro?” (Goffman 49). Tomara que se cumpra a minha idealização de mim...

As ideias e as estratégias são importantes, mas o verdadeiro desafio é a sua execução.

Começemos:

A primeira coisa a fazer para poder entrar no Facebook é registar-me: *Nome Próprio*, *Sobrenome*, *E-mail*, *Reintroduzir Email* e *Palavra Passe*. Segue-se a determinação do sexo *Sou* (feminino ou masculino, se não estiver feliz com o que sou, aqui sempre posso escolher de modo rápido e indolor), a minha *Data de Nascimento* (cujo ano pode ser escolhido entre o ano de 1905 e 2012 – será que alguém com 107

anos tem página de Facebook?). Estas são as informações mínimas de acesso ao Facebook, prévio à criação do perfil de apresentação pública. Finalmente, clico em *Registar* e inicio o processo de construção do meu perfil.

Processo de construção do meu perfil no Facebook

“Identity construction can be seen as the sense-making process by which people selectively organize their experiences into a coherent sense of self” (Gilpin 233).

Três Passos:

1. Encontra os teus amigos

O Facebook tem a capacidade de encontrar pessoas que conheço e com quem já contactei anteriormente, de um modo automático. Através da minha conta pessoal de *email*, transporta os meus amigos “reais” (entenda-se, todos os contactos que fiz pelo menos uma vez via *email*) para a amizade virtual da página do Facebook, enviando convites conforme vou confirmando o meu interesse no acesso a essa pessoa. O Facebook analisa o universo de pessoas com quem me relaciono nos emails associados à minha conta, e pressupõe o meu interesse em adicionar determinados contactos à minha lista de amizades. As pessoas que integram este grupo têm de ser aceites por mim, do mesmo modo que os meus convites para acesso à minha página têm de ser confirmados pelos receptores.

Pelo perigo que experimentei, a mim não me serve olhar para mim e ficar estarecida com a imagem de quem sou. Não quero ser narcisista, não quero o mundo em mim própria. Antes me quero no centro do mundo dos outros, quero ser egocentrista, com a atenção dos outros em mim, a quem sou e ao que faço:

Observemos agora os outros do ponto de vista do indivíduo que perante eles se apresenta. Este pode querer que eles façam uma grande ideia a seu respeito, ou que pensem que ele faz deles uma grande ideia, ou que se dêem conta do modo como ele realmente os sente, ou que não cheguem a qualquer impressão demasiado precisa; pode querer garantir uma harmonia suficiente para que a interacção se mantenha (...) (Goffman 14)

Ao aceitar a amizade de alguém, ou quando peço amizade a alguém, estou a confirmar a minha disponibilidade, curiosidade e interesse em que essa pessoa me conheça e veja, do mesmo modo em que tenho interesse em ver o outro, em conhecê-lo; estou a criar o contexto necessário à interacção, coloco-me à disposição de um determinado número de pessoas que espero que me observem e manifestem a sua conexão comigo. No Facebook a questão é manter a atenção e a manifestação da audiência, no sentido de criar uma permanência da interacção: pretendo que esses “amigos” me tornem, nem que seja por uns minutos ou apenas segundos, protagonistas do tempo que dispensam comigo. Constituir uma “rede de amigos” é criar um público, oficializar um grupo de fãs, é concretizar a avaliação e validação pelos outros da composição, exposição e entendimento que faço do meu “eu”. O grupo de pessoas que eu convido e/ou aceito que integrem o meu grupo de “amigos” passarão a ter acesso à experimentação e validação da criação do “eu” que concretizo aqui. Todo o universo dos meus “amigos” no Facebook é, portanto, composto por pessoas que, *a priori*, partilham entre si um interesse por mim, por seguir a minha actividade no Facebook, por perscrutar o que vai de mim para este depósito de bocadinhos de quem sou. Aumentar o conjunto de “amigos” significa aumentar o universo de pessoas passíveis de me tomarem como objecto de análise, conhecimento ou entretenimento mais ou menos atento. Portanto, seguindo um conjunto de “cliques”, conforme recorde melhor ou pior a quem pertence determinada morada electrónica, começo a compor o grupo privilegiado de pessoas que passarão a ter lugar garantido na possibilidade da apreciação daquilo que dou a conhecer de mim no meu *Mural* do Facebook.

A primeira condição essencial ao processo de concretização da página de Facebook é ter amigos que me vejam, o que significa que o processo de criação de mim, da manifestação e partilha deste “eu” implica a necessidade da existência prévia de um

público. É a minha rede de amigos que define as premissas em que se vai concretizando a minha mostragem de mim e possibilitar o “eu” que pretendo ser. Não posso *ser* sozinha, o sucesso da minha criação é absolutamente dependente da “correcta recepção” da minha rede de amigos e da sua interacção (reacção) a este “eu” que experimento. Antecipo o modo como desejaria ser recebida por esses amigos, mas só na sua interacção comigo posso aperfeiçoar o “eu” que pretendo exercitar, pois “Interaction plays an especially strong role in identity construction in a conversational medium (...) as followers will primarily draw conclusions based on the contents of the messages as well as indications of the intended recipients of those messages” (Gilpin 234). Criada está a minha “rede de amigos”.

2. Informação de Perfil

A origem da ideia de “perfil” surge-nos no pensamento do Antigo Egipto. Fazer um perfil de mim é conseguir determinar que parte do “eu” é a mais válida em representação do todo, ainda que a imagem daí resultante seja um pouco bizarra. Criar um perfil é resumir uma pessoa ou um objecto seguindo uma descrição o mais precisa possível dos traços mais identificativos da coisa/ pessoa que se pretende representar. Um *perfil* nunca é a *totalidade*, mas pretende sempre ser *o suficiente*. O que compõe um perfil é o que é constituído a partir do ângulo que permita incluir tudo o que possa ser considerado o mais característico e importante da coisa a representar, em detrimento de elementos que não sejam tão relevantes para o entendimento do todo:

A cabeça era mais facilmente vista de perfil, de modo que eles a desenhavam lateralmente. Mas, se pensarmos no olho humano, é como se fosse visto de frente, que habitualmente o consideramos. Portanto, um olho de frente era implantado na visão lateral da face. A metade superior do corpo, os ombros e o tronco são vistos melhor de frente, pois assim observamos como os braços se ligam ao corpo. (...). Essa é a razão pela qual os egípcios, nessas imagens, nos parecem tão estranhamente planos e contorcidos (Gombrich 61).

Apesar de o entendimento de “perfil”, em termos egípcios, ser a composição de uma imagem, uma composição visual, no Facebook, “perfil” é uma descrição gramatical. No Facebook, é a composição escrita que reúne os elementos que melhor me representam. É o que escrevo sobre mim própria que é o mais importante.

Fazer um perfil no Facebook é recuperar a memória egípcia de representação das coisas e das pessoas numa estrutura plana segundo os seus elementos mais identificativos. Porque não existe tridimensionalidade, sou obrigada a fazer uma selecção e composição escrita rigorosa dos aspectos passíveis de concederem a leitura mais correcta e imediata de quem pretendo ser *nesta* superfície. Tal como o artista egípcio trabalhava segundo as formas que ele próprio conhecia e apreendia, as informações que dou no meu perfil facebookiano é o resultado da compreensão que eu própria faço de mim e que traduzo nesta coisa plana. O artista do Antigo Egipto executava no trabalho do perfil a manifestação rigorosa dos aspectos unicamente essenciais do modelo que reproduzia, que não era ele próprio. Eu, sendo a autora do meu próprio perfil, crio com a (des)vantagem de me solucionar segundo as características que mais me convêm, as mais importantes na revelação de quem sou.

As perguntas de composição do meu perfil no Facebook existem *a priori*, o que em certa medida, me restringe no modo como me pretendo criar para mim própria e para os outros: a informação a prestar depende de um equilíbrio subtil entre dados que tendem a criar uma singularidade e uma identidade indistinta, que dificilmente me diferencia do outro. Assim como o artista egípcio cumpre cânones no seu trabalho, a originalidade permitida na concepção do perfil, em termos facebookianos, é também relativa: sou obrigada a concretizar-me segundo perguntas previamente estabelecidas e direccionadas a aspectos muito específicos de quem sou. A originalidade possível encontra-se na concretização de respostas diferentes às mesmas perguntas, acerca da

revelação do mesmo tipo de informação, correndo sempre o risco de estar a elaborar um perfil demasiado semelhante a outro perfil já existente. Avaliando genericamente um conjunto de perfis, pode-se chegar à conclusão que, na verdade, são todos demasiadamente parecidos, e o que torna cada um diferenciado ou exclusivo é a originalidade da equação que é feita dos mesmos elementos a serem dados como informação.

Nas perguntas que o Facebook me faz, sou levada a ponderar o que considero ser válido partilhar com os outros em termos de gostos, valores, opiniões, preferências e favoritismos relativamente a certo tipo de situações, temas e crenças. Preencher o meu perfil no Facebook obriga-me a uma reflexão sobre mim própria, um exame aos aspectos da minha biografia e da minha personalidade, que considero serem os mais relevantes, para que possa traduzir a pessoa que pretendo ser no Facebook, ao mesmo tempo que tento escapar à generalidade para a qual as perguntas me orientam, correndo imediatamente o risco ou a desilusão de parecer, aqui, impossível ser-se original. Tentando contrariar isso ao preencher o meu perfil de Facebook, tento escapar ao modo generalista e pouco aprofundado com que se pretendem as respostas acerca do que considero relevante na descrição de mim. Percebe-se por isso, mais facilmente do que seria de supor, que ser “eu” pode ser excessivamente parecido com outro, em virtude da discriminação das coisas (sucintas) que tenho a dizer a propósito do “eu” que vou exercitar no Facebook.

A origem e prática do perfil no Antigo Egipto prendia-se com a necessidade de registar e preservar o aspecto e a vida de alguém para lá da sua morte; criar um perfil no Facebook prende-se com a necessidade de registar e preservar o aspecto e a vida de alguém durante a sua vida. No entanto, apesar da principal função do Facebook ser registar e preservar as acções (de Facebook) dos vivos, este espaço passará a funcionar

também como reservatório e preservação da memória e das acções dos mortos e, desta forma, o Facebook cumprirá a mesma funcionalidade das Pirâmides do Antigo Egipto: em pouco tempo existirá um número considerável de pessoas mortas no Facebook que será superior aos utilizadores vivos deste espaço. Apesar de o Facebook ter já desenvolvido um sistema de eliminação de páginas de defuntos, essa acção só é concretizada quando requisitada oficialmente, o que significa que, não sendo assinalada a morte de determinada pessoa, a sua performance facebookiana é passível de ser visitada e comentada por outros *ad eternum*, como quem vai deixar flores a um cemitério. Esta possibilidade adiciona maior sedução à experimentação do “eu” que invento no Facebook – aqui poderei ser recordada mesmo depois de eu, enquanto criadora do “eu” que quero ser, não existir. Em termos reais, o meu “eu” inventado no Facebook é passível de resistir mais facilmente à passagem do tempo, e fazer-lhe frente com o registo de uma memória a propósito de quem “eu” (não) sou do que eu própria. O nome egípcio para o autor de perfis era “aquele que mantém vivo”; o nome para todo aquele que, na mesma situação que eu, concretiza o acto de criar o seu próprio perfil no Facebook, é “aquele que se cria e que se quer *ver vivo*” e, no caso, “conforme melhor lhe parecer”: sou eu que decide que “eu” vou dar a ver, e sou eu que determino como quero surgir em cena. É no pensamento acerca das coisas a preencher nos campos em branco, que fazem a composição do meu perfil, que se inicia a minha encenação de mim. A minha criação do perfil fica entre a verdade e a ficção, fabricação, o *make believe*: entre o que sou efectivamente e o que gostaria de ser, sabendo que não sou. Aqui posso investir no modo como *eu* me quero ver e considerar-me perante mim e perante os outros: “(...) quando um indivíduo se apresenta diante de outros, haverá geralmente motivos que o levem a mobilizar os seus actos de modo a veicular para os outros a impressão que ao indivíduo interessa veicular” (Goffman 14). O que escolho

revelar implica uma escolha de categorias e características que direccionam a percepção e apreciação da minha rede de “amigos”, conforme a leitura de mim (por parte deles) que pretendo.

O processo de preenchimento da *Informação de Perfil* do Facebook é precisamente o princípio da construção da máscara, do papel e do espectáculo que concretizarei, com o objectivo de alcançar o conhecimento de quem sou: “na medida em que a máscara representa a concepção que formámos de nós próprios – o papel que nos esforçamos por viver – ela é o nosso eu mais verdadeiro, o eu com que nos gostaríamos de parecer” (Goffman 32). A *Informação de Perfil* serve como nota introdutória, guião de análise e de compreensão dos *posts* que vou fazendo na minha página pessoal. Ao consultar o perfil de alguém no Facebook fica-se com a (falsa) certeza de se poder “ler” essa pessoa segundo os termos correctos:

Profiles both represent the individual and serve as the locus of interaction. Because of the inherent social – and often public or semi-public – nature of profiles, participants actively and consciously craft their profiles to be seen by others. Profile generation is an explicit act of writing oneself into being in a digital environment, and participants must determine how they want to present themselves to those who may view their self-representation or those who they wish might (Boyd 43).

A encenação de cada um parte das pistas que cada autor do perfil de si próprio decide dar ao seu seguidor, que o encaminharão para uma certa percepção do espectáculo a receber. Fazer o perfil é fazer a nossa folha de sala, a sinopse do espectáculo a ver.

O propósito da parte do Facebook que se dedica à composição e mostragem do meu perfil é ser um resíduo de informação com uma validade relativa, que considero ser mais ou menos verificável e constante nas dinâmicas e transformações do “eu” que pretendo ser no Facebook. Os *posts* que vão compondo o meu *Mural* (entenda-se, a sequência de coisas que decido partilhar a propósito do “eu” com o meu grupo de

“amigos”) revelam mais aquilo que sou e penso do que a viciada descrição em que me aplico aquando a criação do perfil:

The content of friends' postings on profile owners' "walls" in the Facebook social network site affects perceptions of profile owners' credibility and attractiveness. (...) when there is a discrepancy between a Facebook profile owner's self-disclosed extraversion and perceived attractiveness, and the imputation of those characteristics implied by wall postings, others' comments override the profile owners' claims (Walther et al. 28)

Quem visita o Facebook está quase sempre mais interessado na actividade do *Mural* pessoal da pessoa que visita do que em consultar, perceber e considerar quem é essa pessoa, seguindo e confiando nas informações descritas no perfil. “Nome”, “Estado Civil”, “Religião”, “Universidade frequentada”, “Empresa em que Trabalho”, “Gosto Musical”, “Gosto T.V”, “Livros”, “Sites” etc...FEITO.

3. Foto de perfil

Facebook é o nome do espaço a que tento aceder, cujo requisição de dados implica colocar uma “foto de ti”. Facebook é um *Livro de Caras*. *Adiciona uma foto de ti* faz o apelo à soma de um dado visual (uma fotografia minha) às *Informações de Perfil*: “Displaying a photograph of oneself represents one of the most basic forms of personal expression in online settings. Photographs convey a personal presence of personal expression that textual material does not.” (Parks 113). O texto em que me descrevo a mim própria na *Informação de perfil* não é suficiente. O texto sozinho não “faz” a pessoa, uma imagem confere maior credibilidade, pois torna-me, aparentemente, mais real, mesmo que seja uma realidade ficcionada, isto é, inventada. Nos primeiros tempos, pelo menos, quando invisto numa procura e em ser procurada, quando me encontro ainda no processo de criação da minha “rede de amigos”, a questão da minha fotografia, do meu aspecto físico, é mais importante se aceitar que o que é descrito na *Informação de perfil* talvez não seja informação suficiente acerca de quem sou. A

composição do meu perfil pode não ser suficientemente persuasiva que leve o visitante a tornar-se meu “amigo”. Depois de ganhar o meu “espaço” e de sedimentar a minha elite de “amigos”, a alteração da minha imagem de perfil poderá divorciar-se da necessidade de mostrar a minha cara como médium de (re) conhecimento. Posso escolher uma fotografia ou imagem qualquer que considero ser mais expressiva e reveladora de quem sou, que pode escapar ao cumprimento da identificação do “eu” em termos físicos.

A minha fotografia é solicitada aquando a criação da minha página de Facebook, mas os critérios para a imagem escolhida como sendo “a imagem identificadora de mim” é muito lata. Qualquer coisa pode ser colocada no sítio que apela à imagem do meu rosto. Isto só acontece porque o Facebook não é exactamente sobre a minha cara, não é o meu aspecto físico que, neste caso, apresenta e determina a minha identidade: a ideia de Facebook (Livro de caras) é constantemente pervertida a propósito daquilo que se coloca como sendo “uma foto de ti”. No Facebook, o meu objectivo e sedução primeira é criar a metáfora, não escapar dela. Preencher o lugar *Adiciona uma foto de ti* com uma imagem que é uma metáfora de mim, de como me sinto, de como me traduzo em termos visuais, pode ser mais revelador da personalidade e carácter que pratico no Facebook, do que a “verdadeira fotografia” do meu rosto. É mais possível registar informação adicional sobre o conhecimento que tenho de mim e que quero dar a conhecer aos outros pela escolha de uma imagem significativa do que pela revelação da minha cara. Posso revelar-me segundo uma imagem em que me *vejo melhor* e melhor me transmito aos outros. A minha fotografia (da minha cara) documenta coisas. Uma fotografia composta ou uma outra imagem qualquer implica um trabalho de perscrutação e tradução de significados relativamente à preferência da escolha daquela imagem como sendo a *minha fotografia de perfil*. Ao investir numa selecção da

fotografia ou imagem que imagino que ilustra melhor quem sou, estou a adicionar não só elementos de esclarecimento da leitura do meu perfil, como estou a cumprir a idealização (encenação) de mim, do universo de tudo o que me compõe, para além da minha necessária e evidente aparência física. Aqui posso experimentar a impressão da realidade que tento engendrar entre os “amigos” entre os quais me encontro, e experimentar a impressão da realidade que enceno como sendo a realidade real:

The pleasure in dissimulating oneself under the mask is paired with another, no less uncanny pleasure: how the world changes under the mask is paired with another, no less uncanny pleasure: how the world changes under one's gaze looking out of the mask, how it suddenly becomes strange when seen from elsewhere. Whoever looks through the eyes of the mask changes his gaze into that of an animal, a camera, a being unknown to itself and the world (Lehmann 77).

O Facebook permite-me deixar de existir, existindo conforme a realidade que crio e que é criada com o objectivo de melhor traduzir a existência do “eu” que pretendo averiguar e atestar como sendo verdadeira. No caso do Facebook, a questão da imagem que é adicionada ao meu perfil “comporta-se” como a ilustração de quem pretendo ser, e adiciona significados ao que quero dizer. Posso considerar-me melhor retratada e fotografada numa imagem que, em termos de referente, em nada se relaciona comigo. Posso traduzir-me visualmente neste espaço segundo uma qualquer imagem que considero dizer mais e melhor quem sou do que qualquer fotografia minha. Aqui escolho o reflexo que quero de mim, não sou confrontada ou surpreendida por ele, vejo-me a mim própria conforme a imagem que melhor me parecer.

A fotografia de perfil adiciona significado não só à descrição do meu perfil, mas também aos exercícios de escrita no meu *Mural*. As imagens de perfil, combinadas com os textos, os pensamentos que vou expondo, são o que de facto completa o perfil e a pessoa a conhecer-se: “The physical appearance of one's friends, as shown in those wall postings, affects the perceived physical appearance of the profile owner, as well.” (Walther et al. 28) – consequentemente, estas imagens de perfil passam a ser um dos

aspectos mais importantes do Facebook, quanto mais não seja porque são imagens que podem conter o que quer que seja que eu considero serem auto-retratos, independentemente de serem uma fotografia minha ou não. São ficções que assumo serem tradutoras de quem pretendo dar a ver no Facebook:

Esta duplicidade parte de uma ficção de um outro, personagem que o artista constrói a partir da utilização do seu próprio corpo em auto-retratos – que deixam de o ser porque a figura que neles surge não resulta de nenhuma busca de autenticidade no interior do seu autor, apresentando-se, pelo contrário, como uma figura ficcional (Sardo 36).

Em rigor, as fotos que escolho como fotos de perfil não são auto-retratos, porque o personagem que surge nas imagens não é “eu própria”, são imagens ou fotografias que funcionam como o outro (que construo aqui), o duplo que está em vez de mim – são imagens performáticas do sujeito que experimento aqui, cujo guião adiciona significações à teia de relações e referências que se podem intuir, lendo estas imagens juntamente com toda a informação *sobre mim* prestada. Pressupõe-se que o “amigo” que avalia a minha fotografia não só que a veja, mas também que consiga reconhecer e descodificar a relação entre o “eu” que sou, o “eu” que digo ser na *Informação de Perfil* e a imagem que é dada como sendo a minha face (mesmo que não seja). As imagens escolhidas dizem respeito à auto-representação, e têm a mesma validade que uma fotografia que mostre o meu rosto, apesar de poderem não referir-se a qualquer parte do meu corpo: “Por um lado, espantamo-nos com a transformação daquele personagem que surge sistematicamente nas imagens e, por outro, caímos sempre na tentação de o tomar como entidade real, abrindo desta forma, o espaço para ficcionarmos sobre o *entre*.” (Sardo 35).

A originalidade da escolha da imagem que represente o meu “eu” inventado leva-me a uma reflexão e a uma afirmação pública do modo como considero esse “eu” visualmente, relativamente ao aspecto que tenho ou estado de espírito que experimento

nesse momento. A imagem que escolho em determinado dia, como a que melhor serve como retrato de mim, perde a sua validade em muito pouco tempo, porque em muito pouco tempo considero que sou mais, ou melhor, ou uma coisa diferente, ou outra coisa qualquer, que então se torna mais significativa de quem sou, “ (...) o impulso dos teus chamados “retratos” é um reflexo da tua mente num determinado momento, e não do aspecto do teu rosto.” (Coplans 180). É por este motivo que a minha dinâmica do Facebook implica uma alteração constante da “fotografia” de perfil: para me conhecer é necessário experimentar novas revelações, recriações e redefinições do meu “ar” nas imagens que considero como sendo a expressão de mim, do “eu” inventado. As imagens que acompanham a minha descrição de perfil revelam ao visitante quem sou, deixam pistas acerca dos elementos que me compõem, das estratégias, clichés e convenções que vou criando sobre mim própria, dando consistência ao “eu” que vou exercitando no meu *Mural* do Facebook, sinalizam

áreas de ficção que se relacionam com referências literárias, cinematográficas e artísticas, ou quotidianas. Estas referências ligam-se de uma forma frequentemente intuitiva e não obedecem a um programa ideológico de estabelecimento de universo, antes definem, de uma forma fluída, uma extensa rede de possibilidades combinatórias (Sardo 36).

O que utilizo como imagem de perfil são fotografias (ou imagens) que falam, têm opiniões, criticam, contam histórias, comentam. A imagem que escolho, como sendo a minha imagem/ fotografia de perfil, surge sempre acompanhada pelo meu nome. O que escolho colocar em *adiciona uma foto de ti* acompanha a minha actividade de *Mural* e assim posso surgir ao meu universo de “amigos” e relacionar-me com eles “vestida” de Rato Mickey, ou Mona Lisa, ou Jesus Cristo, ou a Lady Di, ou uma qualquer identidade sugerida pela imagem utilizada naquele dia como sendo a minha “foto de perfil”. Com essa “roupagem”, esse artifício cénico que se aproxima do figurino, vou revelando coisas sobre a personagem que sou, o “eu” que aqui componho

e exercito. A dinâmica do Facebook torna a questão da fotografia ainda mais fugaz do que o próprio tempo. O interesse da utilização da fotografia, aqui, não é de reservatório de memória e signo identificativo, mas o da expressão ilustrativa dos meus sentimentos e acções que compõem o meu “eu” naquele momento imediato, e da revelação que essa imagem permite da performance que assumo praticar neste espaço. Apesar de tudo, a fotografia de perfil é apenas mais um dado no retrato que vou criando de mim, que é composto pelo conjunto dos registos dos meus pensamentos, imagens, fotografias, estados, tudo o que resulta em manifestações da expressão do “eu” que experimento no meu *Mural* do Facebook.

Pronto, agora, finalmente, tenho acesso ao meu *Empty Space*.

Depois de devidamente preenchidos os dados pessoais e cumpridos todos os passos acima descritos para aceder ao Facebook, tenho finalmente acesso ao meu *Mural de Publicações*: um espaço em branco onde finalmente posso activar, experimentar, e exercitar a performance do “eu” que anuncio na minha criação de perfil e que tomo como objecto de averiguação e conhecimento público e privado.

É importante esclarecer que a compreensão que faço do Facebook como sendo um *espaço vazio*, conceito cunhado por Peter Brook, aproxima-se e afasta-se sempre e constantemente, de um modo paradoxal, da compreensão que este encenador faz a propósito de *espaço de cena, público, actores e encenação*. A Peter Brook interessa-lhe falar de Teatro, da necessária conjugação de corpos físicos que compõem o espectáculo e o público num espaço comum, cujos papéis dos primeiros é serem vistos e dos segundos é assistirem ao que lhes é dado a ver: “Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral.” (Brook 7). Para Peter Brook a questão da partilha física do mesmo espaço entre

actor e espectador é condição *sine qua non* para que aconteça uma acção teatral. Apesar da questão da *presença* no Facebook se cumprir de modo diferente, considero que persistem as ideias de *encenação, espectáculo e público* que Peter Brook desenvolve na sua obra *O Espaço Vazio*.

Peter Brook é encenador. São as suas ideias e preocupações com a questão da encenação e do impacto do espectáculo no público que me são úteis na estratégia de conhecimento de mim que ensaio no Facebook. É de encenação que falo, não de Teatro, quando entendo o Facebook como sendo o meu *Empty Space*, porque é numa encenação que invisto quando me dou a ver aos outros neste espaço em branco. Peter Brook pensa como um encenador e fala como encenador. É desta sua característica de criador que resgato e salvaguardo a minha argumentação sobre o entendimento que faço do Facebook como espaço vazio propício à encenação, passível de servir a invenção e performance de mim, de um “eu” que invento e vou experimentando. Aqui posso criar-me, avaliar-me e conhecer-me com os outros, à vista deles. O meu *Mural* facebookiano é um espaço, um espaço em branco, um espaço vazio que preencho de acções a serem vistas por outros, acções às quais são conferidas significações por parte de quem me e a mim assiste neste sítio. No meu *Mural* do Facebook, a responsabilidade de suplementar de significado depende não só de mim, mas também e principalmente do facto de saber que estou a ser observada por alguém que também confere significações ao que lhe é dado a ver. A recepção *dessa acção* é a motivação para que algo aconteça neste espaço em branco, neste espaço vazio.

O que entendo por “acções” no *Mural* do Facebook não se prende com o domínio da sua existência física, da presença de corpos físicos num espaço comum, em que se realizam coisas – isto são as características básicas para que aconteça teatro, mas não são condições essenciais para o exercício da encenação. “Encenar” é dar a ver um

conjunto de ideias, utilizando uma orquestra de formas e materiais. “Encenar” é fazer composições seguindo uma coordenação, direcção e organização das coisas passíveis de exprimir e dar a ver, em conjunto, uma ideia. “Encenação” também é sinónimo de simulação de comportamento ou de situação, com vista a impressionar ou enganar alguém. Portanto, adquiridos que estão estes conceitos, considero que no Facebook pratico encenação: faço uma composição de mim, de um “eu” que é uma ideia que só poderei dar a ver através da coordenação, direcção e organização de um conjunto de formas e materiais que me possibilitem expressar, *nesta cena*, a ideia que quero dar de mim. Na minha intenção, o acto de encenar concretiza-se pela simulação de comportamento e de situações passíveis de persuadirem o meu público a propósito de quem sou, com um “eu” que invento com esse fim de o enganar, investindo na ficção de mim própria. Invisto na experimentação da composição do “eu” que possa traduzir a ideia ficcionada que tenho de mim e “afixo-a” no meu *Mural*, exibindo-a publicamente à minha rede de “amigos”, e deste modo tento persuadi-los a propósito de quem sou, testando a minha própria convicção acerca do reflexo que provoco:

o indivíduo agirá de modo inteiramente calculado, expressando-se de uma determinada maneira apenas no intento de causar aos outros o tipo de impressão susceptível de provocar neles a resposta particular que o indivíduo em questão está interessado (Goffman 17).

Todo o conjunto de acções que efectuo no Facebook são planificadas no sentido em que, imaginando-me o outro, tento antecipar o tipo de impressões que pretendo causar no meu público, com o objectivo que este me conheça segundo a encenação de mim, que estou interessada em praticar neste espaço. O meu modo de actuar não é “genuíno” uma vez que não é o “eu” que sou *efectivamente* que traduzo nas acções que pratico: todo o comportamento é calculado, fabricado, ficcionado para que, deste modo, a “prática de mim” a ser consumida seja uma “coisa feita”, uma construção do “eu”, que escapa à necessária relação com o seu referente “verdadeiro”, neste caso, eu própria.

Aqui não pretendo ser “eu mesma”, mas praticar todos os “eus” de mim passíveis de serem experimentados. Deste modo, poderei obter informação sobre o “eu” que mais convém ao meu público e a mim própria e, se isso for do meu agrado, substituí-lo a este “eu” que sou agora, que será deixado por um “eu” mais conveniente, mais sólido do conhecimento de si e do modo (calculado e estudado) como se quer relacionar com o outro.

O Facebook é permeável à criação e experimentação da encenação do “eu” sem que seja necessária a minha presença física. Encenar é o que motiva a minha actividade no Facebook: a composição e exercitação do “eu” por mim criado, independente do meu batimento cardíaco ou do arfar da minha respiração, e até do “eu” que *sou mesmo*. Acontece “Encenação” sem que haja “Teatro”, a apreciação do espectáculo não é comprometida, é antes validada pelo facto de não estar presente fisicamente neste espaço. Invisto na hipocrisia de me querer conhecer e reconhecer via Facebook, dou previamente elementos sobre mim (nas *Informações de Perfil* e em *Adiciona uma foto de ti*) e exerço-me segundo essas premissas. Sou “hipócrita”, i. e. actriz, no sentido em que assumo uma determinada personagem, cujos componentes de carácter, rede de relações e aspecto visual determino e controlo, alterando-me sempre, quando e conforme os moldes que mais me convêm:

Esta forma de controlo pelo indivíduo do seu papel (...) instala o palco de uma espécie de jogo de informação – um ciclo potencialmente indefinido de simulação, descoberta, falsas revelações e redescobertas. Deve acrescentar-se que, se não for provável que os outros desconfiem da aparência de espontaneidade do comportamento do indivíduo, este último poderá extrair grandes vantagens do seu controlo (Goffman 19)

O papel que interpreto é o papel de mim, *componho-me* no desempenho deste “eu” que aqui pretendo ser e dar a ver, sendo que para isto invisto também no controlo da credibilidade do meu público a propósito de quem sou. Aqui sou a encenadora, a actriz e personagem de mim própria.

O *Mural* do Facebook regista toda uma série de elementos variados que possibilitam a composição do “eu”: quem sou, onde estou, que opiniões tenho sobre coisas, o que sinto, o que vivo, o que estou a fazer, o que vi, o que gosto, etc. O tipo de registos feito é uma miscelânea que varia tanto na forma como no conteúdo, desde músicas a fotos ou imagens, até assuntos banais ou mais importantes. Invisto na densidade suficiente para conceder ao meu público a credibilidade necessária para me “crerem” conforme o “eu” que invento ser no Facebook. O Facebook possibilita assim uma criação autobiográfica que parece aproximar-se ainda mais destas palavras de Paul de Man, uma vez que a verificação referencial se limita quase exclusivamente ao facto de aquela página ter o meu nome:

Autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fiction does. It seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation, and of diegesis. It may contain lots of phantasms and dreams, but these deviations from reality remain rooted in a single subject whose identity is defined by the uncontested readability of his proper name. (de Man 68)

Componho e pratico uma auto-biografia que é consumida pelo meu grupo de “amigos”. Pelo registo de pequenos excertos (inventados ou não) da minha vida diária, vou criando um diário de viagem sobre quem sou a cada momento registado, e como sou para os outros que recebem e comentam esses registos da minha viagem. Como Paul de Man defende em “Autobiography as De-Facement”, pratico a falibilidade da coerência da assinatura do sujeito (no caso, eu) relativamente à biografia que digo pertencer-me (o “eu” que invento e digo ser): “(...) the autobiographical project may itself produce and determine the life that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all aspects, by the resources of his medium (...)” (69). Deste modo vou desenvolvendo uma biografia (que corresponde ao “eu” que invento ser) online, em directo. Disto resulta que a minha performance no Facebook é a mostragem de mim como um *work-in-progress*: é um

“eu” em processo, um “objecto” em constante composição e reorganização do anteriormente já composto, é uma construção “de mim” à vista de um público. A minha rede de “amigos” acompanha todas as etapas de criação do “eu”, e a sua intervenção é passível de alterar a performance do “eu” que vou compondo e exercitando simultaneamente. O papel do público é, neste caso, essencial para que se cumpra a encenação do “eu”: a ele é dada a (a)provação dos esboços de mim, da pesquisa de quem quero ser e descobrir neste processo de autoconhecimento. O Facebook permite-me criar, desenvolver, exercitar, documentar, manter-me a par e revelar o desenvolvimento do meu “eu” idealizado, através da concepção da(s) biografia(s) que pratico e que vou registando como sendo a(s) minha(s) própria(s) e, portanto, funcionar(em) como a revelação da(s) minha(s) vida(s), de mim, do(s) eu(s) que sou. Finalmente, a partir deste exercício no Facebook, poderei seleccionar a biografia e o “eu” que mais me agrada praticar, como sendo eu própria, e manifestar-me segundo o “eu” escolhido como sendo eu mesma, assumindo esse reflexo que recebo como o único e genuíno de quem sou. No entanto, tenho de reconhecer que esta minha exercitação e tentativa de conhecer o “eu” via Facebook, um pouco à semelhança da tarefa psicanalista, um trabalho nunca terminado, só poderá vir a ser considerado uma obra acabada quando decidir encerrar as minhas construções do “eu” no meu *Empty Space*: “A análise termina quando o psicanalista e o paciente deixam de reunir-se para as sessões de análise” (3:3341, trad. minha). No ano de 1937, em “Análise terminável interminável” Sigmund Freud experimenta a resposta à pergunta: “Existe alguma possibilidade de levar uma análise até ao final?” (3:3341, trad. minha). A análise do “eu” é assunto e trabalho interminável. O “eu” não é uma permanência nem nunca reside num estado inalterável, está em constante mutação e construção de si mesmo. Na resolução de determinados assuntos, encontram-se outros por resolver, ou criam-se

outros mais importantes para solucionar. Pela variedade de “eu(s)” que vou praticando, com o objectivo de encontrar o “eu” mais conforme a quem pretendo ser, vou-me confrontando com um conjunto de informações e manifestações (dos outros) a propósito de quem sou. Sempre que tento afinar um “eu” que produzi, surge novamente um outro aspecto sobre o qual não me tinha experimentado, que se revelará como novo enigma a resolver a propósito do “eu” que quero ser. Não é possível obter, relativamente à situação do “eu”, “(...) um nível de normalidade psíquica absoluta – um nível em que confiássemos na sua permanência estável” (Freud 3:3341, trad. minha). O conhecimento (análise) do “eu”, porque é algo em constante mutação, não é possível de ser terminado, pelo que assumo que efectivamente incorro no erro de buscar encontrar-me num “eu” terminado, coisa que não é possível. O primeiro objectivo, o da encenação do “eu” para experimentação de mim no Facebook é conseguir, por parte aqueles que me assistem (analisam), que estes me confirmem a matéria necessária para que possa examinar-me, avaliar-me e modificar-me, a mim e às minhas atitudes, segundo as suas averiguações: “Somente podemos consolar-nos com a certeza de termos dado à pessoa analisada todas as ajudas necessárias para reexaminar e modificar a sua atitude relativamente a si” (Freud 3:3364, trad. minha). A participação do público neste conhecimento (e análise) interminável do “eu” implica uma necessária interferência do outro, no modo como vou manifestando e demonstrando o “eu” que vou dando a conhecer. Quem me *assiste* deve expressar opiniões sobre quem sou e publicá-las no meu *Mural* e revelar, por estes actos, apreciações e considerações que virão a compor o entendimento de mim. Tem de acontecer uma troca de certificações que tenho sobre mim própria entre mim e os meus “amigos”.

É necessária a participação do meu público, para uma melhor composição do “eu”, que confirma ou frustra as expressões representativas de mim. Apesar de ser uma

criação minha, de raiz (pois fui eu quem preencheu os campos de perfil correspondentes à minha identificação básica), é a correlação entre os elementos de perfil, as minhas manifestações facebookianas e as respectivas reacções que efectivam a correcta verificação e confirmação da validade do “eu” que invento como sendo “eu própria”. As relações e tensões que se concretizam no Facebook acontecem de um modo muito particular e exclusivo, que se relaciona precisamente com as circunstâncias específicas deste espaço:

Se assumirmos como uma questão de princípio que um espaço de cena é um espaço de cena (...) então a existência, ou não existência, das palavras proferidas nesse espaço só pode ser entendida no âmbito das relações com as tensões por elas aí criadas e tendo em conta as circunstâncias específicas desse espaço (Brook 51).

Servindo-me das virtualidades deste espaço virtual, sou eu quem determina o foco de protagonismo a dar a determinados aspectos que considero importantes como manifestação do “eu” que sou para mim e do “eu” que pretendo ser para os outros:

Quando se encontra na presença dos outros, o indivíduo recheia de modo característico a sua actividade com sinais que põem em evidência e configuram factos confirmatórios que de outro modo permaneceriam ignorados ou obscuros. Porque, para que a actividade se torne significativa para os outros, ele terá de mobilizar a sua actividade de modo a que esta expresse *durante a interacção* aquilo que ele pretende transmitir (Goffman 44).

A minha identidade, o conhecimento de quem sou, é-me dado a conhecer através da interacção com o outro, pelas suas reacções a propósito do que “me” vou dando a ver, sendo que sou eu quem determina e guia a minha actividade, de acordo com o modo como pretendo ser transmitida aos outros, na minha relação com eles. O único objectivo da minha actividade no Facebook é ser vista pelos meus “amigos”, criar opiniões e, conseqüentemente, confirmar a minha existência conforme o “eu” que experimento, seja este mais ou menos virtual, mais ou menos fictício:

Facebook have implemented features that allow participants to broadcast content to Friends on the site (...) the “status updates” encourage the sharing of pithy messages. These features allow individuals to contribute content (...). In some cases, these updates are then redisplayed on a person’s profile and available for comments. While individual updates are arguably mundane, the running stream of content gives participants a general sense of those around them. In doing so, participants get the sense of public constructed by those with whom they connect (Boyd 45).

Acabo sempre por temer o modo como o outro me percebe e considera, mas temo ainda mais nem sequer ser considerada por alguém, ser invisível no meio da visibilidade e da exposição mais pessoal. Tal como Oscar Wilde dizia: “Se existe no mundo coisa mais aborrecida do que ser alguém de quem se fala é certamente ser alguém de quem não se fala”. À minha rede de amizades atribuo a função de, à semelhança da minha própria dedicação em me mostrar aos outros, assinalar que viram, que assistiram à minha *coisa*. Estando no Facebook, anseio que a exclusividade de ser quem sou, do que sinto, do que expesso, seja recebida com atenção: tudo o que faço não tem outro objectivo senão ser visto, dar-me a conhecer e instigar a atenção do meu público: preciso que este me diga que estou a *ver-me* correctamente. Permitir que alguém aceda à minha página e à minha exercitação de perfil implica um certo grau de cumplicidade que eu, enquanto protagonista da minha página, espero ver retribuído pela manifestação da existência de cada “amigo” enquanto testemunha desta exposição:

 Não quero com isto dizer que fique perante o tipo de consenso que emerge quando cada um dos indivíduos presentes expressa com candura o que realmente sente e honestamente aceita os sentimentos expressos (...). Espera-se de um modo geral que cada um dos participantes suprima os seus sentimentos imediatamente vividos, transmitindo em vez deles uma imagem da situação que sinta que os outros poderão pelo menos temporariamente considerar aceitável (Goffman 20).

Faz parte do contrato, se aceitam aceder ao protagonista do espectáculo, devem valorizar o seu papel enquanto espectadores do *show* protagonizado.

O guião do espectáculo, aquilo que *sou* ou *quem decido ser*, tem de ter como prioridade a garantia de ser consumido. Se não tiver público, se este não se manifestar, não posso investir na carreira do espectáculo, porque a funcionalidade da página do meu *Mural*, nesse caso, nem sequer existe. Para fazer uma encenação de mim, para *ser* e mostrar-me como coisa compósita, dar-me a conhecer, o meu público tem de contribuir. Apesar de ter activos uma série indivíduos que assumo que estão a assistir ao que faço, se estes optarem por não fazer um *comment* ou um *like* a qualquer coisa por mim

postada na minha página, o espectáculo que sou é sentido como um fracasso: “Performing for imagine or partial audiences can help people handle the invisible nature of their audience. These practices became a part of life in networked publics, as those who contributed tried to find a way to locate their acts” (Boyd 50). É como ter a sala cheia, mas com os sentidos vedados, ou pior, ter a sala cheia, toda a gente ter visto o espectáculo e ninguém aplaudir. Diz-nos Peter Brook que “O bom teatro depende do bom público” (26): porque quero reacções, e porque os nossos amigos normalmente reagem à nossa existência, tenho de fazer uma gestão de “amigos” que sejam passíveis de serem apreciadores de tal espectáculo.

Como cada acção no meu *Mural* de Facebook não pretende cumprir uma ligação, a criação de uma narrativa com uma necessária coerência lógica, todo e qualquer “movimento” facebookiano é significativo no sentido em que é válido por si mesmo e possibilita que a narrativa existente, se existir, seja aquela a ser descoberta pela perscrutação do olhar do outro – do meu público: “the significance of all individual elements ultimately depends, on the way the whole is viewed, rather than constituting this overall effect as a sum of the individual parts” (Lehmann 85). Cada acto de *Mural* acontece de modo “desligado”, pois não existe uma sintaxe de cada publicação, mas esta ausência de ordem é o que possibilita o investimento da interpretação: “(...) this circumstance continually leads to the intensified perception of the individual phenomenon and simultaneously to the discover of surprising correspondences” (Lehmann 84). Cada testemunha do evento pode encontrar um sem fim de possibilidades e estabelecer um indeterminado número de relações e correspondências entre os elementos dados acerca de quem sou. A insistência temática no sujeito (“eu própria”) e a utilização de dados que copio da minha identidade e biografia “reais” funcionam como o reduto de informação necessária à eventual verificação de existência

do sujeito inventado que produzo nas acções que vou praticando no Facebook. Esses elementos mínimos relativos à existência de cada um confere a esse “eu” fabricado a impressão da sua “real” existência. Cabe ao público, que me assiste e consome, decidir a propósito do comportamento que vou experimentado e da biografia que vou desenhando neste espaço, creditar ou não a performance apresentada como sendo “eu própria”, de acordo com aquilo que proponho e antecipo fazer desde que preencho a minha página de perfil:

From specular figure of the author, the reader becomes the judge, the policing power in charge of verifying the authenticity of the signature and the consistency of the signer’s behavior, the extent to which he respects or fails to honor the contractual agreement he has signed (de Man 71-72).

A frequência do mesmo tipo de manifestações dos meus “amigos” a propósito do “eu” inventado concede-me o vislumbre do “eu” que possivelmente sou: a partir dos seus *feedbacks* chego a uma densidade e coerência do sujeito que experimento, investindo então na biografia proposta mais bem “cotada”, procurando desenvolver-me segundo esse determinado *modo de ser* que melhor convence o meu grupo de “amigos”.

Apesar de experimentar uma grande diversidade de dinâmicas do “eu” no Facebook, cabe àquele que me assiste definir a “narrativa certa”, os actos que fazem a correspondência entre o protagonista da acção, a acção ela própria e a sua explicação a partir do “eu” que afirmo e experimento ser neste sítio. Existe uma multiplicidade de alusões narrativas, mas a história a ser contada é aquela decidida pelo meu público: “A única coisa que todos os teatros têm em comum é a necessidade de um público. Isto é mais do que um truísmo: no teatro o público completa as fases de criação” (Brook 184). Só pela persuasão em massa da existência do “eu” que fabrico a partir das coisas colocadas no meu *Mural*, posso confirmar que a invenção de quem digo ser é válida. A manifestação relativamente ao “eu” experimentado tem de ser recebida de forma coerente e estável, de modo mais ou menos semelhante por todo o universo de

“amigos”, para que lhe seja conferida a existência possível. O Facebook permite-me a concepção e averiguação de mim própria, que me enceno e apresento publicamente, com o objectivo de, juntamente com o público que escolhi como assistente deste meu processo, ajudar-me a identificar, concordando, discordando, manifestando-me a propósito de quem sou, e a completar as várias fases de criação e de conhecimento de mim própria. Existe sempre a consideração do olhar do outro em tudo o que faço, a visita do outro à minha página ou a sua avaliação dos nossos *posts* e comentários: “(...) quando um indivíduo se apresenta perante outros terá numerosos motivos para tentar controlar a impressão que estes recebem da situação” (Goffman 26). Faço *posts* no Facebook para serem vistos por outros - trata-se de um processo de auto revelação que é fabricado para ser consumido pelos outros. Quando efectuo uma “acção” no Facebook, o meu objectivo é que esta seja recebida no momento, não que este seja consultada/assistida *a posteriori*, como de facto tenho de reconhecer que é possível e que acontece, invariavelmente:

In unmediated spaces, it is common to have a sense for who is present and can witness a particular performance. The affordances of networked publics change this. In theory, people can access content that is persistent, replicable, escapable and searchable across broad swaths of space and time. Lurkers who share the same space but are not visible are one potential audience. But so are those who go back to read archives or who are searching for content on a particular topic (Boyd 49).

Ter-me como objecto e exposição de mim e dos outros é constituir-me como lugar a ser visitado, do mesmo modo que se vai a um museu, sendo que, no caso, *esta* obra a avaliar está sempre em mudança, em alteração das suas características. Na verdade, o Facebook é um museu de “eus”, onde cada indivíduo vai quando tem tempo, para se divertir, para se emocionar, para se distrair e conhecer os “eus” expostos, e apreciar as suas várias expressões desde as mais antigas até às mais actuais, elementos que contribuem para o entendimento da obra no seu todo. O Facebook é o local onde é possível aceder à minha colecção de perfis, de fragmentos de mim ao longo do tempo,

dos humores e das circunstâncias inerentes ao dia em que decido aceder à página e adicionar algo de novo ao “eu” que vou compondo.

Neste meu exercício de conhecimento de mim e no meu entender deste espaço, ser facebookiano é ser exibicionista registado e declarado publicamente, é pertencer e aceder a um conjunto de pessoas que gostam, necessitam e praticam a mostragem de si próprias, que dependem do olhar do outro para certificar a sua existência, ou o grau de interesse efectivo dos seus amigos relativamente a si “The totality of these behaviors reflect a collectively performed narcissism, through which a single or multiple subjects exhibit self-referential behavior (...)” (Mendelson and Zizi Papacharissi 269).

Ser facebookiana é verificar a eficácia de uma poética sobre mim própria: testar as regras e as normas que configuram a minha idealização do “eu”, verificada pela confirmação dos outros, o meu público. Um encenador preocupa-se com todos os aspectos que dizem respeito à sua relação com o público, quanto mais não seja porque se serve dele para compor um melhor espectáculo:

(...) os outros, por seu turno, poderão ser adequadamente impressionados pelos esforços do indivíduo no sentido de transmitir alguma coisa, ou poderão compreender mal a situação e chegar a conclusões que não se justificam nem pela intenção do indivíduo nem pelos factos. Seja como for, na medida em que os outros actuem como se o indivíduo tivesse transmitido uma impressão determinada, poderemos assumir um ponto de vista funcional ou pragmático e dizer que o indivíduo “efectivamente” projectou uma certa definição da situação, e “efectivamente” promoveu a interpretação obtida por uma determinada situação de facto (Goffman 17).

Experimentar a poética de mim significa conhecer-me e dar-me a conhecer, segundo termos que eu defino como sendo expressivos e significativos sobre quem sou, e experimentar esse cânone de mim na relação com o público a quem se destinam as minhas manifestações. Componho-me e concretizo-me seguindo as minhas regras e verifico a validade do meu *modus poeticus* no modo como me dou a ver neste espaço. A sustentação da encenação de mim depende mais da recepção que essa composição de

mim tem na rede de amigos, do que da idealização do “eu” que preside a essa encenação:

(...) o encenador é sempre um impostor, alguém que nos guia à noite por um território que desconhece – mas que também não tem outra hipótese, pois é obrigado a guiar, aprendendo o caminho à medida que vai avançando (Brook 53).

A exposição, o confronto, a contradição da composição, o que se vai aprendendo pelo caminho, implicam a análise, o envolvimento e a identificação desse “eu” no espaço de partilha e a intervenção do público a quem se destina.

Não quero fazer nem cumprir Teatro no Facebook, mas gosto de me encenar, como estratégia de conhecimento de mim, ao mesmo tempo que considero esse conhecimento do “eu” útil como matéria artística e motivo de inspiração sobre o que me apetece fazer comigo e sobre mim, e perceber essa criação da minha ficção na relação com os outros. Utilizo-me como tema e então? Como Molder diz em entrevista a Alexandre Melo:

Por qualquer razão, consegui descobrir nesta peculiar representação de mim próprio um personagem que não sou inteiramente eu. Não pode todavia ser mais ninguém que não eu. Suponho que se torna não uma semelhança ideal – ideal no sentido de que não existe – mas uma entidade que tem uma identidade quase igual à minha (Molder citado por Hunt 278).

A partir das diferenças que vou conseguindo estabelecer entre *quem sou e quem intento ser*, tento compreender em que medida esta identidade, tão parecida com a minha, alcança a sua independência e se torna uma *personagem de mim*, muito parecida comigo mas que não é, no entanto, “eu própria”. Utilizando o Facebook, encontro a revelação da minha identidade artística e experimento a potencialidade que o “eu” produzido alcança como temática da cena. Pelo reconhecimento e distinção da existência desta duplicidade na cena do Facebook, consigo não apenas a experimentação de mim enquanto “eu própria”, mas mais especificamente, a experimentação de mim enquanto idealização e ficção a propósito de quem sou. Aqui, é-me permitido definir e

testar as fronteiras em que se distinguem e diferenciam o “eu” existente e os “eus” forjados. No Facebook, a minha personagem é a protagonista de mim na exibição para os outros.

Blogo e logo existo: o Facebook surge assim como o melhor roteiro de conhecimento de mim própria e verificação da minha existência. O Facebook serve-me de averiguação do “eu”, obriga-me a pensar que tipo de coisas quero fabricar sobre quem sou, tendo sempre em consideração a “presença” de um público que, mais ou menos atento, está receptivo à minha actividade virtual. Aqui experimento envergonhadamente a surpresa de só eu saber se o “eu” que fabrico se substitui progressivamente ao “eu” que sou. Este palco, em particular, provoca-me uma sensação que se aproxima da adrenalina, por saber que aqui é possível que “eu” perca toda a validade, para passar a existir única e exclusivamente através da mentira de quem digo ser. A cada mentira contada corro o risco de provocar uma realidade, aqui não sou a detentora do alcance que a minha encenação de mim pode ter: esta pode tomar o lugar de mim própria e, como autora da mentira, posso ser substituída pela própria mentira. É este o meu maior desejo: desaparecer no acto de me construir. Aqui me vejo e me conheço melhor, ainda que torcida conforme os moldes que mais me convêm...

Intermezzo(s) - Parte I

Rui Catalão: *Dentro das Palavras*.

Teatro Maria Matos, 8 de Outubro 2011.

Quantos livros devem ser lidos para fazer um solo? E quantos papéis são precisos para criar uma personalidade? E a realidade, como se fabrica? Será possível, à semelhança dos dentes, extrair uma narrativa da vida? E domar a loucura com a poesia? **Rui Catalão**

Na sala despojada de qualquer artifício cénico, nada mais existe do que uma grande quantidade de livros, empilhados uns sobre os outros, numa única coluna que supera a altura de Rui Catalão, também já na sala, enquanto o público vai entrando. *Dentro das Palavras* inicia-se com o Rui dizendo: “Quando não sabemos o que vamos fazer em cena, estamos condenados a ser nós próprios e a revelarmo-nos”. Seguidamente, dá-nos as premissas para a leitura do que se segue: “A palavra inglesa *character* significa *personagem* e *personalidade*. Se imaginarmos um solo intitulado *My Character* estão criadas as condições para uma peça que pode constituir num retrato psicológico na primeira pessoa (quem sou), mas também denunciar o dispositivo fictício (o que represento). Na língua portuguesa, *personalidade* e *personagem*, tal como *ser* e *representar*, são termos antitéticos. O objectivo deste trabalho é apagar a linha que os separa”. Deste modo, Rui Catalão estabelece os códigos de entendimento do que está a apresentar, que designa de “trabalho”: Rui apresenta-se em nome próprio (“Olá, bem-vindos, o meu nome é Rui”) e, em diálogo directo com o público, conta um bocadinho de quem é, na primeira pessoa, narrativas da sua biografia intervalando com esclarecimentos pessoais relativamente àquilo que, naquele momento, está a apresentar como trabalho artístico da sua carreira profissional. O Rui utiliza indiscriminadamente tanto a plateia como o palco, não existe qualquer barreira física ou fictícia que separe o espaço cénico do público. O discurso é tão intimista e dito em tom tão coloquial e

“neutro” que, enquanto público, não nos sentimos inibidos de escolher uma cadeira mais próxima do Rui para o ouvirmos melhor, ou até mesmo pedirmos-lhe directamente que fale mais alto. À medida que vai construindo o seu “trabalho”, o Rui confessa-nos que “é acidentalmente melhor revelado quando não sabe o que vai fazer em cena”, mas é perceptível que *Dentro das Palavras* não é um “trabalho” improvisado: tudo o que o autor faz cumpre um percurso e discurso pré-definidos e claramente trabalhados. Nada aqui é acidental, os gestos, o encadear das ideias e o tom de discurso parecem cumprir à risca uma partitura bem treinada. O “Rui Catalão” que temos em cena é “Rui Catalão” que o próprio Rui Catalão escolheu dar a ver e a conhecer, é um “Rui Catalão” treinado, trabalhado, construído e elaborado previamente, que nos é apresentado pelo discurso autobiográfico de momentos da sua vida. Ao longo de duas horas ouvimos os *faits divers* seleccionados pelo autor e o modo como este nos implica no que escutamos faz-nos sentir como se fôssemos os seus confidentes. O “trabalho” é essencialmente composto por uma série de narrativas pessoais escolhidas pelo autor que ali as decide partilhar connosco de modo premeditado e, desse modo, vai demonstrando e experimentando o seu objectivo em diluir *quem é* no que *representa*, tornando quase indistinto o que pode ser entendido como *personagem* e *personalidade*. Porque nos diz que é nos acidentes (no não previsto) que melhor se dá a conhecer, somos levados a desconfiar *deste* Rui Catalão que se apresenta em cena, que não parece ter “casos” que o possam revelar *efectivamente*. O autor diz-nos *a priori* que está a mentir porque sabe exactamente o que fazer em cena, e por isso ele próprio nunca será revelado, comprometendo deste modo a relação entre verdade e ficção, entre personalidade e personagem, entre privado e público. O tom confessional e a insistência na temática pessoal, o discurso na primeira pessoa, permitem-nos consumir este Rui Catalão como sendo “ele próprio”, e não uma ficção que este faz com a sua pessoa. Ao mesmo tempo,

partilha *in loco* partes da sua biografia, vai cumprindo a intenção artística que denuncia logo no princípio deste seu “trabalho”: Rui Catalão propõe-se apagar a linha que separa o “ser” e o “representar” e, para isso, toma-se como matéria artística, como tema e assunto a desenvolver “dentro das palavras” que tem a partilhar com o público. Este exercício, parecendo remeter para um referente exterior, é completamente auto-referencial, i. e., dentro das palavras e fora de si. As biografias, as histórias, as ficções, a História, tudo está contido nas dezenas de livros que ali se encontram, uns sobre os outros, ao lado e à volta do Rui. Mas é nas palavras ditas *in loco* que se impõe a exclusividade da experiência e a (im)possibilidade da verificação da arte e da vida.

Zachary Oberzan: *Your brother. Remember?*

Culturgest, 8 de Setembro 2011.

O tipo de trabalho que me interessa ver ou criar tem de me ensinar algo sobre como viver a minha vida (...) vou directamente ao assunto e lido com o material de base que tem para mim uma relevância imediata, os aspectos da vida com que me estou a tentar reconciliar. E tento lidar com estes problemas e apresentá-los de forma algo alegórica, para partilhar estas questões com o público. **Zachary Oberzan**

Na juventude Zachary e o seu irmão, Gator, adoravam fazer paródias dos seus filmes preferidos, reproduzindo e gravando alguns *sketches* para diversão própria. Vinte anos depois, Zachary decide regressar à casa onde viveu para recriar novamente com o seu irmão, agora adultos, esses mesmos vídeos realizados quando ambos eram ainda adolescentes. Entretanto Zachary tornara-se actor profissional e o irmão, sem grande percurso académico, cai na toxicodependência. A ideia que Zachary tivera de fazer um *remake* dos *remakes* transforma-se num documentário da dependência que afecta o seu irmão. Aquilo que Zachary pretendia que fosse uma diversão reproduzida resultou na gravação não só das cenas de filmes que anteriormente gravara com o seu irmão, mas também na captação de momentos de ressaca, alterações de humor e comportamento

que este sofre ao longo do processo de “re-rodagem” do que tinham feito em miúdos. Sobre a sua relação com o irmão e a actual situação que este enfrenta, Zachary decide fazer um espectáculo e revelar a intimidade da relação fraternal. Zachary Oberzan assiste à entrada do público sentado numa cadeira com uma guitarra e um telão de projecção. Cantando, acompanhado pela guitarra que ele próprio toca, Zachary conta-nos a ideia inicial do seu projecto de diversão com o seu irmão e sintetiza em breves palavras o que fora a sua relação com ele na adolescência e o que é, actualmente, na idade adulta. Em *Your Brother. Remember?*, o protagonista não é Zachary, mas também não é o seu irmão Gator, que nos é apresentado apenas mediado pelos filmes que vão sendo apresentados. O espectáculo é sobre uma relação e é ela o assunto protagonista do que nos é dado a ver. Em cena, Zachary comporta-se como um músico e narrador interveniente que vai interrompendo, cantando comentários a propósito das cenas que são projectadas. A cumplicidade que se constrói entre Zachary e o público ali presente não se opera pela sua atitude em cena, mas pela mostragem de imagens reais da sua infância, das suas brincadeiras com o irmão, enquanto pequenos a imitarem Rambo ou Jean-Claude Van Damme, e da mistura destas imagens com a reprodução das mesmas cenas que fizeram em adultos, quase sempre perturbadas pela toxicodependência do irmão. Zachary, ali presente, não parece ser afectado pelo cenário de gravações domésticas, cuja revelação resgata da sua intimidade e dá a ver como espectáculo. É quase estranha a sua não afectação nos comentários que faz sobre si próprio, sobre o seu irmão e sobre a relação que mantêm no que vai cantando. Depois de assistirmos em paralelo a cenas originais dos filmes, as cenas reproduzidas pelos dois irmãos na adolescência e na idade adulta, depois de assistirmos a cenas em que Gator insiste parar a gravação porque se sente mal, cenas em que Gator se mostra extremamente agressivo com o irmão a propósito de algum comentário, cenas de vômito e sintomas de ressaca,

Zachary, cantando revela-nos que actualmente o seu irmão, Gator Oberzan, se encontra na prisão.

Diogo Bento: *Scary Monsters*

Teatro Municipal de Almada, 6 de Maio 2012.

Bom, são poucas as ocasiões que temos, como esta, para estarmos assim, juntos, em comunidade, a partilhar coisas, a sentir o calor alheio, e são também poucas as ocasiões que temos, como esta, para expressar os nossos mais sinceros sentimentos. É exactamente por isso que eu vou aproveitar a ocasião da melhor forma que me for possível e falar das razões que aqui me trazem. **Diogo Bento**

Diogo Bento já está na sala, quando o público entra. Está sentado numa cadeira, descomposto, à nossa espera: despenteado, camisa fora das calças, gravata desajustada, olheiras marcadas. O carácter sinistro da sua figura, sem se encontrar propriamente transformada, surge numa monstruosidade qualquer existente em Diogo Bento. Em *Scary Monsters*, encontramos apenas o autor, sozinho, (“Estou sozinho neste sítio, ou melhor, acorrentado a esta ideia, a este castelo de ar, neste deserto, porque isto é um deserto, é nada! Portanto, aqui estou eu neste sítio demente onde se pode dizer tudo. Mas sozinho. Sozinho”), acorrentado a uma massa informe preta (que, durante a apresentação, percebemos que é um castelo insuflável, que ganha a forma de vários falos gigantes, insuflado). Diogo Bento apresenta-se em nome próprio (“Então boa tarde a todos! Sejam Bem-vindos! Eu sou o Diogo Bento”) e estabelece logo a partir da sua apresentação uma relação simultaneamente descontraída e comprometida, entre ele e o público, com quem fala directamente. O espectáculo é composto por um discurso auto-reflexivo, sobre como o autor compõe os seus exercícios cénicos: “Estava eu a dizer que no início, quando arrancamos para um projecto, parece que andamos todos ali, a patinar num limbo (...) Depois, os prazos de tempo encurtam e temos uma semana para dar um título a uma obra, três dias para criar uma sinopse e uma hora para

encontrar uma imagem sugestiva que sintetize a ideia mãe que presidiu ao nascimento do espectáculo”. No início da sua apresentação Diogo Bento diz que ali se encontra para partilhar “os mais sinceros sentimentos”. Apesar de parecer contraditório, Diogo Bento é sincero quando afirma que *Scary Monsters* é composto de mentira: “Sim, porque *Scary Monsters* é uma mentira, isto é tudo mentira, ou então tão verdade quanto tudo o resto, isto é tudo ficção”. A mentira é o exercício de base de *Scary Monsters*. Diogo Bento diz-nos que a única forma de fazer espectáculos é mentir, e só mentindo sinceramente se pode fazer “isto que faz” e aumentar o amor pelo que “está a fazer”: “(...) quanto mais mentimos, mais engrandecemos o nosso amor. E portanto cá estamos nós, mais uma vez. Com uma mentira. E com um grande amor às costas.” Apesar do título, *Scary Monsters*, rapidamente percebemos que a intenção de Diogo não é falar sobre monstros ou aberrações que conhecemos da mitologia, mas sim apresentar-nos um monstro que nos é comum e que, a ele, lhe interessa de modo particular: “este espectáculo (...) tem o título errado. Não é de monstros que se quer falar hoje aqui”. Diogo Bento pretende falar de amor – e é o amor que nos revela o *seu scary monster*. Toma-nos como parceiros no entendimento que todos temos sobre o mesmo assunto, o Amor, e chama-lhe monstro: “De *scary monster* para *scary monsters* acerca de um *scary monster*. Que nos governa a todos. (...) E esse *scary monster* chama-se Amor (...)”. O seu monstro é o amor, e o seu Amor é aquilo que faz (espectáculo), que só se concretiza mentindo. Esta mentira precisa de ser consumida por nós porque, considera Diogo Bento, só passando o seu monstro Amor/Espectáculo/Mentira para dentro de nós, o público, conseguirá alcançar o seu objectivo máximo: deixar descendência, deixar provas de que de facto existiu, através da mentira: “Não, não são vocês que eu quero, o que eu quero é ficar na vossa cabeça. Preciso de vocês para deixar descendência. (...) posso entrar-vos pelos olhos adentro e deixar a minha marca como se fosse um vírus,

para que a minha descendência nasça através de vocês. Saltar para o vazio como o *alien*, entrar-vos na cabeça e deixar que tudo emerja. E que o meu monstro de mentira se torne muito mais real e de verdade que o vosso príncipe.”

Dinis Machado: *Dramaturgia*.

Teatro Taborda, 14 de Novembro 2009.

Parto da ideia da constituição do artista enquanto processo de ficcionalização. Ser artista é para mim construir o real, recusar o modelo de vida burguês e formular novas hipóteses. Fazer assim uma dramaturgia do artista, é retirar o tema e constituir a estrutura enquanto forma e conteúdo simultâneos, é pensar o que é à partida um dado adquirido, problematizá-lo e torná-lo significativo. Considero que o processo de ficcionalização não depende da fuga ou descolagem do real, mas da sua articulação e consciencialização. Partirei assim para um processo de dramaturgia do "artista" onde artistas criam outros artistas, assumindo o "artista" como um outro, como um objecto que constroem num gesto auto reflexivo, idealizando-se e construindo-se – artificializando-se. Por tudo isto quando falo de dissolução entre arte e vida não falo de uma cópia muito aproximada do real ou de uma igualdade de importâncias entre real e ficcional. Quero antes concluir que ficção e realidade não são pontos que se opõem numa linha, dado que ficção é a produção de realidade e que todas as realidades são frutos de um processo de construção individual ou colectiva ficcional. Ou seja, ficção é o processo do qual uma realidade é objecto. Assim, o palco (chamemos assim por convenção a qualquer espaço cénico) não serve, para mim, como espaço invisível que deve acolher uma realidade externa, mas antes como um espaço com um funcionamento e história para o qual o artista produz uma realidade específica, habitando-o. **Dinis Machado**

Dinis Machado faz estacionar sobre o palco a sua própria casa. Encontramos o autor vestido de roupão, cumprindo tarefas, sem que a presença do público o levem a acelerar cada coisa a fazer, que tem o seu tempo próprio, independentemente de este ser eficaz ou não à recepção do espectáculo. A cena doméstica instaurada serve de cenário ao autor, que se aplica em sucessivas encenações do seu próprio suicídio, que fotografa. Dinis comporta-se como um fotógrafo no seu estúdio fotográfico, toma-se como tema consecutivo das fotografias que tira dos seus suicídios fabricados, sendo que, paradoxalmente, é na aniquilação de si próprio que insiste neste exercício de fixação de uma imagem da sua morte/ de si. O público assiste em cena à construção de pequenas narrativas sobre um variado tipo de possibilidades de suicídio que Dinis Machado experimenta ao fabricar para cada fotografia o momento da sua morte. A cada morte

fotografada, o autor conta a sua história de vida, a cada morte captada, Dinis Machado ressurge para inventar outro modo diferente de acabar consigo. O autor constrói um exercício performático a partir de um tema pessoal (a sua própria existência) e transforma-o em mero exercício demonstrativo do modo como, a ser efectivado *realmente*, cada acto ensaiado pode acabar com a própria origem do espectáculo: Dinis Machado. Neste exercício cénico, o autor morre e ressuscita todas as vezes que quer, sendo que a cada ressurreição está associada uma nova ideia de eliminação de si próprio, cuja morte sintetiza, metaforicamente, a vida *daquele* Dinis Machado que acaba de se matar (novamente). Cada acto fotográfico parece querer responder à pergunta: “Diz-me como te matas, e dir-te-ei eu quem foste”.

Intermezzo(s) - Parte II



Statt Miller: CATARSE, CATARSE... QUE É ISSO???



Miguel Loureiro: Procurar pulgas em si próprio. 8/ 03/2012



Pedro Zegre Penim: Vou começar com uma citação: um famoso realizador para Marilyn Monroe que chorava numa cena: - estás a sentir, sua puta estúpida? O teu trabalho é fazê-LOS sentir! Durante muito tempo pensei que esta ideia de “catarse” era justamente para actores muito estúpidos, que adoram mostrar-se e exhibir sentimentos exacerbados e que pretendem a pena máxima dos espectadores (há uns tempos atrás eu também lhes daria pena máxima, mas daquelas que envolvem cadeiras eléctricas). Depois, mudei ligeiramente a minha opinião, continuo a não gostar desses mesmos actores, mas acho que fiz as pazes com uma certa ideia de exibicionismo dos actores e assim dar a importância devida à definição de “catarse” como um momento limite de usar experiências pessoais e razões pessoais e colocá-los em palco. Muita gente diz que eu fiz o espectáculo *Israel*, porque estava com dor de corno. Eu nunca admito, mas é verdade, digo sempre que foi uma forma inteligente de transformar uma dor num objecto artístico. E em vez de me desgraçar e amar "from the bottom of my heart", reverter a experiência em amor "from the bottom of my pencil case", isto no palco, porque da vida percebo muito menos. Por isso, a catarse no teatro está para mim como a batata frita está para a dieta. Apetece-me imenso comer, mas uso a parcimónia sempre que posso, outras vezes dá-me uma gula insana e devoro um pacote de uma vez. (desculpa mas hoje não estou nada académico) precisas de mais? 13/ 03/2012



Dinis Machado: Hummm, para além do que sinto quando estou em cena, penso que os processos de criação são bastante catárticos. São a tentativa de confronto e abertura de coisas enigmáticas para mim, irrespondíveis e inomináveis. São processos longos de tentar olhar para algo que é difícil de ver muitas vezes. Tentar abrir um conceito que foge, aumentar o meu ângulo de percepção sobre ele. 13/ 04/2012



Miguel Salvador de Melo: A catarse, para mim, enquanto pessoa, actor, bailarino, músico, pai, filho, homem...Todas estas existências tiveram e têm essa expressão em momentos e sei que delas fiz, faço e farei a minha catarse... Tem a ver também com momentos de criação em que, sem querer, faço coisas com as quais eu próprio me surpreendo. 14/ 03/2012



Pedro Lacerda: Depois de ter visto para aqui umas definições sobre esse assunto de nome complicado, acho que catarse é o próprio do Teatro, ou a sensação de que ele aconteceu. Seja a sensação das pessoas que o assistem, seja de quem o faz funcionar. E, pensando melhor, acho que os dois pontos dessa comunicação são responsáveis por isso. Da parte de quem faz, lembro-me de actores, diferentes de mim, que parecem invocar outras coisas, que não compreendo, mas que respeito. E depois eles chamam-lhes “energias”, “espíritos”, “maneiras de ver a coisa”, “sensações”, “emotividades” e é disso que o tal Teatro é feito. O lado pedagógico, curativo, expurgador, não se coaduna com a minha maneira de ser. As sensações que se podem provocar nos outros são um campo de magia muito antigo e muito respeitável. Havia alturas onde podiam ser catalogadas e tudo, mas agora essa arte de passar sentimentos e ideias passou a ser ainda mais complexa e sobretudo pessoal e difícil de ensinar. Acho que a idade ajuda, sim. Ser mais pessoa, ter vivido mais. Acho que o ponto de partida é claro. A mentira existe sempre nisto do Teatro, então 'bora lá jogar com ela. A sensação de estar perfeitamente ligado com quem me está a ouvir em cena não é uma coisa que me acontece sempre, mas quando acontece, para mim, é a razão de eu gostar desta arte. E é mesmo uma arte. Não te quero enganar a passar uma ideia mitológica ou mágica sobre este assunto porque não é o meu feitio. Sou mais dos Diderot que dos do método e tudo. Essa função catártica da representação interessa-me, e exploro-a em mim até aos seus limites. Depois de ter comido o meu bacalhau com batatas estou tão contente. Beijinhos e desculpa estar tão complicado. 15/ 03/2012



Martim Pedroso: A catarse pode-se dar no público ou em cena. O ideal para mim é que se dê no público essencialmente. O momento da catarse num espectáculo interessa-me na medida em que a arte e o espectador se tocam a um tal ponto como se estivessem a fazer amor um com o outro. Esses momentos são raros mas Ai daquele artista que não os procure, só quer dizer que não se interessa nada pelo trabalho que faz. Não consigo desenvolver mais...estou com pouquíssimo tempo. Bjos. 14/ 05/2012

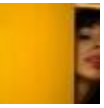


Han Shot First: Catarse, para mim, é livrar-se de piolhos e parasitas. Eu gosto mais de fazer com tudo isso uma criação. E ainda receber palmas e subsídios e pensar

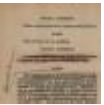
no lado cromático e na beleza do movimento. Bjs (Diogo Bento) 15/ 05/2012



André Patrício: Em cena há um momento em que me esqueço do lado técnico da abordagem e deixo-me atacar, invadir pelos meus impulsos e torna-se tudo mais borbulhante, à flor da pele, fresco. Torna o amorfo em matéria viva. Aí sinto um descontrolo, um certo medo que me motiva em vez de me condicionar. Mas é uma linha sempre perigosa esta da catarse... 22/ 05/2012



Rita Brutt: Pode ser várias coisas e depende de várias coisas: do estado do actor, do que ele pretende fazer e do que, de facto, acontece num momento catártico. Em princípio é inesperado, ultrapassamo-nos num determinado momento. Mas uma construção catártica é outra cena...literalmente. Enfim. Acho que vivi poucos, verdadeiramente, só há pouco tempo me considero livre em cena. Os momentos em que me ultrapassei, em que permiti que algo maior que eu fluísse, não os disseco. Vivo-os. É preciso esquecer a técnica, mas que ela exista, é preciso que nos esqueçamos de nós, mas que estejamos lá... 22/ 05/2012



Tiago Rodrigues: Ontem, durante a estreia, ocorreu-me a tua pergunta. Se considerarmos a catarse como o momento libertador em que se passa da felicidade à infelicidade, ou vice-versa, o momento em que viver o momento é o seu próprio fim e não uma etapa para chegar a um destino, momento pleno e concreto, sem esoterismos ou mistérios, então julgo que se opera constantemente nos actores em cena, o único lugar que conheço onde a realidade só existe se falar de si própria. Beijos. 29/ 05/2012

Capítulo III – III Acto

“E assim escondendo-me atrás da porta, para que a Realidade, quando entra, não me veja. Escondendo-me debaixo da mesa, donde, subitamente, prego sustos à Possibilidade. De modo que desligo de mim, como aos dois braços de um amplexo, os dois grandes tédios que me apertam – o tédio de poder viver só o Real, e o tédio de poder conceber só o Possível. Como sabeis que, viajando assim, não me rejuvenesço obscuramente?”

Bernardo Soares, “Viagem nunca feita”, *Livro do Desassossego*

Renovam-se as boas-vindas depois do intervalo. Declara-se que “Intermezzo(s)” será de extrema importância para o leitor, para a compreensão do presente passeio: os amigos que apareceram para lazer, na pausa entre capítulos, pertencem à mesma espécie desta autora. Definição de conceitos úteis à identificação desta espécie. Acusação catártica: a autora descobre afinal que está a fazer a sua própria catarse e procura compreender o porquê da aplicação de termo tão sério a esta sua viagem. Perscruta nos da sua espécie a ocorrência possível do mesmo fenómeno e descobre que possivelmente o que os une é precisamente este provocar e sentir da catarse em termos diferentes, quando se aplica a falar de si e em fazer de si uma encenação. Afirma que da vida percebe muito menos e, por isso, esconde-se da Realidade, não gosta do tédio de só poder ser no Real, porque gosta de se conceber no impossível, onde se compreende melhor.

Espero que o leitor se encontre bem, que se tenha divertido tanto quanto eu neste intervalo e que mantenha ainda a vontade de prosseguir comigo até ao fim. Atentemos ao que ainda agora se passou: estes que nos surgiram, para lazer, na separação entre Capítulos, considero que são meus amigos e meus cúmplices e por isso se juntaram a nós neste passeio. Eu e eles somos da mesma espécie, comportamo-nos do mesmo modo, partilhamos um entendimento comum sobre os mesmos assuntos e concretizamos, artisticamente, o mesmo género de coisas. Neste capítulo final, darei a

“Intermezzo(s)” uma importância tal que, conforme se entenderá, fará com que este ascenda da condição de mera pausa entre assuntos. Tomarei este momento de ócio e conversa, entre mim e os meus amigos, como objecto de averiguação do que se seguirá neste capítulo, para que seja possível compreender melhor o que, ao longo deste percurso, tenho vindo a experimentar fazer comigo e para que seja possível compreender-me melhor, a mim, e aos meus amigos. A partir da “explicação” da nossa amizade, chegarei ao fim deste percurso. É necessário terminar esta viagem, que o passeio já vai longo. É necessário acabar a digressão neste último e derradeiro acto. Neste sentido, passarei agora a um discurso mais académico e menos íntimo, no esclarecimento de alguns assuntos que considero relevantes para que se dê essa compreensão, sem com isto querer melindrar a proximidade da relação que construí.

Comecemos. Passo a apresentar melhor os meus amigos e as grades do meu enredo. Provavelmente, algumas pessoas que viveram no final do século XVIII e no século XIX perceberiam melhor estes meus amigos do que os críticos de teatro contemporâneos. Em todo o caso e porque o que fazem é estranho, o modo habitual de lidar com estas pessoas é dizer que elas são performers, e aquilo que fazem é performance. A “performance”, praticada por estes artistas, não se cumpre propriamente, segundo o entendimento do termo dado por Peggy Phelan, que considero ser o mais exacto relativamente ao que entendo ser performance:

Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance’s being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance (146).

No entanto e porque no contexto artístico estas pessoas e as coisas que fazem são frequentemente entendidas como “performers” e “performances”, desenvolverei dentro deste mesmo “universo performático” a apresentação dos meus amigos.

O termo “performance” surgiu no início da década de 70 do século XX e é um termo ainda por definir e por compreender. A dificuldade em entender o que é “performance”, restringindo-a a uma definição, deve-se à grande variedade de objectos artísticos e não artísticos a que se pode atribuir o termo: “it circulates through an enormous variety of specialized usages. (...) so often encountered in such varied contexts that little if any common semantic ground seems to exist” (Carlson 71). Encontrar uma definição de “performance” não é fácil, nem exacto, porque o próprio conceito surge no contexto artístico como um *work-in-progress*: “performance” é um termo performativo, ele próprio, porque o entendimento de todas as coisas a que este mesmo termo é aplicado está em constante mutação, evolução, alteração, num processo de constante alteração de acções e significados. Sempre que se cumpre uma acção que é apelidada de “performance” adiciona-se um novo esclarecimento sobre aquilo que a mesma pode ser: “(...) cada *performer* cria a sua própria definição, através dos processos e modos de execução adoptados” (Goldberg 10). O termo recusa-se a ter uma definição precisa, estável e completa,

(...) qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da *performance*, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações (Goldeberg 10).

Comecemos por tentar compreender o sujeito da acção, o “performer”, acreditando que a definição daquilo que é se encontra na reunião das coisas que faz. Aquele que pratica a “performance” é um “performer”, cuja definição é igualmente lata e ameaça furtar-se a qualquer proposição estável. Em *A Arte da Performance*, Roselee Goldberg define “performer” como sendo “o artista, quase nunca uma personagem,

como acontece com os actores” (9). Goldberg identifica os actos do “performer”, a “performance”, como algo cujo

(...) conteúdo raramente segue uma narrativa nos moldes tradicionais (...), é uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e pode durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos ensaios (9).

Em “What is Performance?”, Marvin Carlson concorda com a generalidade dos aspectos reunidos por Goldberg sobre esta actividade: “performers do not base their work upon characters previously created by other artists, but upon their own bodies, their own autobiographies, their own specific experiences (...)” (73-74), e, a esta caracterização de “performer” (sempre insuficiente e incompleta), adiciona um aspecto de extrema importância: o que o “performer” faz é sempre a consequência de uma acção consciencializada, existe uma antecipação da coisa a fazer, o que resulta numa dissolução da efectiva espontaneidade, ou melhor, da natureza aparentemente única, do acto performático. A performance realiza-se, apesar da interferência do “conhecimento prévio” da acção a fazer e de esta se concretizar perante e para o olhar do outro. Por esta razão, os actos do performer nunca são “genuínos”. Existe a interferência de uma consciencialização prévia da acção e da presença de um público antes da efectiva apresentação dessa acção, apesar de esta ser concebida como um momento único e irrepetível, o que afecta o exercício performático. Deste modo, conforme nota Carlson, no acto performático nunca encontramos efectivamente o sujeito que se põe em prática: “the sense of an action carried out *for* someone, an action involved in the peculiar doubling that comes with consciousness and with the elusive *other* that performance is not, but which it constantly struggles in vain to embody” (73). O performer esforça-se constantemente por se a-presentar, mas aquele a quem dá corpo é um “eu” duplicado, um “re-presentado”, uma fabricação alterada do “eu” que parte de um “eu” que, nestas

condições, nunca pode verdadeiramente *pôr-se* em prática (em presença?). Da previsão de que o outro vai consumir determinada acção, o autor da performance consciencializa a acção a fazer, torna-a matéria premeditada, o que resulta naquilo a que Carlson chama de “duplicação” da acção. Apesar de querer fugir ao exercício do fingimento, próprio do teatro, aquilo que o sujeito performático faz é sempre conduzido pelo acto paradoxalmente explícito de dissimular / rasurar o passado e isto reverte-se num exercício de encobrimento da autenticidade do próprio performer. O sujeito duplica-se, a si e às suas acções, na impossibilidade de estas poderem corresponder a actos espontâneos. A concretização destas acções implica uma premeditação e consciencialização, não só do que se quer fazer, mas também do facto de este acto ser consumido por parte do outro, o que condiciona o modo como a acção é realizada.

É necessário ter presente a argumentação de Marvin Carlson sobre o que é “performance” e “performer” para que se compreenda o que pretendo dizer sobre mim e os meus amigos. Considero que é precisamente a partir do pressuposto de que existe na performance uma consciencialização da acção, que é dada a ver, e na conseqüente dissimulação desse facto pelo sujeito performático que se têm vindo a conceber exercícios cénicos, como os dos meus amigos. Na parte I de “Intermezzo(s)” descrevi quatro exercícios cénicos. Todos os seus executantes podem ser apelidados “performers”, apesar de poderem querer escapar à nomeação da sua actividade como “performance”. São performers e o que fazem, apesar da sua intenção, são “performances”. Os quatro exemplos fazem apresentações “espectaculares” a partir da motivação pessoal de se tomarem como tema e assunto das suas performances. Na concepção de cada uma das suas apresentações, é evidente a consciência do performer a propósito de si próprio e do que faz em cena: aquilo que mostram resulta da aplicação na dissimulação, fabricação, ensaio e preparação do modo como se querem revelar ao

público e constituir o(s) seu(s) espectáculo(s), em que se tomam como matéria artística. Falam da sua vida para fazer arte, não fccionam porque fazem da ficção a sua vida, apresentam-se em nome próprio, com motivos autobiográficos, e todos convergem na convicção de que aquilo que têm a dizer sobre si próprios é suficiente, é interessante e sustenta a constituição das suas acções e coisas artísticas. Os amigos que apresentei em “Intermezzo(s) - Parte I” não “sofrem” com a impossibilidade de não poderem *de facto* mostrar o que *são realmente*. Também não estão interessados em fingir que são outros sujeitos que não eles próprios. O “eu” sujeito biográfico é o “eu” sujeito artístico, ou a ficção sobre essa biografia, que nunca é, no entanto, separada do seu autor. Utilizam uma grande variedade de fórmulas e materiais como estratégia para falarem de si próprios, parecendo claro que a consciencialização da acção e a premeditação da presença do público são factores que utilizam a seu favor na composição do propósito performático. A partir da consciencialização da acção a fazer, criam um vocabulário artístico que se joga na intermitência entre a dissimulação e a autenticidade, o genuíno e a fabricação do que / quem são. Por estarem atentos a esta questão da consciencialização da coisa que querem fazer, aplicam-se não numa tentativa de disfarçar o que tinham já previamente pensado, elaborado e ensaiado, mas na ênfase desse aspecto. Estes autores aplicam-se numa constante fabricação de quem são, utilizam-se como matéria artística do que pretendem dizer sobre si próprios, investindo, deste modo, na encenação do “eu”. Os meus amigos estão mais ocupados em falar sobre si próprios e sobre os assuntos que os afectam para cumprir arte, do que em investir noutra estratégia que os levasse a alcançar o mesmo propósito sem que falassem de si próprios. A arte que lhes interessa experimentar é a arte de falarem sobre si, encenarem um “eu” que lhes pertence e fazerem deles próprios a sua obra artística. A exposição de matéria e assuntos pessoais em cena é o motor de arranque para as suas criações.

Aplicam-se na invenção e dissimulação de quem são, jogando constantemente com a ideia que Rui Catalão desvenda em *Dentro das Palavras*: “Quando não sabemos o que vamos fazer em cena, estamos condenados a ser nós próprios e a revelarmo-nos”. O que é facto é que, considerando as palavras de Marvin Carlson, estes performers nunca se permitem não saber o que vão fazer em cena: investem tempo, trabalho e ensaio para persuadirem o público de que estão a ser genuínos e que estão a “revelar-se”. Rui Catalão, Zachary Oberzan, Diogo Bento, Dinis Machado, nenhum destes artistas se aplica no exercício de uma personagem que não seja derivada deles próprios. A sua matéria artística é composta a partir do seu corpo, do seu próprio nome, das suas autobiografias, das suas experiências de vida. Tudo isto é transformado em matéria e material que se torna performativo, por acontecer num processo de estudo processual de como exhibir estes assuntos a um público. Os artistas referidos utilizam matéria autobiográfica que implicam naquilo que mostram como sendo “espectáculo”, sendo que o espectáculo a ver pouco mais é do que eles próprios. Mas o “eu” que cada um dá a ver é um “eu” preparado, fabricado, composto, porque é um “eu” consciencializado, na expectativa de se constituir como matéria de interesse para o outro. Os exemplos de “Intermezzo(s) - Parte I” são apresentações centradas nos autores enquanto tema, assunto e protagonistas, que se fazem “espectáculo”. Todos os quatro exercícios são solos privados, compostos de matéria íntima e pessoal que os autores insistem em apresentar enquanto obra de arte. Cada exercício cénico se desenvolve a partir de uma necessidade de exibição, partilha e publicação do que é propriedade íntima do autor. No entanto, sendo transformada em matéria artística, pensada e elaborada, a temática pessoal é transferida para o espaço público e, por conseguinte, deixa de ser autobiográfica, independentemente da sua ficcionalidade ou não.

Nos temas que exploram sobre si próprios, cada autor (Rui Catalão, Zachary Oberzan, Diogo Bento e Dinis Machado em *Dentro das Palavras*, *Your Brother. Remember?*, *Scary Monsters* e *Dramaturgia*, respectivamente) salvaguarda a sinceridade possível através de uma narrativa partilhada em tom confessional, dirigindo-se directamente ao público, fazendo-o sentir-se cúmplice e testemunha da revelação que está ali a ser efectuada. Sozinhos, fazem uso da vantagem de não haver qualquer outro sujeito em cena que possa distrair o público. Toda a atenção dispensada pela assistência é dirigida para aquilo que o autor diz e faz sobre ele e com ele em cena. O protagonista da acção, do tema, do assunto é sempre o mesmo, o próprio autor da performance “auto-fabricado”, “auto-encenado”. Cada autor se faz duplicar nas possibilidades do que pode ser e persuade o seu público a propósito de quem é. Estes artistas aplicam-se num constante suicídio de si próprios – como Dinis Machado pretende em *Dramaturgia* – para se reinventarem cenicamente. Mesmo quando parecem mais distanciados do seu público, como Zachary Oberzan em *Your Brother. Remember?*, mostrarem-se na intimidade e revelarem a sua biografia é algo que parece válido e necessário para a composição dos seus espectáculos. Cumprindo uma encenação de si próprios, por via de uma averiguação e estudo do modo como se querem apresentar ao público, alcançam o objectivo que Diogo Bento revela em *Scary Monsters*: deixam descendência, deixam provas de que de facto existiram, através da mentira em que cada um investiu sobre quem é e do reconhecimento dessa mentira. Os autores que temos em cena são os “sujeitos” que cada um escolheu dar a ver e a conhecer, apresentam um “eu” treinado, trabalhado e elaborado previamente, que é revelado através de um discurso autobiográfico que tanto é produto como agente constituinte da sua vida e, em última análise e paradoxalmente, da vida do outro que o observa.

Caro leitor, procuro entender porque é que eu e os meus amigos andamos tão atarefados em perscrutar a nossa vida como matéria a exhibir a um público, considerando-a como espectáculo.

De alguém com quem partilhei alguns pensamentos sobre esta minha viagem, ouvi estas palavras: “estás a fazer a tua catarse”. Procurei tentar perceber a que se devia a aplicação de juízo tão sério ao que tenho vindo a fazer e por que razão se verifica esta “convicção catártica”, que soa a acusação, sobre este objecto, que não considero muito diferente dos exemplos que prestei. Sobre “catarse”, Amélie Oksenberg Rorty diz o seguinte:

The classical notion of catharsis combines several ideas: it is a medical term, referring to a therapeutic cleansing or purgation; it is a religious term, referring to a purification achieved by the formal and ritualized, bounded expression of powerful and often dangerous emotions; it is a cognitive term, referring to an intellectual resolution or clarification that involves directing emotions to their appropriate intentional objects (14).

Procurei perceber porque é que a esta viagem, aos olhos de outro, surge associada a ideia de catarse. Recusei-me a ficar sozinha com esta observação, que tomei quase como acusação, cuja origem e justificação não conseguia entender. Daqui parti para a procura de *compagnons de route* que reuni no intervalo anterior, para me certificar que o que acontecia comigo, neste processo, se verificava também nas criações dos meus amigos que, do mesmo modo, se servem de uma encenação do “eu” como motivação artística. Procurei verificar a existência dessa catarse nas coisas que os meus amigos praticam, fazendo o paralelo entre este passeio e *Dentro das Palavras*, *Your Brother. Remember?*, *Scary Monsters* e *Dramaturgia*. Considerando que partilhamos características muito semelhantes, não encontrei em nenhum dos exercícios uma “catarse” que coubesse em qualquer das definições de Rorty. Tanto no contexto médico e psicológico, como no religioso, e até mesmo artístico, a compreensão do termo parece estar sempre associada uma certa ideia de limpeza, purga, purificação e

libertação que não considero ser evidente nem apropriada, no âmbito dos exemplos apresentados. Qualquer um dos objectos artísticos que apresentei, à semelhança do meu próprio, se aproxima mais de um acto de amor, que, envaidecido, quer preservar-se e servir-se de uma matéria específica, do que de um acto de repelir e negar essa matéria. Mas porque suponha e suspeitava (e, de certo modo, aceitava) que essa ideia de catarse nesta minha (nossa) caminhada de facto se verificasse, insisti em perceber por que razão *a minha catarse* estava a acontecer *em mim*, no meu próprio objecto artístico e não no público que me assiste, a quem comumente se tem atribuído o efeito catártico. Percebi, por outro lado, que não era só eu que fazia uma “catarse”, ao empenhar-me em falar de mim própria, investindo em encenações do “eu”. O mesmo parece acontecer com os meus amigos nos seus próprios exercícios performáticos. Tanto eu como os meus amigos concebemos, quando falamos sobre nós próprios em cena, investimos e promovemos a catarse, como algo a acontecer em nós próprios e na obra que fazemos, não fora dela, nos espectadores. A catarse, a existir, processa-se, no entanto, de modo diferente daquela como geralmente é entendida. No meu caso e no caso dos meus amigos, existe o efeito catártico, mas as condições e características em que esta se produz e se manifesta parecem implicar uma nova acepção do termo.

No “Capítulo II” encontrei o prazer e o sossego necessários para resolução deste problema: conforme declarei no início da nossa viagem, o meu propósito era o de me conhecer, associado à necessidade de exibicionismo dessa angústia de não saber quem sou. A concretização (fabricação) de mim, que exibia ao meu grupo de “amigos”, diminuiu a ansiedade, resultante do desconhecimento de quem sou, e suponho que daqui deriva o efeito catártico. Fui para o Facebook realizar encenações do “eu”, do mesmo modo que os meus amigos de “Intermezzo(s) - Parte I” se apropriaram (e apropriam) de outros espaços vazios para se encenarem. Concordamos que estes exercícios cénicos

não se relacionam apenas com uma necessidade de exibição pessoal, mas essencialmente com a necessidade de um “tratamento estético” dos problemas que nos ocupam. Ao concebermos espectáculos sobre nós próprios, livramo-nos de “pulgas”, “pioelhos” e “parasitas”, o que resulta numa sensação de prazer e alívio particular que só se efectua quando concretizada publicamente. Encenamo-nos em busca da produção de um efeito em nós próprios, quando investimos numa encenação cujo tema, assunto e sujeito protagonista somos nós mesmos. Temos tendência para revelar as nossas afectações e a manifestação pública dos nossos tormentos, mas isto não se deve propriamente a uma crença de que os outros, o nosso público, gostam de nos ver sofrer. É mais porque, por algum motivo, acreditamos que só na presença desse público conseguimos alcançar aquilo que considero ser o efeito catártico que procuramos neste tipo de objectos artísticos. Da preparação e produção desse efeito faz parte a conceptualização da coisa a ser dada a ver – só sendo pensada, efectuada, vista e publicada se completa a originalidade do efeito catártico que situo em nós (os criadores). Por vezes, o alcance desse sentimento encontra-se no processo criativo da coisa que ensaiamos para ser dada a ver. A catarse, no nosso caso, não surge como efeito / consequência de se ser testemunha (distanciada) de alguma coisa, acontece no próprio sujeito que se encontra na acção (artística) que está a ser realizada. Aristóteles, conforme nota Jonathan Lear, experimenta a explicação da tragédia a partir dos efeitos que provoca no espectador (o que comumente se tem aceite como sendo o efeito catártico): “Not only does Aristotle define tragedy in terms of its effects, he thinks that various tragic plots can be evaluated in terms of their effects on an audience” (Lear “Katharsis” 323). Para melhor compreender a novidade *desta* catarse que me acontece nestas condições de encenação de mim, decidi convocar as minhas amigas para “Intermezzo(s) - Parte II” e perguntar-lhes directamente o que é catarse e onde a

encontram. À pergunta “Catarse, Catarse... Que é isso?”, nenhum dos meus amigos se referiu à experiência catártica enfatizando o espectador ou evocou a teorização acerca da tragédia. Em vez disso, experimentam uma explicação do termo situando esse acontecimento (a catarse) como algo que acontece neles próprios (não no público), algo que está mais relacionado com eles próprios do que com alguma coisa provocada em outras pessoas que não eles. Com os meus amigos (e comigo própria) a catarse não acontece por haver tragédia. Na maior parte das vezes, esta acontece sem o “motivo trágico”, que Aristóteles supunha para a mesma se dar, e encontra-se localizada nos próprios artistas em cena e não em quem a ela assiste. Apesar de não ser clara ou poder ser incorrecta, catarse, segundo os meus amigos, parece estar sempre relacionada com algo de íntimo, com momentos em que “sem querer, faço coisas com as quais me surpreendo”, algo que, para alguns, também acontece entre o artista e o espectador, “como se estivessem a fazer amor um com o outro”, como diz Martim Pedroso.

Os criadores que me influenciam, inspiram e com os quais me identifico, e que presentemente encontramos com tanta frequência nos palcos, não estão essencialmente interessados em provocar efeitos no público. Antes se encontram dedicados à exposição das suas próprias experiências emocionais. Os espectáculos são compostos pelo próprio processo da vivência da emoção que não se concebe como “alerta” para a possibilidade de a mesma poder vir a acontecer na vida do público, o que contraria os apontamentos de Lear em “Katharsis”: “The tragic poet awakens us to the fact that there are certain emotional possibilities which we ignore in ordinary life” (334). Sobre esse “assunto de nome complicado”, conforme Pedro Lacerda diz, a necessidade catártica do sujeito criador parece ser aquilo que motiva o que faz, a tentativa de se ver livre das pulgas e parasitas que o atormentam. Os assuntos das performances são quase sempre revelações de coisas que são problemáticas para o próprio sujeito que se apresenta, ou seja, coisas

algo quotidianas e quase banais. O performer utiliza os assuntos que o ocupam de um modo produtivo, reciclando os seus medos numa ferida auto infligida que, mais ou menos fingida, tem nele um efeito catártico: “The conceptualization of an emotion is a development within the emotion itself. It is this development that allows one to transform one’s relationship to it” (Lear *Love and its Place in Nature* 68). A performance tem como objectivo a produção do efeito catártico no próprio autor desse efeito. Fazer a catarse em cena é saber lidar com os próprios medos, domá-los e fabricá-los, ao mesmo tempo que, sabendo que de facto o controlo não é total, a “invasão de impulsos” e o facto de sentirmos que nos estamos a “ultrapassar a nós próprios” resultam numa motivação que leva os sujeitos a quererem viver e a reter esse momento que os assalta e não apenas a livrar-se dele. Nos seus métodos terapêuticos, Freud faz um entendimento de “catarse” como sendo uma libertação de energia que acontece, quando se manifesta o episódio traumático do paciente e, relativamente este, o mesmo consegue fazer o “ajuste” necessário da emoção reprimida ao objecto / situação que provoca determinada emoção:

Freud insists that therapeutic success depends on bringing forth the repressed idea with its appropriate emotion. It is this fact that encouraged him to conceive of catharsis as a discharge of emotions, and it suggested to us that catharsis might be a unification of thought and feeling. (Lear *Love and...58*)

Não considero que eu ou os meus amigos, nas nossas manifestações artísticas, nos encontremos na necessidade de “cura”, pelo que não é para libertar nenhuma angústia reprimida que investimos naquilo que fazemos. Contudo, considero que existe esse ajuste de pensamentos e sentimentos nas coisas que produzimos, mas isso não parece acontecer associado à intenção de nos “livrarmos” desses pensamentos, ideias e sentimentos. É uma tentativa não de libertar qualquer coisa, mas antes de retê-la e metamorfoseá-la em algo possível de ser mostrado, numa necessidade de exibição do “nosso olhar sobre o mundo”, conforme Lear aponta em *Love and its Place in Nature*

sobre Aristóteles: “He argued that an emotion should be conceived as providing a framework through which the world is viewed” (47). Aquilo em que eu e os meus amigos nos aplicamos não fica longe do propósito aristotélico – o que fazemos é precisamente publicar os nossos *frameworks* do mundo, os nossos modos de receber e enquadrar o mundo. No nosso caso, a catarse não é o “libertar” ou “purificar de uma emoção”, é antes o procurar e o provocar dela, porque é necessária à nossa existência e ao acontecimento cénico. Apesar de Aristóteles considerar que o prazer em nada se relaciona com a experiência da dor, “For Aristotle, there is nothing pleasure about experiencing pity and fear *per se*” (Lear “Katharsis” 328), é da evidência dolorosa (entenda-se, não necessariamente trágica, mas problemática, no sentido em que ocupa o espírito do autor) que se provoca e obtém o efeito catártico que descrevo, o que confere uma sensação de prazer. As emoções são constituídas de crenças, atitudes, justificações e motivações, que ajudam cada sujeito a relacionar-se com o mundo. Há uma “certa ideia de exibicionismo dos actores”, que confere “a importância devida à definição de catarse, como um momento limite de usar experiências pessoais e razões pessoais e colocá-las em palco (...), uma forma inteligente de transformar uma dor num objecto artístico”, como diz Pedro Penim. Na apresentação dos nossos *frameworks*, referimo-nos a “coisas enigmáticas” e “inomináveis”, ou então a coisas simplesmente banais que estamos preocupados não em libertar, mas em reter, para perceber, para “tentar olhar para algo que é difícil de ver muitas vezes”. O que me acontece, então, é uma espécie de inversão desta ideia de libertação: em vez de falarmos das coisas para “nos libertarmos delas” e sossegar a nossa vida, queremos reter essas coisas, esses assuntos e temas nossos, para obtermos uma espécie de enquadramento do mundo, que não se coaduna com essa ideia de eliminação de um mal. Conforme Pedro Penim e Diogo Bento explicam, “é uma forma inteligente de transformar uma dor num objecto artístico” e

“ainda receber palmas e subsídios, e pensar no lado cromático e na beleza do movimento”, o que pode muito bem ser o resultado de um processo de unificação entre pensamento e emoção, uma utilização do pensamento associado à necessidade de apresentar uma experiência pessoal. Freud defende a prática da “distância segura” para que se dê o efeito catártico, como acontece no espectador de teatro: “Freud encourages his patients (...) to take up a position of sympathy and distance reminiscent of the engaged spectator in the theatre”(Lear *Love and...* 68). Não é esta compreensão de “catarse” que se dá pela simpatia e pela distância confortável, consoante a ênfase é mais aristotélica ou brechtiana, que acontece nos casos que estou a descrever. O que nos acontece é uma simpatia que surge de uma proximidade e aconchego daquilo que, em termos freudianos, seria provavelmente considerado “trauma”, aspecto que distingue a especificidade *desta* catarse. A distância criada por estes performers não é aquela que sugere a posterior identificação, divorciada do evento e do sentimento presentes na acção realizada. Paradoxalmente, essa distância, que é necessária, resulta numa aproximação da coisa que nos ocupa, consciencializamo-la através da intenção da partilha do nosso *framework*, a propósito de nós próprios no mundo. A transformação emocional inerente à catarse está intimamente ligada ao tipo de responsabilidade que se tem relativamente a essas emoções. Reconhecer as coisas que sentimos e transformá-las em objectos artísticos é um processo que acontece na primeira pessoa, numa tentativa de nos conhecermos, o que somos e quem somos: “The emotional transformation inherent in catharsis is intimately bound up with the type of responsibility one takes for one’s emotions. (...) Accepting responsibility is essentially a first-person relation. In accepting responsibility I acknowledge who or what I am. ” (Lear *Love and...* 65-66). Assumimos a responsabilidade (pela consciencialização da acção a fazer) das nossas emoções, que queremos manifestar publicamente, e cujo resultado está associado a um

efeito catártico no qual o sujeito performer se encontra absolutamente implicado, numa busca de compreender o que é e quem é.

Somos, assim, artistas que reclamamos para a cena aquilo que parece ter sido entendido como experiência do público. E reclamamos isso não apenas como efeito, mas como matéria da própria cena. Por isso, este meu exercício não é catártico, porque exibicionista ou libertador, mas essencialmente porque se apresenta através da equação entre pensamento e sentimento. Somos artistas / autores cujas motivações artísticas surgem da apropriação de temas assuntos e experiências pessoais sobre as quais elaboramos um pensamento, transformando as coisas vividas em objectos artísticos, para que, em vez de nos desgraçarmos e amarmos “from the bottom of my heart”, revertamos a experiência em amor “from the bottom of my pencil”, isto no palco, porque, da vida, nós, os Catárticos, percebemos muito menos. Por isto nos escondemos da realidade, porque não gostamos do tédio de só se poder viver no real. Gostamos de nos conceber no impossível. Inventando-me constantemente, protejo-me desse aborrecimento de só poder *ser* no real, e de só poder *ser* o que é possível. Sem ter saído do mesmo sítio, este meu quarto parece-me sempre mais estranho a cada invenção que descubro de mim. E, sem ter dado qualquer passo daqui até à janela, nunca me senti tão viajada e cansada de estar tanto tempo fora de quem sou: “Se tiveres sorte, jamais encontrarás de novo a porta para o mundo e assim, sem combate e porque esquecido, vencerás sem uma ferida o mais poderoso dos inimigos” (Tavares 51).

Viajando assim, rejuvenesço-me obscuramente.

Sym Symphony 82-MS-25

Ai de mim! deixa suspeitar, logo a partir do título, o que pretendi tornar evidente com esta tese. Uma das vertentes fundamentais do contexto artístico das artes cénicas tem vindo a desenvolver-se a partir da exploração do “eu”, como assunto e matéria artística a dar a ver a um público, parecendo isto resultar de uma motivação auto-catártica na concretização desses mesmos exercícios cénicos. Partindo deste pressuposto, e porque considero que é um aspecto sintomático que se tem vindo a verificar numa grande quantidade de artistas, pretendi, eu própria, à semelhança daqueles que considero serem meus pares, tomar-me como matéria e assunto e fazer nesta tese um exercício cénico comigo. Esta tese, que considero ser um acto performático de escrita, resultou numa encenação de mim, ou melhor, no desenvolvimento do argumento de mim enquanto possibilidade cénica, tomando-me e transformando-me em matéria artística, ficcionando-me, a mim, às minhas intenções e aos meus propósitos. A falácia em que incorro de estar certa de que aquilo que sou é diferente de quem mostro ser cenicamente, à semelhança de todos os autores que se aplicam num exercício de auto-produção de si próprios, acontece nos três capítulos desta tese.

No Capítulo I – Propósito Artístico, pretendi evidenciar motivações pessoais como sendo a matéria que me conduz à necessidade de uma prática artística, cujo motivo se concentra num problema auto-biográfico: o auto-conhecimento. Para isso, insisto na necessidade e / ou impossibilidade de não poder sair do mesmo sítio, considerando que esta não-viagem me proporciona todas as vantagens de estar só e, deste modo, poder conhecer-me melhor. Desenvolvo então um argumento que propõe e, num certo sentido, constitui uma experiência artística assente numa focalização

autobiográfica, com o objetivo de persuadir quem lê esta tese que aquele “eu” que pretendo conhecer nunca será verdadeiramente conhecido, porque o “eu” mostrado resulta sempre de uma fabricação.

No Capítulo II – Dia de Estreia, assumo ser mais proveitoso ficcionar-me, construir-me e encenar-me a partir de quem julgo não ser. Insisto na ideia de o “eu” verdadeiro ser sempre um segredo bem guardado, verificando-se um divórcio entre quem julgo ser e o “eu” construído, embora não desconheça que este aspecto é falacioso. O “eu” construído nunca chega a ser revelado nesta tese: apenas deixo expresso o percurso, o processo e as técnicas para tentar jogar aos “eus” diferentes, que na verdade nunca deixam de ser eu própria. Nunca me mostro para além das palavras que podem ser lidas ou ditas e outro conhecimento não pode haver para além de todas as deduções que se podem fazer dos meus enunciados e acções. Escrever sobre o espectáculo que experimento resultaria na deturpação do próprio evento. E fazendo parte deste mesmo evento este exercício de escrita, que é parte do espectáculo, já este se encontra deformado pelas particularidades da tentativa de fazer uma performance pela escrita:

To attempt to write about the undocumentable event of performance is to invoke the rules of the written document and thereby alter the event itself. Just as quantum physics discovered that macro-instruments cannot measure microscopic particles without transforming those particles, so too the labour to write about performance (and thus to “preserve” it) is also a labour that fundamentally alters the event (Phelan 148).

Descrevo o Facebook como *Empty Space*, o meu palco privilegiado, onde me aplico naquilo que considero ser numa ficção de mim própria. No Facebook, assumo cada dia como sendo dia de estreia, porque a cada dia julgo erradamente poder reestruturar quem digo ser e exercitar-me conforme melhor me convém. Cada dia de estreia que experimento no Facebook escapa, constantemente, à duração das 24h desse dia. O "dia de estreia" prolonga-se até me considerar um novo espectáculo e me

apresentar ao meu público, segundo uma encenação diferente de mim. Porém, todas as “encenações” de mim, que partem dessa mesma suposição que os “eus” que invento não fazem parte de quem sou, constituem-se apenas como partes diferentes de uma mesma coisa: “eu”.

No Capítulo III – III Acto, reúno exemplos, testemunhos e sujeitos da cena contemporânea, a partir de “Intermezzo(s)”, nos quais encontrei a motivação para a concretização desta tese. Pretendi deixar evidente que a atitude solipsista, egocêntrica e auto-centrada, na concretização dos objectos descritos, se expressa de um modo hiperbolizado, no sentido de deixar evidente que se partilha de uma necessidade catártica na intenção de utilizar o “eu” como matéria e conteúdo dos espectáculos.

Estes exercícios cénicos acabam por não cumprir a fugacidade e a impossibilidade da repetição do acto performático (são repetidos ao longo de uma carreira de x espectáculos) sendo que, na verdade, estão para lá do que se pode considerar performance. Sem quererem fazer “teatro”, estes artistas são “teatrais” nos métodos, processos e técnicas dos objectos artísticos que concretizam para poderem ser “performers”: “There is no theatre without self-dramatization, exxageration, overdressing, without demanding attention for this one, personal body – its voice, its movement, its presence and what it has to say” (Lehmann 179). A catarse, que encontro mais associada a processos criativos sob o mote autobiográfico, resulta de uma indecisão entre aquilo que pode ser performance (pelo tema, assunto e sujeito-autor que se apresenta em cena) e aquilo que se entende por “teatro”, a propósito da possibilidade da repetição, da auto-dramatização, do exagero (ou hiperbolização) de nós próprios, aspectos que convergem na necessidade de reclamar a atenção para “o próprio sujeito” que se encontra em cena. É na auto-dramatização que reside a fórmula criativa dos artistas apresentados. Não é sobre a ficção e a elaboração da mentira de “eus” diferentes

que estes artistas elaboram os seus trabalhos, mas antes num exercício de todas as possibilidades de quem são, cuidando a forma como pretendem exercitar e dar a ver cada parte de si. Existe uma teatralização *destes* artistas *por* estes artistas e, porque ao teatro que fazem chamam “performances” e exercícios em que são eles próprios, as ficções que criam constituem as suas próprias biografias. A publicação das diferentes partes de si, a partir dos espectáculos que concretizam e assinam em nome próprio, fazem com que a efabulação sobre quem são desapareça, porque a representação de si próprios, em cena, passa a tomar o lugar deles na sua vida.

Explorei a possibilidade de uma necessidade catártica para a produção artística sobre o “eu”. No contexto artístico a que atribuo a existência do efeito catártico, este nada tem a ver com uma necessidade de cura, nem pretende aproximar-se de técnicas associadas ao psico-drama. Nos que comecei por pensar como (ultra-)românticos e acabei por apelidar de Catárticos, a patologia não é para desaparecer. No caso, a “doença” não pretende ser tratada, antes é desejada, perscrutada e aprofundada para assumir uma autonomia própria. É desta infecção que resulta a criação, a produção de coisas. Desta necessidade infecciosa resulta uma espécie de conhecimento privado do autor que procura um efeito catártico vertido em motivo artístico. Este aspecto distancia-se do entendimento de catarse como efeito no público que resulta na libertação e / ou purga de um mal, a que se assiste de um modo distanciado, correspondendo isto a um processo de conhecimento. O efeito catártico no autor advém de um conhecimento no próprio sujeito em cena, mas este conhecimento não é com vista à purificação de um mal. Sem querer dizer que os Catárticos são apreciadores da dor, parece que estes sujeitos artísticos investem na retenção e acumulação de coisas relativamente às quais, noutros termos, seria desejável libertar-se. Os Catárticos parecem procurar a possibilidade de coleccionar “lixos”, que transformam em produções artísticas. Não se

querem ver livres de pulgas e parasitas, antes querem confirmar que os têm. Os Catárticos arriscam viver numa septicemia permanente e o que fazem não é um procedimento de cura, mas de manutenção da sua doença.

Sym Symphony é a marca e o modelo da moto que recentemente comprei. É também a *machina ex deo* desta tese. De facto, *Sym Symphony* revela-me o modo como se tem vindo a produzir este texto. Utilizando a técnica do pastiche, contradigo-me na intenção de ficar só, no mesmo sítio, para encontrar os meus piolhos e ficar com eles. No encontro com os outros, roubo-lhes os estilos, as temáticas, os argumentos, faço uma sinfonia com o que furto de melhor a cada um deles. A minha *Sym Symphony* é a minha tragédia, quanto mais não seja porque a sua única utilidade é precisamente levar-me a fazer o contrário daquilo que teimo em não fazer: sair de casa, conhecer os sujeitos a roubar e fazer *sym* (prefixo grego para “com”, “em conjunto com”, “também”, “ao mesmo tempo”, “reunido”) daquilo que mais me interessa. Inevitavelmente, a angústia é a da influência, pois, diluindo-me nas coisas que roubo, temo nunca conseguir aparecer como “eu”: “The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself” (Phelan 148).

Eu não digo que não há uma alma no homem, porque ele não a sente durante o sono; digo sim, que o homem, já acordado, já desperto, em nenhum momento poderia pensar sem disso se aperceber. Este aperceber-se é necessário unicamente quando se trata dos nossos pensamentos e sempre o será, enquanto não pudermos pensar sem termos consciência de que pensamos. Concedo que a alma, num homem em estado de vigília, está sempre a pensar, pois é essa a condição desse estado. Mas saber se dormir sem sonhar não é uma afecção que diz respeito ao homem todo, mente e corpo, é uma questão que talvez valha a pena ser considerada por um homem em estado de vigília, pois não é fácil conceber que algo pense, sem disso ter consciência. Se a alma pensa num homem adormecido, sem disso ter consciência, pergunto se ela, enquanto pensa desse modo, tem algum prazer ou dor, é capaz de experimentar felicidade ou miséria. (...) Porque se privamos completamente as nossas acções e sensações de toda a consciência que delas temos, especialmente do prazer, da dor e do interesse que os acompanham, será difícil saber onde radica a identidade pessoal (Locke 115).

Obras Citadas

Actos dos Apóstolos. *Bíblia Sagrada*. Ed. Missionários Capuchinhos. Lisboa: Difusora Bíblica, 1992.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.

BOYD, Danah. “Social Network Sites as Networked Publics: Affordances, Dynamics and Implications”. *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*. Ed. by Zizi Papacharissi. New York and London: Routledge, 2011. 39-58.

BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*. Trad. Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

CARLSON, Marvin. “What is Performance?”. *The Performance Studies Reader*. Ed. by Henry Bial. London and New York: Routledge, 2008. 70-75.

COPLANS, John. “Uma conversa entre Jorge Molder e John Coplans”. *Luxury Bound, Fotografias de Jorge Molder*. Coordenação Delfim Sardo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

De MAN, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

Dentro das Palavras, de Rui Catalão, autoria e interpretação de Rui Catalão, Teatro Maria Matos, Lisboa. 8 de Outubro, 2011. Performance. www.youtube.com/watch?v=P0ypmFS09V4

Dramaturgia, de Dinis Machado, autoria e interpretação de Dinis Machado, Teatro da Garagem. Lisboa. 14 de Novembro, 2009. Performance. www.corp.pt/dramaturgia.php

EMERSON, Ralph Waldo. *A Confiança em Si, A Natureza e Outros Ensaios*. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira e José Luís da Costa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

FREUD, Sigmund. “Análisis Terminable e Interminable”. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Tomo 3. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996. 3340-3364.

GILPIN, Dawn R. “Working the Twittersphere: Microblogging as Professional Identity Construction”. *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*. Ed. by Zizi Papacharissi. New York and London: Routledge, 2011. 232-250.

GOFFMAN, Erving. *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os dias*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1993.

GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Trad. António Sabler. Público, 2005.

HUNT, Ian. “Jorge Molder: Auto-retratos abstractos”. *Luxury Bound, Fotografias de Jorge Molder*. Coordenação Delfim Sardo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. 267-279.

LEAR, Jonathan. “Katharsis”. *Essays on Aristotle’s Poetics*. Ed. by Amélie O. Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992. 315-340.

_____. *Love and Its Place in Nature: A Philosophical Interpretation of Freudian Psychoanalysis*. London: Yale University Press, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trad. Karen Jurs-Munby. London and New York: Routledge, 2006.

LOCKE, John. *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

MAISTRE, Xavier de. *Voyage autour de ma chambre*. Virtualbooks.com, 2000.

MENDELSON, Andrew L., and Zizi Papacharissi. “Look at us: Collective Narcissism in College, Student Facebook Photo Galleries”. *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*. Ed. by Zizi Papacharissi. New York and London: Routledge, 2011. 251-273.

- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.
- PARKS, Malcom R. "Social Network Sites as Virtual Communities". *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*. Ed. by Zizi Papacharissi. New York and London: Routledge, 2011. 105-123.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked, The Politics of Performance*. ed. London and New York: Routledge, 2001.
- RORTY, Amélie Oksenberg. "The Psychology of Aristotelian Tragedy". *Essays on Aristotle's Poetics*. Ed. by Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992. 1-22.
- SARDO, Delfim. "Desvanecer, cair, desfalecer e fingir". *Luxury Bound, Fotografias de Jorge Molder*. Coordenação Delfim Sardo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- Scary Monsters*, de Diogo Bento, autoria e interpretação de Diogo Bento, Teatro Municipal de Almada, Almada. 6 de Maio, 2012. Performance.
- WALTHER. Joseph b. et al. "Interaction of Interpersonal, Peer, and Media Influence Sources Online: A research Agenda for Technology Convergence". *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*. Ed. by Zizi Papacharissi. New York and London: Routledge, 2011. 17-38.
- TAVARES, Gonçalo M. *Breves Notas Sobre o Medo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.
- Your brother. Remember*, de Zachary Oberzan autoria e interpretação de Zachary Oberzan, Culturgest, Lisboa. 8 de Setembro 2011. Performance.
- www.youtube.com/watch?v=i_LMzRierKE