



Desenho Contemporâneo e Filosofia Antiga: A criação artística como prática de «cuidado de si»

Contemporary Drawing and Ancient Philosophy: the artistic creation as a practice of “care of the Self”

Grazielle Bruscato Portella

Resumo: Este artigo reflete sobre o desenho contemporâneo como prática de «cuidado de si» segundo a Filosofia Antiga. Procura-se aplicar conceitos filosóficos à criação artística a partir de interpretações que Michel Foucault, Pierre Hadot e Mary-Anne Zagdoun oferecem das práticas estoicas e epicuristas. Verifica-se que o desenho incorpora práticas como a atenção, a meditação, a escrita, o exame de si, a confissão e a correspondência, na medida em que visam a uma transformação de si: uma *arte de viver*.

Palavras-chave: práticas espirituais, cuidado de si, estoicismo, epicurismo, arte de viver, desenho.

Abstract: This article reflects on contemporary drawing as a practice of «self-care» according to Ancient Philosophy. We seek to apply philosophical concepts to the artistic creation from interpretations that Michel Foucault, Pierre Hadot and Mary-Anne Zagdoun offer of Stoic and Epicurean practices. We demonstrate how drawing can incorporate practices such as attention, meditation, writing, self-examination, confession and correspondence, as they aim at transforming oneself: an *art of living*.

Key Words: spiritual practice, self-care, stoicism, epicureanism, art of living, drawing.

1. Introdução

Este trabalho procura estabelecer relações entre o desenho e as práticas de «cuidado de si» na filosofia das escolas estoica e epicurista. Apesar de o desenho não ser explicitamente apresentado como prática de si, a partir de interpretações de textos de Michel Foucault, Pierre Hadot e de Mary-Anne Zagdoun, se mostrará como o ato de desenhar pode, hoje, cumprir funções semelhantes às destes exercícios praticados na Antiguidade.

Na medida em que estas práticas formavam parte de uma contínua transformação de si, é esclarecida a importância das belas artes para refletir uma abordagem da «filosofia como modo de vida». A partir da aplicação de conceitos da Filosofia Antiga à prática do desenho, procura-se contribuir tanto no contexto dos estudos filosóficos atuais como no debate sobre as formas de arte contemporânea.

Nos períodos helênico e imperial, a noção socrática do «cuidado de si» tornou-se um tema filosófico comum e universal. Os filósofos da Antiguidade viam a filosofia, não como teoria, mas como um modo de vida, uma *arte de viver*. Pierre Hadot



fundamenta que o objetivo da filosofia era o de curar a alma, dentro de uma atitude concreta, dentro de um estilo de vida determinado (HADOT 1981: 33, 294). Observa-se, em textos daqueles períodos, que a obrigação de conhecer a si mesmo esteve sempre associada a este princípio de «cuidado de si», por meio de uma série de práticas que envolviam um constante e permanente exame da alma (FOUCAULT 1982: 332-333).

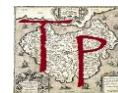
Este exame é descrito por Michel Foucault como um ato terapêutico, onde o cuidado do ser e da alma se entrelaçavam. Porém, segundo o autor, esta noção está nos dias de hoje para nós obscura e enfraquecida, pois quando alguém é questionado «qual é o princípio mais importante na Filosofia Antiga?» a resposta imediata não é «cuidar de si», mas sim o princípio délfico *gnothi sauton* («conhece-te a ti mesmo») (FOUCAULT 1982: 53, 335). Conforme fundamenta o autor, o cuidado de si é considerado para estes filósofos o modo mediante o qual a liberdade individual é pensada efetivamente como uma *ética da existência* (FOUCAULT 1982: 10-11, 98). O ato filosófico situa-se não na ordem do conhecimento, mas na ordem do «si», e do ser, do que nos torna melhores.

Este modo de ver a filosofia visa «transformar um estado de vida inautêntico, obscurecido pela inconsciência, para um estado de vida autêntico, onde o ser procura a consciência de si, a visão exata do mundo, a paz e a liberdade interiores» (HADOT 1981: 23-24). Estes temas encontram-se ao longo da Filosofia Antiga, desde Sócrates e Aristóteles, até o estoicismo¹ e o epicurismo², para os quais a vida de contemplação assegura a independência. Mas, no caso destas últimas escolas, adicionam-se a estas disposições fundamentais a consciência de fazer parte do cosmos e a dilatação do eu para a infinidade da natureza universal.

Os estóicos defendem que se deve assistir a si mesmo, «retirar-se para dentro de si e lá permanecer» (FOUCAULT 1982: 333-334). Sob esta lente, filosofar significa exercer o «viver», um viver conscientemente e livremente. Conscientemente, ao ultrapassar os limites da individualidade para reconhecer-se parte de um cosmos ligado à razão. Os epicuristas coincidem que nunca era tarde para ocupar-se de si. Habitualmente reconhecidos pela filosofia dos prazeres, os epicuristas também

¹ O *estoicismo* foi uma escola de filosofia helenística fundada em Atenas por Zenão de Cítio no início do século III a.C. Tratava-se de uma filosofia da ética pessoal informada pela lógica e por uma visão natural do mundo. Defendia que o bem máximo e a finalidade humana que levaria à felicidade era a virtude (*arete*). Dentre os seus seguidores, destacam-se Marco Aurélio, Sêneca e Epicteto.

² O *epicurismo* foi uma escola de filosofia fundada por Epicuro em Atenas no início do século III a.C. Tal como os estóicos, era informada pela natureza. Porém, ao contrário do estoicismo, os epicuristas defendiam que o bem máximo e finalidade humana era o prazer (*hedone*), sempre guiado pela razão e a ponderação.



enxergam a filosofia como terapia, consistindo em remover da alma os problemas da vida em direção a uma simples alegria de existir.

Para ambas as escolas, o trabalho especulativo e contemplativo do filósofo torna-se «exercício espiritual», na medida em que o liberta das ilusões da individualidade, revelando a grandeza da sua alma (HADOT 1981: 33). Como imaginado, este processo de trabalho sobre si, enquanto garantindo uma visão do eu para o todo, é difícil. Portanto, ele requer prática. E é aqui onde precisamente devem intervir as práticas de cuidado de si ou «exercícios espirituais», realizados diariamente e por toda a vida do filósofo.

2. *A arte, o desenho e o cuidado de si (épiméleia heautou)*

A Arte, na Antiguidade, sempre foi considerada como um prazer fundamental da alma, ligado a esta perspectiva de contemplação do todo. Mary-Anne Zagdoun³ descreve-nos que, para os estóicos, a arte era identificada à natureza, seja como *natura naturans* (a natureza como força) seja como *natura naturata* (a natureza como resultado). Neste sentido, não existiria oposição entre arte e natureza. Os estóicos ainda acreditavam que a arte tinha uma finalidade ética além de ser uma fonte de prazer: a arte deve ser útil (ZAGDOUN 2000: 11, 215), enquanto meio que conduz à virtude e à sabedoria. A *poiesis* (criação artística) tratava-se não somente de conceber uma obra de arte, mas de transformar-se a si mesmo (ZAGDOUN 2000: 294). A arte era encarada não como «uma atividade com um método em vista de um fim produtivo», mas «nasce da experiência que torna possível um julgamento universal a partir da observação e do conhecimento do indivíduo» (ZAGDOUN 2000: 14-17).

Dentro do domínio visual, a pintura, que empregava o desenho como recurso primordial, exercia um papel importante como a *arte da forma*, como mostram diversos trechos da *Poética* de Aristóteles (ZAGDOUN 2000: 18-19). As artes figurativas permitiam uma reaproximação à natureza, chegando assim ao «ideal do sábio», graças à percepção e à linguagem do trabalho artístico.

³ Mary-Anne Zagdoun é Doutora em Filosofia, História da Arte e Arqueologia pela Sorbonne. É especialista em Filosofia da Arte (Antiguidade) e Arqueologia grega. Atualmente, é Diretora de Investigação do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) em Paris.



Deste modo, os filósofos na Antiguidade não almejavam uma «arte pela arte». Tanto para os estóicos como os epicuristas, a arte estava ligada ao prazer da contemplação, à emoção diante das belezas do universo, à procura por critérios objetivos para definir o belo cósmico. Ambas escolas revelam a importância de uma harmonia das formas do belo, ligados a um prazer estético. A natureza tinha um papel importante e ambas escolas coincidiam que «a natureza é essencialmente bela», mesmo com os seus defeitos (ZAGDOUN 2000: 101).

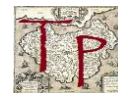
A mesma atitude é encontrada em Aristóteles. Se a forma faz parte do belo, é porque é uma manifestação do *logos*. O belo em Aristóteles é o que permite destacar a forma. O sentido da percepção é o que pode apreender formas perceptíveis sem a sua matéria. Diante do artista divino que é a natureza, o instrumento privilegiado do artista humano é a mão e sua técnica básica é a *mimesis*⁴ aristotélica (ZAGDOUN 2000: 84, 112).

A mão desempenha um papel fundamental nas Belas Artes. Ela permite que a arte divina e a arte humana se comuniquem através de um *continuum*. A mão do artista materializa e dá forma a uma visão renovada do universo e enriquece a nossa percepção (ZAGDOUN 2000: 113).

Para Aristóteles, o princípio da *mimesis* está na base da classificação das artes, consiste em transpor o movimento e a percepção da própria natureza para a arte. Que a pintura é uma arte de imitação é facilmente compreendido na nossa sensibilidade moderna, o desenho e a cor podem dar a impressão de realidade (ZAGDOUN 2000: 150-154). Zagdoun ressalta, porém, que não há com os estóicos, tanto como há com Aristóteles, a ideia de uma separação entre arte e natureza. A arte, para os primeiros, não imita a natureza: é cosmicamente idêntica a ela. Para os estóicos, arte é matéria e forma (ZAGDOUN 2000: 67-72).

Verifica-se que esta assimilação da arte ligada à natureza leva ao desenvolvimento de um gosto pela contemplação que Cícero e Sêneca ecoam e que também é encontrado em Marco Aurélio: o homem nasceu para o infinito, para a contemplação da natureza cuja ordem e processo ele deve procurar compreender, a fim de viver em harmonia com a natureza e dominar a si mesmo (ZAGDOUN 2000: 178).

⁴ *Mimesis* pode ser tratada como a ação de imitar, imitação, mas também como imagem, retrato.



A noção de *épiméleia heautou* ou «cuidado de si» (FOUCAULT 1982: 35) engendra esta forma de contemplação e de atenção. A sua prática envolve um olhar e uma vigilância sobre o que acontece fora e o que acontece dentro de si, no pensamento. Esta noção de olhar é também encontrada em Henri Bergson quando refere que a filosofia «não é uma construção de sistema, mas a resolução uma vez tomada de olhar a si e ao redor de si» (citado por HADOT 1981: 385). Neste aspeto, para os estóicos, a arte, uma vez que é melhor compreendida pelos sentidos, também ensina a ver melhor: «Ver para saber, saber para ver melhor» (ZAGDOUN 2000: 145).

O pensador e professor Kimon Nicolaïdes destaca a função primordial do olhar quando afirma que aprender a desenhar é, na realidade, uma questão de aprender a ver – a ver corretamente – e isso significa muito mais do que dirigir o olhar (NICOLAÏDES 1941). Ao materializar a experiência presente através da imagem que se tem dela, o desenho precisamente «auxilia-nos a compreender o nosso ser, as relações que mantemos e o meio ambiente que nos rodeia». (MOLINA 2003: 23)

Esta finalidade do desenho corresponde com a finalidade da arte para os estóicos e epicuristas, que consiste na satisfação de uma necessidade, e este fim coincide com a finalidade da vida humana, que é a procura por uma vida de acordo com a natureza. O desenho é uma forma universal de conhecer, de pensar e de comunicar, integrando todas as áreas do saber e:

actua na aquisição e na produção de conhecimento: traduz-se em mapas, esquemas, espécimes; concretiza planos, antecipa objectos, interroga-nos sob a forma de testemunho artístico. O desenho não é apenas aptidão de expressão ou área de investigação nos mecanismos de perceção, de figuração ou de interpretação; é também forma de reagir, é atitude perante o mundo que se pretende atenta, exigente, construtiva e liderante. (Ramos 2001: 3).

Esta atitude de olhar para si e para o mundo através do desenho corresponde à ideia de *épiméleia heautou*. Este conceito é interpretado por Foucault como um modo de agir, de comportar-se, através do qual o indivíduo encarrega-se de si, modifica-se, purifica-se, transforma-se ou transfigura-se. Deste conceito, deriva toda uma série de práticas –ou exercícios espirituais– que desempenham um papel relevante na história da cultura, da filosofia, da moral e da espiritualidade ocidental (FOUCAULT 1982: 26).



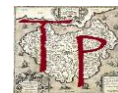
A expressão «exercício espiritual» é utilizada pela primeira vez por Hadot. A palavra «espiritual» permite a compreensão de que estes exercícios são a obra, não somente da razão, mas de toda a psique do indivíduo e, acima de tudo, revela as verdadeiras dimensões destes exercícios: graças a eles, o indivíduo eleva-se à vida do espírito objetivo, ou seja, desloca-se dentro da perspectiva do cosmos (HADOT 1981: 20-21).

Estes exercícios aos quais Hadot alude visam provocar precisamente uma transformação da visão do mundo e uma metamorfose da personalidade. E, longe de uma conotação religiosa, Foucault complementa que a noção de *espiritualidade* implica a procura, a prática e as experiências através das quais o sujeito realiza sobre si mesmo as transformações éticas necessárias para ter acesso à verdade (FOUCAULT 1982: 39).

No entanto, diante da atual sociedade ocidental, estimulada pela exacerbada globalização, pelo capitalismo neoliberalista e pela pós-digitalização, esta noção de espiritualidade torna-se cada vez mais um desafio. Verifica-se no contexto artístico que raramente é pertinente falar diretamente com um artista sobre os significados espirituais subjacentes ao seu trabalho. O historiador e crítico de arte James Elkins aponta que «o enterro do conteúdo espiritual da arte moderna e pós-moderna talvez seja o maior assunto inexplorado na história da arte contemporânea» (ELKINS 2000: 75).

Diante deste paradigma, é recuperado o conceito de *épiméleia heautou* e efetivamente estabelecer eixos onde o desenho contemporâneo poderia atuar hoje como exercício espiritual ou prática de cuidado de si. Parte-se da premissa de que o trabalho artístico e a espiritualidade estão diretamente ligados à ética, através da qual o indivíduo constitui-se como agente de transformação na sociedade a partir de um genuíno desenvolvimento individual.

Grças a Philon da Alexandria, existem listas destes exercícios de *épiméleia heautou* que cobrem um panorama de uma terapia filosófica de cuidado de si nas escolas estóicas e epicuristas (HADOT 1981: 26). São elas: a atenção (*prosoche*), as meditações (*meletai*), as memorizações daquilo que é bem (*mnemè*), os exercícios intelectuais da leitura, da escrita, da audição (*akroasis*), a pesquisa (*zetesis*), o exame de consciência (*skepsis*), a confissão (*homologéō*), o autocontrole (*enkrateia*), o estudo (*zentese*). No caso dos epicuristas, o *prazer* é a principal finalidade dos exercícios espirituais: o prazer intelectual da contemplação da natureza, o prazer da gratidão, o



prazer das amizades, ou mesmo o pensamento do prazer passado (HADOT 1981: 37-38).

Todas estas atividades correspondiam a práticas realizadas para garantir um estado constante e permanente de plenitude e tranquilidade (*ataraxia*), com a finalidade de converter a alma em virtude e sabedoria. Foucault expõe alguns exemplos destas práticas:

Plínio aconselhava um amigo a reservar alguns momentos ao dia, várias semanas ou meses, para um retiro dentro de si. Este era um lazer ativo -- estudar, ler, preparar-se para o infortúnio ou a morte. Era uma meditação e uma preparação. A escrita era também importante na cultura do cuidado de si. Uma das principais características do cuidado era tomar notas de si para que fossem relidas, escrever tratados e cartas a amigos para ajudá-los e cultivar cadernos com a finalidade de reativar para si as verdades necessárias. As cartas de Sêneca são um exemplo dessa prática de si. (FOUCAULT 1982: 334)

Como apresentado a seguir, é possível identificar e relacionar a maioria destas práticas com diferentes abordagens no desenho. É atribuído ao ato de desenhar o mesmo potencial de transformação interior que os exercícios espirituais tinham para estes filósofos. Pois, como bem colocado por Juan Molina, «desenhar não é um problema de representar objetos ou de fazer presente o real, senão de *transformar* a realidade, desde a modificação do imaginário» (MOLINA 2006). O desenho, quando realizado com esta mesma atitude contemplativa diante da natureza interna e externa, ou mesmo como recordação do passado, ensina também uma forma de prazer e de gratidão.

3. *O desenho como exercício da meditação (meletai) e atenção (prosoche)*

O exercício da meditação na filosofia estóica e epicurista consistia em dominar um discurso interior, por torná-lo coerente, por organizá-lo a partir do princípio simples e universal que é a distinção entre o que depende de nós e o que não depende de nós, entre a liberdade e a necessidade. A maioria dos exercícios espirituais antigos acontecia no contexto da meditação. Num certo sentido, pode-se dizer que a prática da Filosofia Antiga —o processo que leva à autotransformação e ao auto-aperfeiçoamento— é, sobretudo, uma prática de meditação.



Segundo a escola estóica, o exercício da meditação permitia «estar pronto para um momento onde uma circunstância inesperada, e talvez dramática, possa surgir» (HADOT 1981: 29). O estudo da física era um exercício de meditação para os epicuristas. Esta meditação dava-se através da contemplação do mundo físico e da natureza e a imaginação do infinito, pois estes provocavam uma mudança total na maneira de ver as coisas e um prazer espiritual de qualidade única (HADOT 1981: 35-36).

Dentro das práticas de meditação, o exercício da atenção (*prosoche*) era um dos seus componentes fundamentais. Trata-se de uma vigilância e uma presença de espírito contínuo, uma consciência de si sempre desperta, uma tensão constante da mente. Graças a ela, o filósofo sabe distinguir entre aquilo que não depende dele e o que depende dele e está «sempre à mão» (*procheiron*). Uma atenção que se volta para dentro, uma consciência vigilante de si (HADOT 1981: 26).

Portanto, a atenção é o segredo dos exercícios espirituais. Ela livra da paixão sempre provocada pelo passado ou pelo futuro que não dependem de nós; ela facilita a vigilância na concentração no minúsculo momento presente; ela abre enfim a nossa consciência à consciência cósmica ao tornar-nos ativos ao valor infinito de cada instante, em fazer-nos aceitar cada momento da existência na perspectiva da lei universal do cosmos (HADOT 1981: 28). Ela visa responder com razão a eventos concretos e, sobretudo, uma transformação da personalidade. A criatividade e a afetuosidade devem estar relacionadas a estes exercícios da razão.

Elkins elabora sobre a concentração e atenção ao momento presente em relação à pintura, da qual é possível extrair as mesmas conclusões no caso do desenho como *prosoche*. Para ele, no momento de fazer, o *ato* é tudo:

O silêncio é uma característica essencial do estúdio. Existe uma maravilhosa complexidade de pensamentos que acompanham a pintura, mas eles acontecem através da tinta. Isso não significa que o artista não pense em tudo e qualquer coisa, mas o que é cativante da pintura é o ato em si, e todo o resto são distrações, ou maneiras de não pensar diretamente na enervante importância da exata próxima pincelada. (ELKINS 2000: 74)

Para curar a alma, os epicuristas propunham o exercício de meditação ao deter-se, desapegar do pensamento a visão de coisas dolorosas e fixar-se no olhar sobre os prazeres. Deve-se reviver a lembrança de prazeres do passado e do futuro e reconhecer

os prazeres presentes. No caso dos estóicos, o esforço de viver o momento presente passa por uma concentração e atenção vigilante, a fim de preparar o indivíduo para qualquer instante, enquanto que no caso dos epicuristas, o importante é a detenção e a serenidade, com uma atitude de gratidão profunda àquilo que se é dado (HADOT 1981: 37).

O artista Giorgio Morandi, maestro do desenho e artesão da paciência, inspirou-se nos mais simples e mundanos objetos ao seu redor –como garrafas, vasos e caixas– para ilustrar a atenção, a concentração e o essencial a nível extremo (Fig. 1). Neste aspeto, declara que: «alguns podem viajar através do mundo e nada dele ver. Para chegar à sua compreensão, é necessário não ver demasiado do mundo, mas olhar bem aquilo que vemos»⁵.

Foucault destaca que o «conhecimento de si» (um dos aspetos do cuidado de si) para Platão significava distanciar-se deste mundo para olhar em direção ao *outro*, mas para Sêneca e para os estóicos não era necessário afastar-se deste mundo (FOUCAULT 1982: 76). Na declaração de Morandi, é constatada uma relação direta deste olhar no desenho com o estoicismo e a prática de *prosoche*: uma atenção sobre o mundo aqui e agora.



Figura 1: Giorgio Morandi. *Still Life with Five Objects*. Grafite sobre papel, 1956. Fonte: Galleria d'Arte Maggiore GAM, Bologna.

⁵ MORANDI, Giorgio. *A backward glance: Giorgio Morandi and the old masters*. Bilbao: Guggenheim Bilbao, 2019. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/a-backward-glance-giorgio-morandi-and-the-old-masters>.

Mas o que realmente acontece quando o olhar e o desenhar se entrelaçam é que a consciência e a atenção se tornam constantes e indivisíveis. O desenho converte-se efetivamente em contemplação, em meditação, em *meletai*. Cézanne uma vez disse que podia ver o cheiro das coisas (Fig. 2). Han completa que essa visualização de cheiros requer muita atenção, e durante este estado contemplativo, «um sai um pouco de si mesmo e mergulha nas coisas» (CÉZANNE em HAN 2020: 37). A seguir é descrito o olhar contemplativo de Cézanne sobre a paisagem como um processo de desprendimento ou visão de perspectiva do todo:

No início, procurava ter uma ideia dos estratos geológicos. Depois disso, ela não moveu-se mais e ficou apenas olhando, até que seus olhos, como disse Madame Cézanne, saíram da cabeça. A paisagem, observou Cézanne, pensa em mim, eu sou sua consciência. (CÉZANNE in HAN 2020: 37)

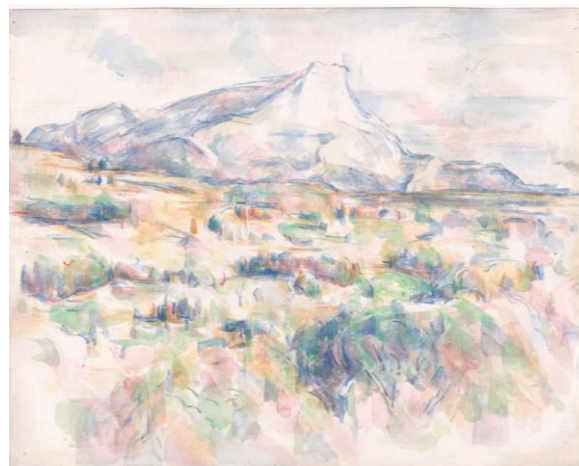
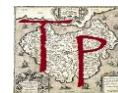


Figura 2: Paul Cézanne. *Mont Sainte-Victoire*. Aquarela sobre papel, 1902-1906. Fonte: Moma.

Artistas como Wassily Kandinsky e Johannes Itten exerceram com apuro, através do desenho, os preceitos da meditação na prática artística e no ensino, como uma ponte para a percepção, a concentração, a criatividade e a intuição. O desenho requer apenas uma atitude de observação de um mundo que está totalmente vivo. É uma disciplina que não custa nada, basta um riscador e uma superfície de suporte.

Desenhar com uma atitude de *meletai* e *prosoche* estabelece uma ilha de silêncio, um oásis de atenção total entre o nosso olhar e o que nos rodeia. É descoberto, através do desenho, que não existe nada feio ou ordinário. Tudo o que pode ser contemplado, vale a pena ser desenhado.



Bergson afirma que: «os grandes pintores são pessoas a quem remonta certa visão das coisas, que se converteu ou se converterá na visão de todas as pessoas». De certa forma, a arte permite «uma extensão das faculdades de percepção» (ZAGDOUN 2000: 145). Ao desenhar é possível começar a perceber o quão extraordinário tudo é, o milagre de uma flor que brota, da luz que entra pela janela, ou de uma folha que não é apenas uma folha, mas antes um mundo de transparências e subtilezas.

Por fim, Foucault fundamenta que este olhar, mais do que uma redescoberta da essência da alma, implica um viajar pelo mundo, investigando as coisas do mundo e suas causas. Deste modo, trata-se de encontrar as formas puras, não do que foi contemplado em outros tempos, senão de ver as coisas do mundo no presente, de captar os detalhes e de compreender através desta investigação qual é a racionalidade do mundo (FOUCAULT 1982: 78). A alma virtuosa é aquela que não se perde de vista enquanto recorre o olhar pelo mundo todo. O olhar atento para si e para o mundo se revelam, como tal, duas atividades são absolutamente indistinguíveis uma da outra no ato de desenhar.

4. O desenho como exercício intelectual e exame de consciência

Quanto aos exercícios *intelectuais*, Philon destaca a leitura, a escrita, a audição, a pesquisa. A meditação nutrir-se-á de uma maneira ainda mais simples da *leitura* de frases de poetas e de filósofos ou *apophthegmes*. Mas a leitura poderá também ser a explicação de textos propriamente filosóficos ou ensinados por professores. Segundo Foucault, entre todos os exercícios praticados pelos filósofos antigos, a escrita –o fato de escrever para si e para outro– desempenhou um papel considerável.

Foucault mostra-nos a partir de textos de Epicteto que a escrita aparece regularmente associada à meditação. A escrita está ligada ao exercício do pensamento sobre ele mesmo, que reativa o que ele sabe, torna presentes um princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, assimila-os, e assim se prepara para encarar o real. O desenho é considerado o precursor da comunicação e da organização do pensamento desde os primeiros relatos a humanidade, veja-se o exemplo de Lascaux. Porém, é

necessário observá-lo enquanto forma de escrita e prática de si também desde outras dimensões.

Epicteto insistia sobre o papel da escrita como exercício pessoal: «que possa a morte apanhar-me pensando, escrevendo, lendo» (FOUCAULT 1983). O filósofo propunha a manutenção de diários como exercício de exame de si:

Mantenha os pensamentos noite e dia à disposição (*prokheiron*); coloque-os por escrito, faça a sua leitura; que eles sejam o objeto das tuas conversações contigo mesmo, com um outro [...] se te ocorrer algum desses acontecimentos chamados indesejáveis, encontrarás imediatamente um alívio no pensamento de que aquilo não é inesperado. (FOUCAULT 1983)

A artista Louise Bourgeois define a beleza na arte como um tipo de intimidade estabelecida dentro do âmbito visual (BOURGEOIS 2002: 131). Embora conhecida como escultora, o desenho para Bourgeois, além de ser o ponto de partida para as suas esculturas, constituía uma ferramenta essencial de autoanálise e conhecimento de si. A mesma afirma que não só escrevia em um diário com reflexões e pensamentos, mas que simultaneamente mantinha diversos *diários gráficos* (Fig. 3). Através da combinação da escrita e dos desenhos, realizados em silêncio e na intimidade ao fim de cada dia, ela meditava sobre questões fundamentais da sua vida enquanto construía imagens que a ajudavam a resolver conflitos internos (BOURGEOIS 2002: 156).

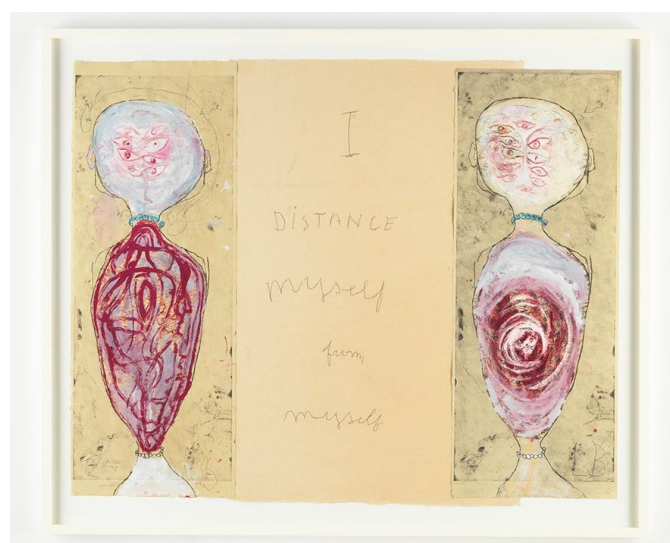
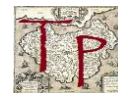


Figura 3: Louise Bourgeois. *I give everything away*, 2010. Fonte: The Easton Foundation/VAGA.



Um exemplo comum de registo escrito na Antiguidade eram os *hupomnêmata*. Descritos por Foucault como livros de vida, eles serviam de guia de conduta onde anotavam-se citações, fragmentos de obras, exemplos, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores. Formavam também uma matéria-prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram dados os argumentos e meios para lutar contra uma determinada falta (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a lisonja) ou para superar alguma circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça) (FOUCAULT 1983).

Para além da função de exame de si, no exemplo de Bourgeois fica evidente que a manutenção de diários gráficos —onde trechos de textos, citações ou lições acompanham os desenhos— também ilustra e acolhe estas múltiplas funções dos *hupomnêmata*. E, tal como os diários gráficos, os *hupomnêmata* não servem simplesmente como um armário de lembranças, mas devem ser profundamente implantados na alma, «nela arquivados», como relata Sêneca, e que assim façam parte de nós mesmos: em suma, que a alma os faça não somente seus, mas si mesmo (FOUCAULT 1983).

Frida Kahlo é outra artista que teve a coragem e a ousadia de criar a partir do olhar para si mesma e para o seu corpo vulnerável e enfraquecido por uma doença que a imobilizou ao longo de dez anos. Os seus diários gráficos, preenchidos com desenhos de observação, imaginação e autorretratos, continham também inúmeras anotações, poesias, memórias e pensamentos. Estes diários foram realizados enquanto exilada no seu leito e revelam o mais profundo mistério da sua realidade, refletindo o seu processo de transformação da sua fragilidade e medo em força, beleza, resiliência e liberdade (Fig. 4).

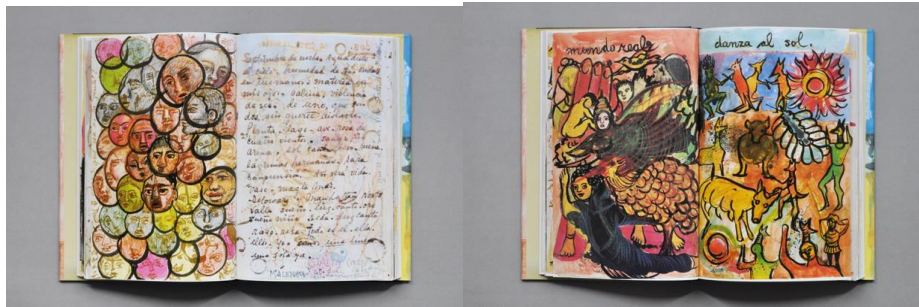


Figura 4: Frida Kahlo. *Páginas de diários gráficos*. 1944-1945. Fonte: The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait.

Zagdoun destaca a importância da palavra como forma de imagem entre os estoícos. Eles procuravam ligações entre pintura e crítica, entre texto e imagem, entre representação e linguagem, entre discurso discursivo e imaginação, à custa da *mimesis*, cujo desaparecimento gradualmente aconteceu depois de Poseidonios (ZAGDOUN 2000: 33). Estas são teorias da linguagem e da representação que explicam o papel da *ekfrasis* na filosofia estoíca, e o diário gráfico representa uma das configurações do desenho como forma de escrita.

Como exercício de olhar e de representação de si, outra prática comum de desenho que implica, neste caso, um exame de consciência (*skepsis*) é precisamente o autorretrato. Embora não seja desenhista, cabe citar, dentro dos autorretratos que representam muito mais do que fisionomia, ao escritor Jorge Luis Borges, que desenhou seu rosto em 1975 quando estava quase cego (Fig. 5). Borges estudou cuidadosamente os autorretratos daqueles que o precederam «como se estivesse preparando um exame» (GENTIL 2018), antes de plotar a sua imagem. O resultado é o desenho enigmático de um escritor cujas habilidades gráficas não seriam esperadas, na verdade, é o único autorretrato ao que se tem acesso.

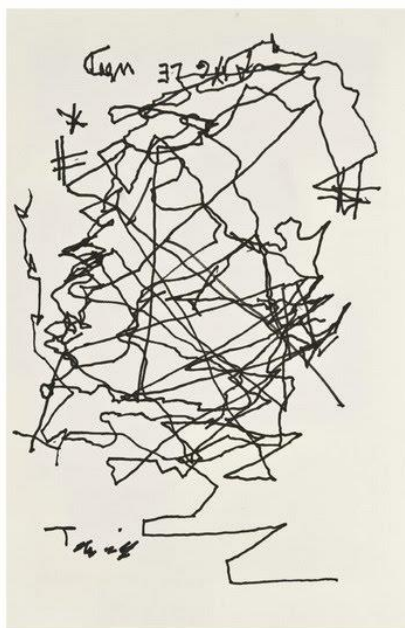


Figura 5: Jorge Luis Borges. *Autorretrato de Jorge Luis Borges*. Tinta da china sobre papel, 1975.

Fonte: Revista EGA *Expresión Gráfica Arquitectónica*.

No caso do artista e ativista Banksy, encontra-se outra possível interpretação do ato artístico como exercício espiritual, onde a rua ocupa o lugar do papel. Navegando frequentemente entre a linguagem do grafite e o *stencil*, ele expande o conceito da palavra como forma de desenho. Através do seu trabalho em *Street Art* realizado em anonimato, ele desloca-se de si mesmo para oferecer reflexões políticas, éticas e sociais ao público. Um exemplo é o icónico grafite realizado em Queens, Nova Iorque (Fig. 6). Representado por um homem que apaga uma variação da máxima do estóico Marco Aurélio⁶, Banksy trata de satirizar o caráter efêmero e eterno da nossa relação com tempo, e simultaneamente questionar a impermanência do seu próprio grafite. O papel transformador do seu trabalho poderia atribuí-lo a uma prática «utópica» de si: de um *si* de que pouco ou nada se conhece.

⁶ Citação original de Marco Aurélio: «O que fazemos agora ecoa na eternidade».

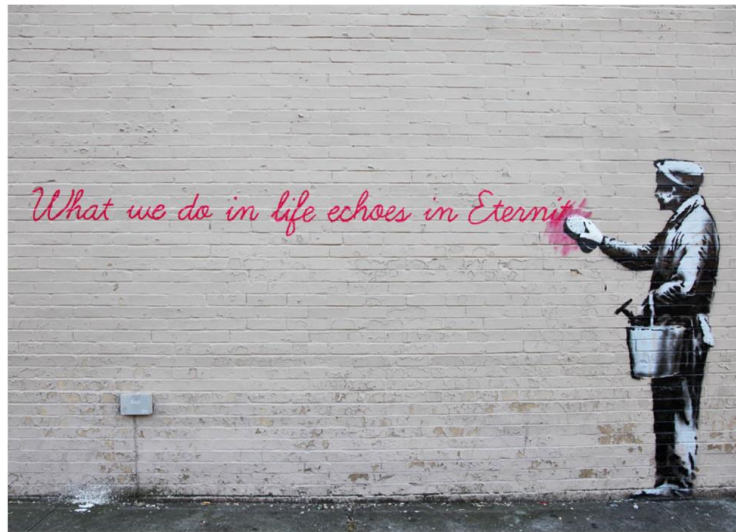


Figura 6: Banksy. *What we do in life echoes in Eternity*. S/D. Fonte: <https://www.banksy.co.uk/out.asp>.

Conclui-se com esta declaração de Foucault: escrever é mostrar-se, expor-se, fazer aparecer o seu próprio rosto perto do outro (FOUCAULT 1983). O desenho de si torna-se, assim, uma prática de escrita de si que, indo além das palavras, representa o presente, enquanto reconfigura, faz questionar e transforma o ser.

5. O desenho como exercício de diálogo, correspondência e confissão

Outra prática comum na Antiguidade eram os diálogos, as correspondências e as confissões, que recorrem o histórico greco-romano desde Sócrates. A prática dialética é configurada como um exercício espiritual na medida em que requer uma atenção plena ao momento presente e ao outro para ser construída. Nele, o sujeito do diálogo conta menos que o método aplicado, e a solução do problema tem menos valor que o caminho percorrido em comum para resolver (HADOT 1981: 46).

O pintor e assíduo desenhador Vincent Van Gogh, ao longo de vinte anos, trocou inúmeras correspondências com o seu irmão Théo. Estas cartas constituem simultaneamente uma confissão do artista sobre estética e sobre o seu processo de transformação como pessoa. Elas contêm um dos mais belos textos literários escritos por um pintor. Assim como na sua pintura, Van Gogh expressa-se profunda e às vezes brutalmente nas suas cartas (Fig. 7).

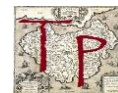


Figura 7: Vincent van Gogh. *Carta para Théo van Gogh com esboços de Banco da Igreja com Adoradores, Parte de Trás da Cabeça de um Homem Órfão e Os Pobres e Dinheiro (verso)*. Tinta da china sobre papel, 1882. Fonte: Van Gogh Museum.

Num destes relatos, em 1879, declarou ao seu irmão:

Não conheço melhor definição da palavra arte do que esta: «Arte é o homem adicionado à natureza»; natureza, realidade, verdade, mas com um sentido, com uma concepção, com um personagem, que o artista destaca, e ao qual dá expressão, «redime, que desvenda, liberta, ilumina». (GOGH 1995: 35)

Revelam-se nestas palavras a intrínseca relação do ato artístico com a contemplação da natureza como via de libertação do homem, aspetos defendidos pelos estoícos e epicuristas. Como elabora Hadot, através do diálogo escrito ou oral, consigo ou com outros, aquele que quer progredir esforça-se por conduzir em ordem os seus pensamentos e de prever também uma transformação total da sua representação do mundo, do seu clima interior, e também do seu comportamento exterior (HADOT 1981: 29).

O desenho trata-se simultaneamente de um diálogo e uma confissão com o mundo enquanto consigo mesmo, numa contínua atitude de descoberta. O escultor Auguste Rodin afirmava que «o artista é confidente da natureza» e, para ele, o ato de desenhar trata-se de um diálogo que «o desperta para aprender a captar a linguagem das



formas e expressar-se nessa linguagem» (RODIN em EDWARDS 2000: 4). A tal declaração, Molina complementa que:

Todo artista encontra-se ante um ‘teatro de operações’, mas para poder iniciar a sua ação, o desenhador tem a necessidade de desenhar-se a si mesmo previamente. Uma ‘representação’ que adquire tal força, que é em si mesma uma declaração ‘de parte’. (MOLINA 2003: 20)

O desenho, portanto, trata-se simultaneamente de um diálogo e de uma confissão realizada ante si mesmo, na solidão do seu silêncio, mas também uma ‘confissão pública’ desde a qual justificar a sua ação.

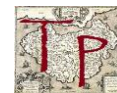
6. Considerações finais

Para os filósofos da Antiguidade, a prática artística permite redescobrir a natureza e o ideal de sabedoria que lhe está associado. Segundo Zagdoun, as artes, se bem utilizadas, exercem uma influência benéfica tanto na representação que aguçam e desenvolvem quanto nas paixões que apaziguam (ZAGDOUN 2000: 251).

É demonstrado neste artigo como a prática de desenho pode assumir diversas configurações compatíveis com o pensamento filosófico das escolas estóicas e epicuristas. Para tal, foi necessário ampliar as dimensões onde o desenho pode atuar, na medida em que se relaciona com exercícios de cuidado de si, como a atenção, a meditação, a escrita, o exame de si, a escrita de si, a confissão, a correspondência e o diálogo.

Epicteto resume estas práticas em apenas três: «Deve-se meditar (*meletan*), escrever (*graphein*), exercitar-se (*gummazein*)» (FOUCAULT 1983). Este último conselho trata de «começar a exercitar-se a partir das coisas mais simples para adquirir aos poucos um hábito sólido e estável» (HADOT 1981: 33).

Assimila-se, portanto, o fazer do desenho um hábito, uma prática diária que corresponde não apenas a um registo artístico e gráfico. Conforme ganha-se uma maior habilidade de desenhar, ganha-se uma maior habilidade de ver, exercitando uma atitude permanente de atenção e contemplação.



A Filosofia aparecia, no seu aspecto original, não como uma construção teórica, mas como uma utopia, ou, conforme interpreta Hadot, como método de formação de uma nova maneira de ver a vida e de ver o mundo, como um esforço de transformação do indivíduo: uma *arte de viver* (HADOT 1981: 71).

Assim como o universo é uma obra de arte, o indivíduo pode ser concebido como a obra de um artista tanto demiurgo como utópico. Neste sentido, o indivíduo apresenta-se como uma obra de arte. A arte humana, portanto, torna-se um meio de compreender a arte divina (ZAGDOUN 2000: 101-102).

Como belamente expressa George Steiner, a experiência estética manifesta a presença que ilumina o contínuo entre o temporal e o eterno, entre o material e o espiritual e também entre «o homem e o outro» (STEINER 1993: 201). Em outras palavras: é a abertura da *poiesis* a esta dimensão que implica uma ética da existência. O escritor Jorge Luis Borges ilustra esta qualidade tanto universalista como utópica do desenho neste verso:

Um homem propõe-se a desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoou um espaço com imagens de províncias, reinos, montanhas, baías, navios, ilhas, peixes, quartos, instrumentos, estrelas, cavalos e pessoas. Pouco antes de morrer, ele descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto. (BORGES in GENTIL 2018)

Finalmente, Philon declara que «aqueles que praticam a sabedoria, contemplam de uma maneira excelente a natureza e tudo o que nela contém» (HADOT 1981: 54). Neste sentido, a sabedoria aboliria todas as artes:

Se o sábio é o único artista, o artista não tem mais razão de ser. Se a sabedoria é a única arte, as artes perdem muito de seu interesse. Mas, se a virtude é uma arte resultante do exercício de um conjunto de pensamentos, a definição de arte é muito próxima. É fazer de cada vida uma obra de arte, uma fonte de felicidade. O único sábio pode transformar arte em virtude por meio de sua disposição mental. A filosofia, portanto, torna-se arte por excelência. (ZAGDOUN 2000: 250)

Ao fazer um regresso aos Antigos, vislumbra-se uma atitude possível diante do desenho hoje, a partir de uma disposição que levaria o artista em direção ao ideal do sábio, para quem a verdadeira arte é a vida em si. Neste sentido, o verdadeiro artista, o



sábio utópico, será aquele que poderá expressar o inexprimível sem meios como lápis, pincel, cinzel ou violão. O seu meio é simplesmente contemplar. É simplesmente ser.

BIBLIOGRAFIA

- BOURGEOIS, Louise. *Destrucción del padre, reconstrucción del padre*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002.
- ELKINS, James. *What painting is*. Nova Iorque: Routledge, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. La Plata: Altamira, 1982.
- FOUCAULT, Michel. *Tecnologias de si*. Em: *Verve. Revista semestral autogestionária do Nu-Sol*, N. 6, 2004 (1982). Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5017>. Data de acesso: 2 mar. 2021 doi: <https://doi.org/10.23925/verve.v0i6.5017>.
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. Em: *Corps écrit*, N. 5: *L'autoportrait*, fev. 1983, p. 3-23. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Disponível em: <https://machinedeleuze.wordpress.com/2017/04/11/michel-foucault-a-escrita-de-si/>.
- GARNER, Steve. *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- GENTIL BALDRICH, José María. «Sobre espejos, autorretratos y selfies». Em: *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.l.], Vol. 23, N. 34, p. 74-87, nov. 2018. Disponível em: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/10851>. Data de acesso: 18 fev. 2021 doi: <https://doi.org/10.4995/ega.2018.10851>.
- GOGH, Vincent van. *Cartas a Théo*. Barcelona: Editorial Labor, 1995 (1914).
- HADOT, Pierre. *Exercices Spirituels et Philosophie Antique*. Paris: Éditions Albin Michel, 1981.
- HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial, 2020 (2010).
- MOLINA, Juan. *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- MOLINA, Juan. *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.



NICOLAÏDES, Kimon. *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*.

Lisboa: Presença, 1993.

STEINER, George. *Presenças reais: as artes do sentido*. Boston: Houghton Mifflin, 1941.

RAMOS, Artur. Desenho B 10º ano. *Curso Tecnológico de Design de equipamento e Multimédia*. Direcção Geral de Inovação e Desenvolvimento Curricular (DGIDC). Ministério da Educação, 2001. Disponível em: <https://www.aproged.pt/pdf/desenhob10.pdf>.

ZAGDOUN, Mary-Anne. *La philosophie stoïcienne de l'art*. Paris: CNRS Éditions, 2000.