

O treinamento do ator/performer e a “inquietude de si”

Cassiano Sydow Quilici

UNICAMP/PUC-SP

Palavras-chave: treinamento, performance, teatro, “cuidado de si”

Interessa-me aqui pensar treinamentos do ator/performer que não se apresentam apenas como um aprendizado técnico/artístico, mas que buscam, sobretudo, uma problematização radical do sujeito. Creio também ser possível confrontar estas propostas artísticas com concepções e práticas importantes da tradição filosófica e espiritual do Ocidente, tais como as noções de “inquietude de si” e do “ocupar-se de si”, estudadas por Michel Foucault no começo dos anos 80. Essa aproximação, a meu ver, permitirá colocar a questão do treinamento sob novas perspectivas, interrogando as possibilidades da arte enquanto campo de transformações ontológicas.

Escolhi dois exemplos para iniciar essa reflexão: Antonin Artaud e Marina Abramovic. Apesar de pertencerem a épocas e contextos diferentes, pode-se dizer que ambos propõem poéticas de “transformação de si”. Como ponto de partida, rejeitam o teatro enquanto processo de “ficcionalização” e de construção de um mundo imaginário.

Em Artaud, essa rejeição se acentuará nos últimos textos onde a palavra “teatro” será constantemente redefinida:

O teatro jamais foi feito para descrever o homem e o que ele faz, mas para nos constituir um ser de homem que possa nos permitir avançar no caminho, sem supurar e sem feder. O homem moderno supura e fede porque sua anatomia é má, e o sexo, em relação ao cérebro está mal colocado na quadratura dos dois pés (VIRMAUX, 1978: 320).

O teatro é o único conjunto de meios que nos resta para atingir diretamente o organismo, num período de neurose e de sensualidade baixa, como este em que mergulhamos (VIRMAUX, 1978:373).

Artaud faz uma avaliação da sua época e do tipo de “homem” que ela produz. O desconhecimento do “homem moderno” em relação ao teatro seria apenas uma faceta de uma ignorância maior. Essa ignorância revela-se no próprio “organismo” desse homem, ou seja, na maneira como o seu corpo está culturalmente “organizado”. A organização cultural do corpo-mente produziria uma série de relações e articulações entre múltiplas dimensões: pensamento, sensibilidade, sexualidade etc. Para Artaud, o homem atual, no modo em que se encontra “organizado”, afasta-se de inquietações mais profundas, esquecendo-se de uma espécie de “fome essencial”, que é sempre fome do incomensurável. Por isso o corpo se manteria num estado de miséria e “impureza”, muito aquém de suas reais possibilidades.

O teatro deveria ser então o “conjunto de meios” capaz de agir num organismo doente. Espera-se que o teatro ajude a promover uma modificação ontológica, nos reconstituindo um “ser

de homem”. Ele deve acordar a inquietude que nos colocaria no caminho da geração de um novo corpo.

As questões aqui colocadas deslocam completamente a perspectiva de entendimento dos treinamentos e do saber fazer artístico. As técnicas não serão mais voltadas para a criação de um mundo ficcional a ser observado por um espectador. Trata-se de pensar a situação teatral como uma estratégia de confrontação e contaminação do público. A preparação para tal extrapola o âmbito da aprendizagem de uma profissão, devendo colocar em jogo a existência do artista como um todo. Nas palavras do próprio Artaud: “Tenho uma única ocupação: refazer-me!”. Ao mesmo tempo, não há na sua obra uma exposição sistemática de métodos e exercícios desta “ocupação consigo mesmo”. Algo, no entanto, pode ser deduzido do seu próprio processo de escrita. Trata-se de um exercício constate de auto-investigação, em que estados físicos e psíquicos muitos sutis são escrutinizados com incrível minúcia. Como se Artaud tivesse desenvolvido a capacidade de “se ver” impessoalmente, sendo ao mesmo tempo ator e espectador. No limite, *é a própria idéia de um “si mesmo” que a sua escritura tende a desmanchar.*

Sua última aparição pública, numa conferência, veio a se chamar justamente “Frente a Frente”. Depois de nove anos de internação psiquiátrica, Artaud pretendia ajustar as contas com uma sociedade que viveria uma “honestidade de fachada”, sob o signo de “uma insigne e mirabolante mentira”. Entende-se melhor aqui o seu ataque ao teatro como ficção. O que ele pretende é criar situações que tornem possível a eclosão de uma “verdade”, de uma “revelação”(alethéia), que a existência mediana tenderia sempre a encobrir. Só assim o teatro poderia ter um efeito sob o organismo do homem.

Em Marina Abramovic, encontraremos inicialmente a mesma crítica da “artificialidade” teatral e a afirmação da necessidade de um encontro com o público não mediado pela ficção: “No começo, você tinha que odiar o teatro. Isto era algo importante, porque você tem que rejeitar toda a artificialidade do teatro, a situação de ensaio, em que tudo é previsível, a estrutura do tempo e o fim predeterminado (ABRAMOVIC, 2007:18)”.

Ela descreve o tipo de comunicação que busca estabelecer como um processo de “transmissão direta de energia entre o artista e o público”. A possibilidade dessa qualidade de conexão efetivamente ocorrer dependeria de um árduo trabalho do artista sobre si mesmo, que Abramovic denomina “limpar a casa”. As suas técnicas muitas vezes se assemelham a fragmentos de práticas ascéticas encontradas em diversas tradições e reinventadas por ela. Testes de resistência física, tolerância da dor, mudança dos hábitos alimentares, do sono, da sexualidade, exercícios de

silêncio, práticas que colocam a performer em situações limite e que por isso mesmo poderiam fazer emergir uma nova qualidade de consciência e de comunicação.

Ao mesmo tempo, tais práticas de treinamento têm uma espécie de continuidade na própria performance. Elas preparam o artista para uma situação de apresentação que intensificará o próprio processo do treinamento. Em “Casa com Vista para o Mar”, Abramovic instala-se numa galeria durante doze dias, ficando exposta ao público diariamente, das 9hs às 18h. Além de desempenhar atividades diárias “ritualizadas” diante do público, ela impõe condições a si mesma tais como: jejum, silêncio, não ler nem escrever, tomar grande quantidade de água e 3 banhos por dia. Dorme numa cama de madeira sem colchão, com um travesseiro de pedra. A idéia de “ascese” é ainda enfatizada quando a artista declara que pretende “purificar-se” usando as próprias rotinas.

O público, por sua vez, observará a performance através de um telescópio instalado na galeria. A ampliação da visibilidade pelo instrumento intensifica ainda mais a situação de exposição. “Eu não tinha onde me esconder”, diz ela. A supressão completa da privacidade é usada nesse caso como dispositivo para que o artista esteja 100% presente. O público faz parte deste treinamento-apresentação, e quando alguém avança em direção ao telescópio a artista responde imediatamente, estabelecendo algum tipo de conexão. O público é chamado a ocupar a fronteira do “espaço liminar” criado por ela.

Se Artaud freqüentemente opta por uma confrontação com a platéia, Abramovic parece apostar também na exposição de si numa situação de fragilidade, como modo de vencer resistências e alcançar outro nível de contato com o público. Em “Ritmo 0”, a artista apresenta 72 diferentes objetos que o público pode usar como bem entender em relação à ela. A situação coloca um dilema ético, que nos faz lembrar situações de suplício, tortura e guerra.

Muitos elementos aqui levantados no trabalho desses artistas podem ser aproximados de preocupações presentes nas tradições espirituais e filosóficas do Ocidente. Refiro-me especialmente às idéias de “inquietação de si” e do “ocupar-se de si”, que, segundo Foucault, foram fundamentais nas culturas grega, helenista e romana. Elas indicam um movimento de ruptura com o modo de existência mediano, constituindo-se como via de acesso a uma experiência transfiguradora do sujeito. Tudo principia com o despertar de um desassossego em relação à nossa condição ordinária. O homem descobre que para realizar-se plenamente como tal é necessário um tipo especial de “trabalho”, que não possui nenhuma relação com as ocupações voltadas à aquisição de prestígio, fortuna e asseguramento de si no mundo. Nenhuma dessas ocupações poderia lidar convenientemente com a “inquietação de si”.

Só através de um redirecionamento dos esforços do sujeito em direção a si próprio é que se poderia trabalhar com essa inquietação. No contexto grego, mesmo a atividade pública, para ser

plenamente desempenhada, exigiria o “ocupar-se de si” como sua pré-condição. É a qualidade do “Eros”, ou seja, dos vínculos e ligações que o homem mantém com os outros e com o mundo que deve ser transformada através deste trabalho sobre si mesmo. Foucault nos mostra como grande parte das escolas filosóficas da antiguidade apresentava um “corpus” de práticas, exercícios reflexivos e meditativos, destinados a promover uma transformação ontológica do homem. A própria idéia do acesso ao conhecimento e à verdade era indissociável desse “cuidado de si”. Foi só a partir de um determinado momento da história do Ocidente (o “momento cartesiano”, segundo ele) que a idéia da construção do conhecimento se desvinculou de um processo de modificação da própria existência.

Creio que o tema da reconexão entre essas duas dimensões reaparece hoje, de alguma forma, no campo da arte, como demonstram os exemplos citados. A comparação histórica poderá nos fornecer parâmetros de apreciação das qualidades e especificidades das propostas artísticas, e dos problemas e limitações que apresentam, nas suas relações com o contexto cultural em que emergem.

Bibliografia

ABRAMOVIC, Marina – **7 Easy Pieces**, Milan, Charta, 2007.

ARTAUD, Antonin – **História Viva de Artaud Momo**, Lisboa, Hiena, 1995.

FOUCAULT, Michel – **La Hermenéutica del Sujeto**, México, Fondo del Cultura, 2002.

VIRMAUX, Alain – **Artaud e o Teatro**, São Paulo, Perspectiva, 1978. _

_