

A trágica matéria da vida: uma ferida

Vinicius Torres Machado

Universidade Estadual Paulista
São Paulo, SP, Brasil
vinicius.t.machado@unesp.br
orcid.org/0000-0002-6334-2492

Resumo | Tomando a ferida no pé de Filoctetes como ponto de partida, o artigo procura uma primeira abordagem de uma interferência na paisagem da cena por meio de tensões e choques entre elementos (som, luz, adereços etc.) revelando outras formas de olhar a matéria. Trabalha-se com a hipótese de que criar uma ferida na paisagem cênica pode favorecer uma apreensão mais profunda da materialidade da vida.

PALAVRAS-CHAVE:

Trágico. Teatralidade. Materialidade.

The tragic matter of life: a wound

Abstract | Taking the wound on Philoctetes' foot as a starting point, the article seeks a first approach to an interference in the scenic landscape by means of tensions and clashes between elements (sound, light, props etc.) revealing other ways of looking at matter. It works with the hypothesis that creating a wound in the scenic landscape can favor a deeper apprehension of the materiality of life.

KEYWORDS: Tragic. Theatricality. Materiality.

El trágico asunto de la vida: una herida

Resumen | Tomando como punto de partida la herida del pie de Filoctetes, el artículo busca una primera aproximación a una interferencia en el paisaje de la escena a través de tensiones y choques entre elementos (sonido, luz, atrezzo, etc.) revelando otras formas de mirar la escena. Trabaja con la hipótesis de que crear una herida en el paisaje escénico puede favorecer una comprensión más profunda de la materialidad de la vida.

PALABRAS CLAVE: Trágico. Teatro. Materialidad.

Enviado em: 16/08/2021
Aceito em: 28/10/2021
Publicado em: 29/11/2021

Com uma ferida aberta que não cicatriza e com dores lancinantes, Filoctetes, herói, não herói o suficiente, é incapaz de controlar sua dor: grita na embarcação rumo a Troia. Um dia quando dorme na areia, inventando sonhos, passagens para além da dor, seus companheiros decidem abandoná-lo. Sozinho na areia de uma ilha, acorda o herói com sua ferida e sua dor. Na embarcação para Troia, Filoctetes, aterrorizante composto, arrazoado de carne, era um espetáculo insuportável. Filoctetes não era cicatriz fechada, marca da vitória sobre a carne, mas uma ferida aberta. Mas talvez essa ferida nos ajude a pensar a presença incessante da matéria que por vezes é vista do avesso da forma. A matéria da qual o ser humano é só mais uma configuração possível.

O terrível espetáculo da ferida de Filoctetes na embarcação rumo a Troia é uma primeira imagem para que neste curto artigo eu possa questionar se (1) os elementos trágicos da cena (*opsis*) em seu (2) impacto emocional na plateia (*psychagogia*) podem revelar (3) uma sensibilidade renovada para com a vitalidade da matéria. O que pretendo apresentar neste curto artigo são algumas inquietações sobre uma pesquisa recém-iniciada. O ponto de partida foi questionar se a matéria da cena tem em si qualidades de uma teatralidade trágica.

Os elementos trágicos da cena (*opsis*) (1)

Aristóteles é o primeiro teórico a dividir os elementos da tragicidade na sua capacidade fabular e cênica. Não obstante, ele tem sido constantemente acusado de abandonar os elementos cênicos devido a sua expressividade muitas vezes sensacionalista. Nas décadas mais recentes, entretanto, uma posição mais afirmativa vem sendo constituída em relação à forma como a cena (*opsis*) é tratada n'A Poética. É verdade que Aristóteles estabelece que "o potencial da tragédia existe sem atuação e atores" (SIFAKIS, 2013, p. 58)¹. Mas, como pontua Sifakis, dizer que o potencial existe é muito diferente de dizer que a tragédia existe fora do desempenho. Além disso, desde os primeiros versos d'A Poética, Aristóteles torna evidente que sua principal preocupação é "como as histórias devem ser arranjadas para que a *poiesis* seja bela" (ARISTOTLE, 2002, p. 1)². Podemos, é claro, supor que Aristóteles sabia que os autores do período clássico eram chamados de *didaskaloi* (e *tragōido didaskaloi* ou *kōmōido didaskaloi*, respectivamente) em relação ao papel que desempenhavam como produtores (ou diretores de palco) de suas próprias peças (SIFAKIS, 2013). No entanto, Sifakis (2013) também aponta que esta não foi uma *technē* desenvolvida na antiguidade, mas uma *architektonikē* ("arquitetura", arte ou ciência que emprega outras artes subsidiárias para alcançar seu propósito). Esta *architektonikē* não dispôs de uma estrutura de princípios e regras organizadas para fornecer orientação para a criação, mas, ao invés disso, usou "uma série de artes complementares, incluindo poesia, música, atuação e uma variedade de artes visuais e artesanato, para atingir seu fim"³ (SIFAKIS, 2013, p. 53). Aristóteles, portanto, não pode ser acusado de não formular uma *technē* para encenação, princípio que levaria mais de dois mil

¹ Tradução nossa para: "the potential of tragedy exists without public performance and actors"

² Tradução nossa para: "how stories should be put together if the *poiesis* is to be beautiful"

³ Tradução nossa para: "a host of supplementary arts, including poetry, music, acting, and a variety of visual arts and crafts, to achieve its end."

anos para ser definido como uma operação independente do texto.

A posição de Aristóteles com relação a cena pode ser considerada, em muitos momentos, ambígua. No capítulo 14 d'A Poética, Aristóteles menciona efeitos teatrais espúrios imaginados por aqueles que cuidavam dos elementos visuais da tragédia. Mas, no mesmo capítulo, ele reconhece uma eficácia emocional na dimensão visual do teatro quando afirma que o terror e a piedade (tomando para este termo a tradução padrão) podem ser produzidos através dos elementos cênicos, os quais são referidos com o termo transliterado como *opsis*. É, no entanto, próximo ao final do capítulo 6 que Aristóteles trará um conceito importante que valoriza o poder da cena de afetar a percepção da audiência. Aristóteles aplica o adjetivo *psychagogicon* ao possível impacto da apresentação visual (*opsis*) no teatro trágico.

Impacto emocional no público (*psychagogia*) (2)

A compreensão de Halliwell do termo *psychagogia*, do qual deriva o adjetivo *psychagogicon*, nos permite positivar de maneira inquietante os elementos da cena. Halliwell aponta como Aristóteles possivelmente sabia que ao lidar com a cena por meio do adjetivo relacionado à *psychagogia*, ele aplicava a intensidade de uma palavra que, embora nos séculos IV e V a.C. tivesse principalmente o sentido de encantamento, controlando a mente de o público através da poesia e da retórica; ainda retinha a força metafórica da magia, por meio da convocação dos mortos. De acordo com Taylor:

ψυχαγωγεῖν [*psychagogein*] era utilizado para 'convocar os espíritos' e seu sentido literal não deve ser esquecido [...] e o *ψυχαγωγός* [*psychagogos*] é profissional que convoca os fantasmas. O performer trabalhava, pelo menos às vezes com uma verdadeira varinha que atraía ou repelia fantasmas. (TAYLOR, 1928, p. 510).⁴

A partir desta compreensão, quando nos deparamos com o exato momento d'A Poética em que Aristóteles afirma que "o *opsis*, embora tenha a capacidade de guiar a alma é a mais ingênua e menos própria a poética", é inquietante pensar que, apesar de trabalhar com um enfoque específico na poética dramática, o que justifica dizer que a cena é menos afeita a sua poética; Aristóteles não pode deixar de reconhecer que em sua opinião a cena (*opsis*) é capaz de guiar a alma (*psychagogicon*). Essa capacidade que ele se refere pode ser entendida tanto no que diz respeito a encantar as faculdades intelectivas de quem observa, quanto de conduzir suas almas... Para onde? Há um sentido mágico no termo que parece nos escapar.

O termo psicagogia aparece apenas duas vezes nos trabalhos de Aristóteles, talvez revelando a especificidade que o autor atribuía para ele. Na realidade este é um conceito raro em toda crítica literária que emerge no século IV a. C. Outro momento importante em que o termo psicagogia é utilizado para designar as

⁴ Tradução nossa para: "ψυχαγωγεῖν is to 'call up spirits' and the literal sense should not be watered down [....] and the ψυχαγωγός is the professional ghost-raiser. The performer worked, sometimes at any rate with an actual wand which attracted or repelled ghosts"

qualidades visuais de uma obra de arte (*opsis*), é quando Sócrates, em *Memorabilia* de Xenofonte, questiona o escultor Cleiton: “Mas como você trabalha em suas estátuas, o que atrai especialmente as almas [*psychagogia*] dos seres humanos por meio do sentido da visão, ou seja, a aparência de estarem vivas?” (XENOPHON, 1994, p. 99).

A questão que me coloco é se a ideia de *psychagogia*, (permitindo que a escultura seja tomada como tendo a aparência de estar viva), quando aplicada à composição da cena (como sugere Aristóteles) seria capaz de promover a apreensão da própria vida da matéria, trabalhando como se no ato de fruição pudéssemos trazer a matéria inorgânica de volta do reino dos mortos. É neste sentido que a pesquisa se encaminha para seu terceiro tópico na questão colocada por Jane Bennett sobre: “O que aconteceria com nosso pensamento sobre a natureza se experimentássemos as materialidades como atuantes [...]?” (BENNET, 2010, p. 62).⁵

Uma sensibilidade renovada para com a vitalidade da matéria (3)

Em 2020, (alguns meses antes do início da pandemia provocada pelo vírus SARS-CoV2 no Brasil), os céus de São Paulo escureceram durante o dia devido à fumaça das chamas do maior incêndio criminoso já registrado no Pantanal, visando a abertura de mais pastagens para o gado dentro da floresta. Quando olhamos aquelas imagens terríveis, quase somos levados a crer que se trata de uma tempestade, mas é fuligem trazida pelas massas de ar em deslocamento, de uma área a quase dois mil quilômetros de distância de São Paulo. Naquela época, as palavras trágicas do coro de Tiestes, enunciadas logo depois do terrível ato perpetrado contra o irmão e os sobrinhos, infelizmente parecem traduzir o espetáculo trágico da natureza:

Por que, Senhor da Terra e do Céu?
 Por que toda a beleza se foi, por que é a noite escura
 levantou-se ao meio-dia?
 Por que essa sua mudança,
 por que destruir o dia no meio do dia?
 (SÊNECA, 2010, 203)⁶

O trágico imaginário nos céus de São Paulo, uma ferida feita de fuligem, digna das inversões solares das peças de Sêneca torna impossível imaginar como o ser humano poderia ser analisado sem levar em conta uma nova relação com a matéria da vida. O céu era prenúncio de outras imagens que continuaríamos a ver na triste relação entre o ser humano e a matéria orgânica ou inorgânica. Logo depois, já no início da pandemia, as imagens chocantes de caixões deixados na calçada, devido à morte domiciliar de pessoas sem atendimento médico no Equador, compuseram um quadro trágico com as centenas de sepulturas cavadas em Manaus pouco depois, no coração da floresta amazônica. Quando vemos as

⁵ Tradução nossa para: “What would happen to our thinking about nature if we experienced materialities as actants [...]?”.

⁶ Tradução nossa para: Why, Lord of Earth and Sky? Why is all beauty gone, why is dark night risen at noon? Why this change of yours, why destroy day in the middle of day?

imagens aéreas dos rasgos nas terras abertas para receberem os corpos, nos apercebemos de algumas das feridas no solo da nossa América Latina. Os corpos embrulhados em plástico nas ruas do Equador e as valas, não são apenas um questionamento da vida após a morte, ou do vazio que nos contempla, mas a trágica aparência da matéria da vida vista do avesso.

Minha pesquisa sobre a materialidade do palco está intimamente relacionada à minha percepção corporal da matéria e da vida, uma vez que tenho lidado por muitos anos com mudanças importantes em minha própria percepção. Ainda muito novo, após um ano de dor intensa, fui diagnosticado com um tumor em estágio avançado no nervo ciático. Um dia, durante o meu tratamento, notei a maneira com que o vapor do chuveiro tocava suavemente o azulejo, formando gotículas em sua superfície que subitamente escorriam. Esse estranho espetáculo do cotidiano me fez sentir saudades daquele azulejo escorrendo no vapor de água e que poderia me faltar caso o tratamento não evoluísse da melhor maneira. Senti um amor profundo pela matéria da vida nesse encontro simples entre o vapor e o azulejo.

Mais tarde, no meu doutoramento, o objetivo da a pesquisa era aprender exatamente como compor tais encontros, gerando sensações que pudessem ser arranjadas na fruição temporal do espetáculo. Além disso, como resultado da operação no meu nervo, desenvolvi um quadro de dor neuropática desde então. Talvez por isso apaixonei-me por algumas ideias que Antonin Artaud desenvolveu e que foram analisadas por Susan Sontag (1980) ao reconhecer na teatralidade de Artaud uma crueldade cognitiva e não moral. Artaud foi um dos artistas que melhor desenhou as relações entre a cena, a dor e os abscessos. O meu encontro com autores como Deleuze, Guattari e Lyotard baseou-se, entre outras questões, na importância que teve ler o texto Antonin Artaud e o Fechamento da Representação, de Derrida (1978). Naquele momento tentei trabalhar a relação que alguns desses filósofos franceses propunham entre os escritos de Artaud sobre o corpo/materialidade, a teatralidade e a percepção. Fiquei impressionado então, e ainda sou profundamente tocado, pela proposta de Derrida de entender a representação de Artaud como uma representação original, um espaço em que nenhum espectador poderia ficar ileso, assim como a ferida de Filoctetes não permitiu que seus companheiros adormecessem a caminho de Troia.

A representação cruel deve me permear. E a não representação é, portanto, representação original, se representação significa, também, o desdobramento de um volume, um meio multidimensional, uma experiência que produz seu próprio espaço. Quero dizer, espaçamento. (DERRIDA, 2009, p. 299)

A ideia de representação como espaçamento trazida por Derrida é importante para a minha pesquisa, pois potencializa a compreensão dos elementos da *opsis* não como os aspectos visuais, mas da totalidade tridimensional do evento, incluindo algum tipo de atmosfera envolvente. A materialidade da cena aqui tratada precisa ser entendida com essa profundidade espacial, essa inserção na realidade, como a própria ferida que é um corte profundo ou mesmo a caverna em que se abriga Filoctetes.

Anos mais tarde, pude experimentar novamente uma relação inusitada com a matéria quando fui solicitado a reconhecer o corpo de meu pai que havia falecido em casa e não em um hospital. Quando levantaram o lençol, fui levado por muitas temporalidades afetivas que me transpuseram para um looping de imagens, memórias e emoções. Mas, subitamente, essas sensações cessaram quando notei que a orelha do meu pai já estava estranhamente mudando de coloração. Essa matéria que já não era meu pai e que estranhamente parecia cheia de vida, trouxe novamente uma reavaliação da minha compreensão da matéria. Parecia não fazer mais sentido abordar o modo como o eu chega ao objeto; o que, de certa forma, ainda estava dentro da minha compreensão do sublime. Era preciso investigar a maneira como esse objeto e sua materialidade vêm até mim e agem sobre mim. A ideia de trabalhar com o conceito de psicagogia surge nesse sentido, com o intuito de tornar a matéria da vida mais ativa, potente a ponto de evocar minha alma.

O poder dessa matéria viva da qual o ser humano é parte, que está na orelha do meu pai, já meio pessoa, meio coisa, é uma experiência que carrego em meu corpo. Como consequência do meu tratamento de radioterapia, desenvolvi uma ferida que levou cinco anos para cicatrizar. Na realidade é uma ferida que ainda se abre em momentos de muita tensão. Os anos convivendo com essa ferida me fizeram entender que ela era estranhamente eu e ao mesmo tempo um outro que estou em vias de ser no meu próprio corpo. Na verdade, doenças em geral criam um estranho ecossistema, amalgamando composto de diferentes corpos.

Se estas pluralidades de feridas foram apresentadas até aqui é para que eu possa pensar se a ferida pode favorecer a maneira como percebemos a realidade ou a própria matéria da vida, nesta relação entre a matéria de que somos feitos em sua possibilidade de corresponder à matéria da realidade. No poema *Tulipas*, Sylvia Plath (2007) descreve como as flores que recebeu no hospital mudaram toda a sua percepção do ambiente. Ela diz:

As tulipas são muito vermelhas em primeiro lugar, elas me machucam.
Mesmo através do papel celofane as ouço respirando
De leve, através de faixas brancas, como um bebê terrível.
Sua vermelhidão conversa com minha ferida, elas combinam.
(PLATH, 2007, p.55).

A percepção da matéria através das feridas também é abordada pela artista e ativista Mel Baggs, que explica em seu blog *Ballastexitenz* a forma como sua pele percebeu a realidade durante os 20 anos em que experimentou fortes dores sem nem mesmo saber, devido a um diagnóstico tardio de neuropatia. Quando finalmente passou a tomar os remédios corretos, Mel Baggs relatou: “Eu não sabia que era uma dor forte, pensei que era apenas mais uma característica do mundo. Árvores têm casca e minha pele queima, o sol brilha e minha pele queima, o céu está azul e minha pele queima.” (BAGGS, 2021, online).

Aqui podemos ver a semelhança entre a forma como o ambiente toca a pele de Mel Baggs e a forma como a vermelhidão das tulipas corresponde à ferida de Sylvia Plath. Há uma percepção da realidade por meio da ferida que desperta o poder da matéria de nos afetar. Talvez ao criar feridas na materialidade da cena, essas feridas possam corresponder às nossas e revelar a vitalidade da matéria.

Nesse sentido, a ideia de uma ferida aplicada à cena traz a possibilidade de evocar (no sentido de *psychagogia*) a vida interior da matéria ao emular artisticamente algumas das tensões carregadas pela ferida (a fissura na forma, o choque de forças, a decadência etc.), possibilitando ao público um processo de contemplação da materialidade.

Gostaria de compartilhar uma imagem final que conecta a materialidade do corpo e o ambiente que o cerca, uma imagem que se estabelece entre um ponto de vista trágico e otimista. Uma pintura encontrada no sul da Itália em uma sepultura datada de 470 A.C e conhecida atualmente como A Tumba do Mergulhador, traz a morte na imagem simples de um homem mergulhando na materialidade. Esta pintura mostra-nos a vívida interrelação entre o corpo humano e a matéria. E talvez seja isso, o que o herói Filoctetes, ou mais precisamente, a ferida de Filoctetes, poderia nos ensinar. Após nove anos de abandono, os guerreiros gregos voltaram para buscar Filoctetes, porque segundo um presságio, lhes foi revelado que somente com ele ao lado os gregos poderiam vencer a guerra.

Agora, os camaradas que haviam abandonado Filoctetes deveriam lidar com seus gritos, suas imagens, suas dores. Eles precisavam lidar com o espetáculo aterrorizante dessa ferida, da mesma forma que precisamos lidar com as feridas da matéria neste momento. A ferida de Filoctetes parece trazer à vida a matéria de que o próprio Filoctetes é feito. Ou melhor, é própria matéria que se torna visível na ferida de Filoctetes (*psychagogia*).

Referências

- ARISTOTLE. **On Poetics**. Traduzido por: Seth Bernardete and Michael Davis. Indiana: St. Augustine's Press, 2002.
- BAGGS, Mel. About. Ballastexistenz, [s.l.], abril de 2020. Disponível em: <<https://ballastexistenz.wordpress.com/about-2/>>. Acesso em: 25 de maio de 2021.
- BENNETT, J. **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things**. London: Duke University Press, 2010.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HALLIWELL, S. Learning from Suffering: Ancient Responses to Tragedy. In: GREGORY, J. **A Companion to Greek Tragedy**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 394-412.
- HALLIWELL, S. **Between Ecstasy and Truth Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus**. New York: Oxford University Press, 2011.
- PLATH, Sylvia. **Ariel**. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas, SP: Verus Editora, 2007.
- SÊNECA. Six tragedies. Traduzido por: Emily Wilson. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SIFAKIS, G. M. **Aristotle on the Function of Tragic Poetry**. Crete: Crete University Press, 2001.

SIFAKIS, G. M. The Misunderstanding of Opsis in Aristotle's Poetics Performance. In: HARRISON, G. W. M.; LIAPS, V. **Performance in Greek and Roman Theatre**. BOSTON: Brill, 2013. p. 45-61

SONTAG, S. Approaching Artaud. In: SONTAG, S. **Under the Sign of Saturn**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980.

TAYLOR, A. E. **Commentary Plato's Timeus**. Oxford: Clarendon Press, 1928.

XENOPHON. **Memorabilia**. Tradução de Amy L. Bonnette. Ithaca: Cornell University Press, 1994.