

AS "ESCRITAS DE SI" E O ARTISTA CÊNICO CONTEMPORÂNEO

THE "WRITINGS OF SELF" AND CONTEMPORARY PERFORMING ARTISTS

Cassiano Sydow Quilici, Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP)

Resumo | Michel Foucault e Pierre Hadot dedicaram-se à pesquisa de uma forma de escrita de uso corrente nas escolas filosóficas da antiguidade e no monasticismo cristão: os *hypomnematas* ou "escritas de si" (Foucault). Tratava-se de um exercício importante no contexto de uma "arte da existência", uma forma de *askhesis* (ascese) que pretendia operar uma transformação ontológica do sujeito. A palavra era utilizada como testemunho "impessoal" dos movimentos do psiquismo e das paixões, com o intuito de transformá-los e ultrapassá-los. Este artigo pretende estabelecer relações entre tais práticas e certos procedimentos encontrados nas artes performativas contemporâneas. Interessa-me os artistas que fazem da investigação do corpo-mente e sua relação com a escrita um caminho importante para a criação. Comentarei especialmente alguns trabalhos de Antonin Artaud.

Palavras-chave | escritas de si | askhesis | artes performativas contemporâneas

Abstract | Michel Foucault and Pierre Hadot dedicated to research of a way of writing in common use in the philosophical schools of antiquity and in the Christian monasticism: the *hypomnematas* or "writings of self" (Foucault). This was an important exercise in the context of an "art of existence", a form of *askhesis* (ascetism), intending to operate an ontological transformation in the subject. The word was used as impersonal witness of passions, in order to overcome them. This article seeks to establish relations between such practices and procedures of contemporary

performing arts. I'm interested in artists who make the investigation of body-mind and its relations with writings, constructing an important path to creation. I will comment some works of Antonin Artaud.

Key words | writings of self | askhesis | contemporary performing arts

Cassiano Quilici é Professor Livre-docente na área de Teorias do Teatro pelo Instituto de Artes da UNICAMP (SP) e é Doutor em Comunicação e Semiótica pela Universidade Católica de São Paulo, Professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Cassiano Quilici is Full Professor in the area of Theatre Theories by the Institute of UNICAMP Arts (SP) and a PhD in Communication and Semiotics pela Catholic University of São Paulo, Professor of Pontifícia Catholic University of São Paulo

Interrogo-me aqui sobre a presença de questões extemporâneas nas artes performativas modernas. Entendo que a arte possa ser ainda um lugar possível de manifestação de inquietações arcaicas, fazendo ecoar desejos que a modernidade parecia ter sepultado. Refiro-me especificamente à estranha proximidade entre certos procedimentos teatrais e performáticos recentes e antigas práticas filosóficas e espirituais denominadas de "asceses".

Quando artistas como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Allan Kaprow, John Cage, Ligia Clark questionam, em dados momentos de suas trajetórias, o próprio estatuto da palavra "arte", investindo num trabalho de transformação pessoal como ponto de partida de suas intervenções públicas, estamos próximos de questões intensamente trabalhadas na cultura da Antiguidade Ocidental. Autores como Michel Foucault e Pierre Hadot encarregaram-se de mostrar que escolas como a pitagórica, socrático-platônica, estoica, epicurista, cética, cínica - a despeito das diferenças doutrinárias que as distinguem - compartilhavam de uma concepção comum da atividade filosófica enquanto "arte da existência".

Mais do que uma atividade exclusiva do pensamento, o filosofar envolvia modificações substantivas das "formas de vida": exercícios, contemplações, meditações, retiros e jejuns, práticas de leitura e escrita, cultivo das amizades espirituais etc. A própria busca da verdade, objetivo máximo dessas filosofias, era entendida como uma trajetória existencial,

culminando numa experiência desveladora (*alethéa*), uma reorientação radical da consciência (*metanoia*). A filosofia não se distinguia do que Foucault chamou de “espiritualidade”, ou seja, uma forma de se entender a “verdade” como um acontecimento transfigurador do sujeito, conquistado por uma ascese.

Esculpir a própria vida, tomá-la como uma obra de arte a ser consumada são máximas que podem ser atribuídas a tais projetos. Tudo isso não parece singularmente próximo dos anseios de alguns artistas modernos? Sabe-se que desde as vanguardas históricas, o questionamento das fronteiras que separam arte e vida tornou-se um tema recorrente, contaminando a produção contemporânea. Circunscritos a um campo delimitado da produção cultural, submetidos aos mecanismos mercadológicos de produção e circulação, alguns artistas aguçam a consciência crítica sobre seu confinamento, passando a colocar em cheque sua função, seu lugar e sua própria identidade enquanto “artistas”.

Palavras como “teatro” e “ação”, na boca de alguém como Antonin Artaud, passam a designar uma multiplicidade de estratégias que não se conformam ao conceito de “espetáculo”, preferindo habitar uma zona fronteiriça, de difícil catalogação. Na utopia artaudeana, o teatro deveria tornar-se novamente um lugar onde o homem se refaz, recuperando a potência dos antigos ritos primitivos. No processo de reinvenção dessa arte, a escrita desempenhará um papel fundamental, como um exercício performativo de reconstrução de si, ao qual Artaud se entregará apaixonadamente. Uma escritura onde a palavra é verbo, sopro, potência de criação, capaz de configurar virtualmente o que deverá se transformar no teatro da crueldade.

O tema da escrita como uma “técnica de si” no contexto das ascetes filosóficas e religiosas da Antiguidade foi abordado por Michel Foucault (2010) no texto *L'Écriture de soi*. Publicado em 1983, um ano antes da morte do autor, o ensaio integra um projeto mais amplo: a realização de uma genealogia da noção de sujeito (ético) no Ocidente. Nos seus três últimos cursos, Foucault dedica-se a investigação das formas e práticas do “cuidado de si” na cultura greco-romana e no cristianismo primitivo. O uso da escrita tem um lugar proeminente nesse contexto, seja nas ascetes do tipo filosófico, seja na espiritualidade religiosa.

De forma geral, escrever significava construir um olhar atento e minucioso, comprometido com o escrutínio das experiências da alma e da carne. Para tanto, é necessária a criação de uma perspectiva distanciada, que permita uma apreensão impessoal das vivências interiores. Como se, ao escrever, estivéssemos diante de uma “alteridade” que nos contemplasse. Só assim seria possível produzir a experiência de descolamento das próprias paixões e afecções, abrindo-se ao mesmo tempo, para uma dimensão que nos ultrapassa enquanto indivíduos.

Os modos dessa técnica se constituir variavam muito conforme o caso. No contexto cristão, a prática tende a adquirir um sentido agonístico: trata-se da luta contra um inimigo interior que deve ser nomeado e vencido. A escrita é um instrumento num “combate espiritual”. Foucault menciona os conselhos do célebre monge Antonio aos anacoretas que praticavam a vida contemplativa no deserto. O deserto é o cenário vazio em que se desenrola o drama da alma e da carne, a fronteira do mundo, espaço liminar em que se opera a abertura para um transcendente, que nos interroga. Para o filósofo alemão P. Sloterdijk (2008), o monge, na sua aliança com o deserto, realiza um radical ato poético; o esforço de transformação do homem no ser- em- fogo, no ser já além. Mais do que isso, o asceta é também um atleta, que reduz o mundo ao mínimo para viver a tensão extrema do contato com o infinito.¹

Foucault destaca como a escrita de si no contexto cristão adquiriu um sentido confessional, exigindo o desalojamento dos movimentos mais secretos da alma, diante de Deus, mas também diante do olhar da própria comunidade. A escrita monástica pressupõe o gesto da “renúncia ao eu”, interpretado negativamente pelo autor como modo de assujeitamento e submissão.

Já nas ascetes filosóficas anteriores, o dispositivo da escrita funcionaria de outro modo. Através dela e de outras práticas o sujeito criaria um espaço de relação consigo próprio mais isento de constrangimentos, sendo possível pensar-se num processo de subjetivação. No contexto do estoicismo, por exemplo, a “escrita de si” apresenta-se em várias formas e figurações. Os chamados *hypomnematas*, cadernos de

¹De modo semelhante Artaud definirá seu ator ideal: o atleta do coração, o mártir que emite sinal em meio às chamas.

notas que acompanham o trabalho espiritual do filósofo, eram compostos por fragmentos de discursos de outros filósofos, acompanhados de comentários e reflexões. Um “tesouro” reunindo pontos fundamentais sobre um tema de meditação, como a cólera, a lisonja ou a tranquilidade da alma.

Ao invés de se constituírem como uma narrativa de si mesmo para a construção de uma “identidade espiritual”, os *hypomnematas* eram entendidos como ferramentas necessárias no enfrentamento de situações existenciais concretas. Do mesmo modo que para um ator, memorizar um texto significa ser atravessado por ele, estando aberto às múltiplas ressonâncias que provoca, para o filósofo escrever é inscrever no coração os discursos portadores de uma sabedoria prática, capaz de apoiar a sua trajetória pessoal. Nesse sentido, a leitura, a cópia, os comentários serviriam como formas de apropriação e singularização de uma tradição.

A correspondência entre mestre e aprendiz também poderia se configurar como uma forma de “escrita de si”, já que a abordagem da arte da existência exigiria, em primeiro lugar, uma escrupulosa atenção sobre a própria vida cotidiana. Diz Sêneca (2009) numa carta ao seu discípulo Lucílio: “vou observar-me com toda a atenção, vou fazer uma coisa da máxima utilidade: avaliar com cuidado cada um dos meus dias”. (Sêneca: 2009, 336). Descrever o próprio cotidiano numa carta é “viver como a nossa vida decorresse a vista de todos”, diz ele. Mais uma vez a escrita aparece como um modo de objetivar a própria alma, mostrar-se diante de um outro, adquirindo nesse processo uma espécie de desprendimento e clareza sobre o enredamento nas próprias paixões.

As experiências da fragilidade do corpo, como a doença e a velhice, serão temas privilegiados de exploração. Como enfatiza Foucault, são frequentes as descrições detalhadas das sensações corporais, das impressões de mal-estar, das perturbações sentidas. Analisando-se mais detidamente a carta 78 de Sêneca à Lucílio, dedicada ao “bom uso das doenças”, encontraremos descrições que enfrentam aspectos corporais repulsivos, ligados a uma enfermidade que o autor enfrentou na juventude: febres, catarro, partes entorpecidas do organismo, vias respiratórias bloqueadas, o ar denso nos pulmões, dores intensas nos nervos e articulações que passam a ser suportáveis depois de um tempo. Nota-se aqui um olhar que não evita o que é aversivo no corpo, nos fazendo lembrar

do inevitável processo de degeneração orgânica que temos que enfrentar. Mais do que isso, há a presença nessas cartas de uma consciência aguda sobre as relações entre o mal estar físico e os movimentos da alma. A doença traz consigo o medo de morrer, o medo da dor e a proibição dos prazeres físicos. A precariedade da existência emerge com dramaticidade e intensidade. A crise, que é ao mesmo tempo corporal e mental, faz vacilar as representações que alimentamos de um eu como entidade estável. Surgem então os ressentimentos diante da situação adversa.

Sêneca trata dos estados de tristeza e solidão que se instauram a partir da nossa dificuldade em encarar a enfermidade como sinal inequívoco da condição humana. Em geral, os estados medianos da consciência organizam-se em torno das ocupações intramundanas, afastando-se das zonas limítrofes da existência: o momento do nascimento e o da morte. Ao mesmo tempo em que há, em geral, a denegação de nossa finitude como indivíduos e a fuga do nosso "ser para a morte", trazemos em nós o esquecimento fundamental da nossa chegada ao mundo, acontecimento que se perde numa zona obscura do psiquismo. A escrita de Sêneca parece afirmar a necessidade de mantermo-nos na proximidade dessas fronteiras (especialmente da morte) como condição para aquisição de uma sabedoria existencial que nos permita enfrentar com serenidade situações que não estão sob nosso controle.

Foucault exalta na "escrita de si" dos estoicos, a criação de um espaço da relação consigo próprio, afirmando a autonomia de um sujeito frente ao teatro social convencional. Diferentemente das ascetes cristãs que postulariam a submissão do indivíduo a uma autoridade transcendente, as espiritualidades do tipo filosófico propõem outro tipo de sujeito ético, a partir de uma perspectiva imanente. Pierre Hadot, colaborador e crítico dos trabalhos de Foucault, discordou frontalmente dessa opinião. Para ele não se pode eliminar a ideia da transcendência da noção de eu nas ascetes greco-romanas. Mesmo na ausência da figuração do Deus cristão, o filósofo estoico, por exemplo, buscaria a liberação da sua condição individual através da identificação com o cosmos e com a Razão Universal. Neste sentido, a interpretação de Foucault refletiria certa dificuldade da mentalidade moderna em pensar as experiências radicais de desubjetivação

e esvaziamento de si, sem que essas estejam comprometidas necessariamente com mecanismos de dominação e assujeitamento.

Para Hadot o próprio termo “escrita de si” revelaria a estreiteza dessa interpretação, já que tal exercício apoiaria justamente um processo de ultrapassagem e transcendência do si mesmo. O estudo das filosofias da antiguidade nos colocariam diante de formas extemporâneas de compreensão do homem, servindo por isso mesmo como estratégia de choque, para nos fazer repensar conceitos a que estaríamos excessivamente identificados.

De maneira geral, as ascetes filosóficas encenam uma espécie de desajuste originário entre o indivíduo e o mundo. Elas pressupõem a visão do ser humano como habitante de um espaço intermediário, caracterizado pela tensão entre o finito e o infinito, o mundo das contingências e o incondicionado, a terra e o céu. Afirmam, ao mesmo tempo, a possibilidade humana de ultrapassar a condição mediana de enredamento nas preocupações com poder, prestígio, conforto, prazer - mobilizando as energias do praticante, para um esforço metódico e rigoroso, que persegue uma meta soteriológica. Se em grande parte essa antropologia tornou-se anacrônica no mundo atual, algo que vem daí parecer retornar com certa insistência em projetos artísticos radicais na modernidade.

II – Vários autores notaram semelhanças entre procedimentos frequentes na arte moderna e as práticas filosóficas por nós aqui mencionadas. Nicolas Bourriaud (2011) no seu livro “Formas de Vida: a arte moderna e a invenção de si” afirma:

Ao concretizar em sua obra uma relação com o mundo, o artista moderno altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere-a como modelo a ser investido. Ele ocupa assim a posição ocupada outrora pelo filósofo pré-socrático (sic): sua obra se aparenta aos hypomnemata, cadernos pessoais nas quais os gregos anotavam casos e reflexões no intuito de aperfeiçoarem suas virtudes morais e se guiarem ao longo da vida, instrumentos de uma tecnologia de si (Bourriaud: 2011, 17).

Para esse pesquisador, boa parte das proposições da arte moderna se constitui como crítica à submissão da potência criadora aos imperativos da lógica de mercado e a transformação do artista num profissional enquadrado num contexto normativo. Daí que um dos focos principais da ação artística torne-se justamente a modificação dos modos de existência, a busca de uma transformação do próprio sujeito que se desdobra em estratégias relacionais, criação de acontecimentos, intervenções no mundo público.

Cabe assinalar que muitas dessas proposições definem-se basicamente por uma espécie de "experimentalismo existencial". Os artistas inspiram-se em diferentes "técnicas de si", recolhidas de matrizes heteróclitas (exercícios de ioga, jejuns, retiros, formas de meditações, práticas xamânicas etc), dando-lhes novas finalidades. Geralmente trata-se de construir estados de presença intensificados como ponto de partida para se estabelecer uma relação com o público. Tais estratégias são particularmente presentes em artistas da performance, e o exemplo mais conhecido hoje, talvez seja a da performer sérvia, Marina Abramovic. Não que tais técnicas não estejam relacionadas a um refinamento da percepção, como os artistas pretendem. Mas seu objetivo soteriológico parece estar muito distante da nossa época. A apropriação e o uso atual que se faz delas pode ser compreendido como um processo de subjetivação, próprio de uma cultura laica e pós-metafísica.

Mas alguns artistas parecem ser atravessados mais radicalmente por outras temporalidades, tangenciando de modo eloquente as questões da ascese tradicional. Tratarei aqui de alguns textos produzidos por Antonin Artaud, na década de 20: *Lettres a Jacques Rivière*; *L'Ómbilic des Limbes*; *Lé Pése-Nerfs*; *L'Art et la Mort*. Nessas páginas já se encontrava prefigurado o teatro como o espaço liminar que ele tentou inaugurar, onde o homem reencontraria os meios de se refazer. Sua escrita almeja ser esse teatro virtual, lugar de uma investigação rigorosa de si, (Artaud define a crueldade como rigor) do escrutínio de estados físicos e mentais instáveis, colocando a linguagem sob forte estado de tensão. Daí a recusa de Artaud à conformação literária dos seus textos e a afirmação de uma escritura nascida do embate com o próprio sofrimento do existir. "Lá onde os outros propõem obras, não pretendo outra coisa senão mostrar meu espírito" (Artaud:1984,OCI*, p.49). "Sou um homem que tem sofrido muito do

espírito, e a esse título tenho o direito de falar. Conheço o tráfego aqui de dentro” (Artaud:1984, OCI*,30).

Em geral, sofrimentos físicos e psíquicos são experimentados como acontecimentos privados e íntimos, que tendem a nos afastar do convívio humano. É difícil descrever ao outro a singularidade de uma dor. Diz Le Breton na obra “Antropologia da dor”: “a dor é um fracasso radical da linguagem. Fechada na obscuridade da carne, reserva-se a deliberação íntima do indivíduo” (Le Breton: 2013, 40). Mas não no caso de Artaud. Ele inventa uma “linguagem-grito”: “Todos os sistemas que eu possa edificar jamais igualarão meus gritos de homem preocupado em refazer sua vida” (Artaud: 1984, OCI**, 50). Ela nasce do cultivo de uma acuidade de percepção, capaz de apreender o “espetáculo da carne pura”, os estados imponderáveis da alma e do corpo, que resistem asconceitualizações. “Há uma mente na carne, mas uma mente rápida como pólvora”.

Vejamos alguns trechos do texto “descrição de um estado físico”, que compõe o livro *L’Ombilic de sLimbes* (1925), “O Umbigo dos Limbos”:

uma sensação de queimadura ácida nos membros, músculos retorcidos e em carne viva. O sentimento de ser de vidro, de ser quebrável, um medo, uma retração perante o movimento e o barulho [...]

Uma fadiga do começo do mundo, a sensação de carregar seu corpo como um fardo, um sentimento de fragilidade inacreditável, e que se torna uma dor despedaçante, um estado de entorpecimento doloroso, uma espécie de entorpecimento na pele que não impede nenhum movimento mas altera a sensação dolorosa de um membro, e confere a simples posição vertical o valor de prêmio de um esforço vitorioso (Artaud: 1984. OCI *,58).

Em meio à intensidade desse sofrimento opera uma lucidez superior, capaz de testemunhar e apreender microscopicamente os acontecimentos, transformando-os numa descrição dramática e precisa. Ao mesmo tempo, a escrita é também uma forma de ação, tentativa heroica de se manter de pé em meio a ameaça de um desabamento total. E o esforço consiste

justamente em nomear um estado que beira o incomunicável. Para tanto, parece ser necessária a eliminação da primeira pessoa no discurso. O autor Artaud desaparece, desfazendo-se numa série de estados físicos e mentais, apreendidos na sua fluidez e processos de mutação. A consciência não está identificada com um eu, tornado a própria experiência uma espécie de paisagem, possível de ser testemunhada, dita e atravessada. Artaud repete aqui uma atitude recorrente em sua obra: ser simultaneamente o ator e o espectador de si mesmo, o doente e o xamã capaz de curar-se.

Habitando esse paradoxo, Artaud desubjetiva a dor, que não é mais apenas a "sua" dor. Se ele consegue comunicá-la é porque, no fundo, fala também sobre uma dor universal, um mal estar ontológico presente na condição humana. A fadiga de Artaud é "do começo do mundo", ligada ao próprio processo do vir a ser:

Não sou Antonin Artaud, não nasci em Marselha em 4 de setembro de 1896, não nasci jamais, o corpo de Antonin Artaud vivo é somente uma caricatura de mim, mas essa caricatura feita quando eu não estava ali foi feita com uma coisa essencial que me pertence e é preciso retomá-la recuperando o curso do tempo (Artaud:1984, OC XVI, 41).

É certo que poderíamos especular sobre como tais palavras expressam uma experiência traumática da chegada ao mundo, que se desdobraria num sentimento perene de desadaptação e numa dificuldade de desempenhar tarefas e papéis no teatro social convencional. Ao mesmo tempo, este é o solo para o desenvolvimento de um sentimento trágico da existência, de uma aversão "hamleteana" por todas as baixezas e mesquinhas que contaminam a existência. "Não sou como os outros homens nascidos de um pai e de uma mãe" diz Artaud, marcando o seu sentimento de exílio e separação.

Mas sabemos também que tal perspectiva é também a intensificação de um sentimento humano arcaico, que outras épocas souberam canalizar de formas distintas. No mundo moderno, ela eclode muitas vezes sob o signo da enfermidade e das catástrofes nervosas. Sloterdijk acredita que a nossa cultura funda-se na negação de um espaço exterior ao mundo e da possibilidade dessa abertura. As energias direcionadas às metas

transcendentes foram, através de um longo processo histórico, capturadas e redirecionadas para o trabalho e as disciplinas produtivas. O desejo de infinito e a tensão para a transcendência se tornaram em grande parte, aspiração pelo progresso, impulso de fuga para o futuro, este lugar que abrigaria nossos ideais de felicidade. Sem a experiência do deserto, vivemos a “soberana mundaneidade do mundo”, “o espírito do finito contido em si”, como nos diz P. Tilich (apud Sloterdijk, 2008).

Mas, mesmo na quase ausência dos refúgios metafísicos tradicionais, parece restar uma inquietação fundamental que se manifesta de múltiplas formas. Talvez ela pudesse ser assim nomeada: a ausência de uma experiência positiva do vazio, um espaço que nos conceda a liberdade e o desprendimento em relação aos nossos enredamentos do mundo. Pode o teatro hoje ser uma arte em que essas questões sejam ainda elaboradas? Quais as condições para que isso aconteça?

Num tempo que parece comandado pela dinâmica da comunicação absoluta, em que a existência humana quase que pressupõe a integração obrigatória em redes que nos ocupam integralmente, as artes performativas ainda podem tornar-se um dos raros espaços liminares, em que se experimente certa interrupção da corrente mediática e da aceleração vertiginosa do tempo, e se redescubra algo da abertura para uma qualidade de silêncio, que talvez os monges encontrassem nos desertos.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O Euvres Complètes* (OC), v. I*, I** e XVI, Paris: Gallimard, 1984.

BOURRIAUD, Nicholas. *Formas de Vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos*. v.5, Rio de Janeiro: Forense, 2010.

HADOT, Pierre. *Exercícios Espirituales y Filosofia Antiga*. Madrid: Siruela, 2006.

LE BRETON, David. *Antropologia da Dor*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Lisboa: Gulbenkian, 2009.

SLOTERDIJK, Peter. *Extrañamento del Mundo*. Valencia: Pre-textos, 2008.