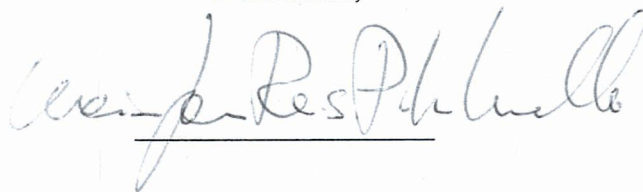


## [DECLARAÇÕES]

Para o António

Declaro que esta tese/ Dissertação /Relatório /Trabalho de Projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

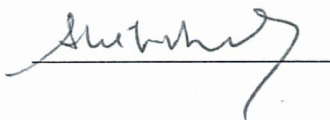
O candidato,



Lisboa, 11 de Março de 2011

Declaro que esta tese/Dissertação / Relatório / Trabalho de Projecto se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),



Lisboa, 11 de Março de 2011

**Maria Joana Reis Paiva Nunes de Melo**

**DESÍGNIO INTELIGENTE**

**Actualização da *Poética* de Aristóteles como teoria do método e funcionalidade  
específicos de uma arte audiovisual de larga difusão**

Dissertação de Doutoramento no ramo de Estudos Portugueses, especialidade em Teoria Literária,  
realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Abel Barros Baptista

Apoio financeiro da FCT, POCI 2010 – Formação Avançada para a Ciência – Medida IV.3

**Lisboa, Março de 2011**

Para o António

**Palavras-chave:** Poética/Aristóteles/Cinema

**Resumo:**

Novas perspectivas sobre a *Poética* de Aristóteles como teoria genérica não da arte literária mas do *design* específico para o entretenimento audiovisual dirigido a um público colectivo e não individual. Reavaliação da natureza e extensão dos preceitos de Aristóteles à arte dramática, com o objectivo de coordenar as premissas do cinema de Hollywood com as da tragédia grega. Reavaliação da chamada idiosincrasia trágica num enquadramento teórico, cujo propósito passa pela actualização dos primados identificados na *Poética*, nomeadamente o primado da mimese sobre a diegese, o primado da comoção sobre o da acção e, por último, o primado da ética política sobre a expressão individual. Todos estes primados são justificados no âmbito de uma arte popular e industrial, que conjuga demagogia e entretenimento, destacando o cinema como técnica especialmente apta à promoção de temor e compaixão, esperando contribuir para uma nova visão do «trágico» como lugar-comum, e da tragédia como matriz daquilo que o público espera e exige.

**Key Words:** Poetics/Aristotle/Cinema

**Abstract:**

New perspectives on Aristotle's *Poetics* as generic theory not of literary Art but of the Design and functionality for audiovisual entertainment, targeting collective and not individual spectatorship. Revaluation of the nature and extension to which Aristotle's precepts can be applied to the dramatic art, aiming for a coordination of the premises found in classic Hollywood design and those of the Greek tragedy. Revaluation of the so called tragic idiosyncrasy, within a theoretical frame that will establish major priorities identified in the *Poetics*: that of mimesis over diegesis, that of commotion over action or *mythos*, and that of the collective and political over the expression of individuality. All of these priorities are justified within the scope of a popular and industrial art combining entertainment and reform of the *demos*, outlining the Cinema as today's most apt technique for the promotion of fear and pity, and eventually showing that therein lies a vision of the «tragic» as common place, and of tragedy as the matrix of what the audience wants and demands.

## ÍNDICE

|                                                          |           |
|----------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Introdução</b>                                        | <b>1</b>  |
| <br>                                                     |           |
| <b>I PRIMADO DA MIMASE</b>                               | <b>11</b> |
| <b>1. Autonomia da mimese</b>                            | <b>12</b> |
| 1.1 Diferença entre Filme e Documentário                 | 12        |
| 1.2 Porquê filmar o documento?                           | 15        |
| 1.3 Épica como origem da tragédia                        | 17        |
| 1.4 Uma épica ou várias tragédias?                       | 22        |
| 1.5 Argumento original e argumento adaptado              | 28        |
| <b>2. Aptidão Técnica do cinema para o Trágico</b>       | <b>33</b> |
| 2.1 O fora-de-cena para camuflar o <i>alagon</i>         | 33        |
| 2.2 O fora de cena como <i>off-screen</i>                | 39        |
| 2.3 O código Hays                                        | 41        |
| 2.4 Dentro da cena, visualização e racionalidade         | 43        |
| 2.5 <i>Opsis</i>                                         | 46        |
| 2.6 A arte popular como arte visual                      | 49        |
| 2.7 Diegese como excesso                                 | 51        |
| 2.8 Uma arte económica                                   | 55        |
| 2.9 Unidade de acção                                     | 56        |
| 2.10 Sinopse                                             | 60        |
| 2.11 O cinema como tecnologia                            | 63        |
| 2.12 Competência épica do cinema                         | 66        |
| 2.13 Banda sonora e <i>Melos</i>                         | 68        |
| 2.14 O início musical ou dionisiaco do cinema            | 70        |
| <br>                                                     |           |
| <b>II PRIMADO DA ACÇÃO</b>                               | <b>72</b> |
| <b>1. Argumento cómico</b>                               | <b>73</b> |
| 1.1 <i>Phaulos</i> e <i>Spoudaious</i>                   | 73        |
| 1.2 Universal ou particular, estereótipos vs. arquétipos | 79        |
| 1.3 A Catarse do cómico                                  | 81        |
| <b>2. O Argumento Trágico</b>                            | <b>86</b> |
| 2.1 O Crime entre <i>Philois</i>                         | 86        |

|            |                                                         |            |
|------------|---------------------------------------------------------|------------|
| 2.2        | <i>Spoudaious</i>                                       | 92         |
| 2.3        | Aquilo que é digno de atenção                           | 96         |
| 2.4        | Um <i>ethos Spoudaious</i>                              | 102        |
| 2.5        | <i>Dianoia</i> do <i>ethos</i> e Elocução               | 105        |
| 2.6        | <i>Ethos</i> e <i>proairesis</i>                        | 109        |
| 2.7        | Contraste ou cisão dentro do <i>ethos</i>               | 112        |
| <b>3.</b>  | <b>A Alma da tragédia</b>                               | <b>120</b> |
| 3.1        | A tragédia sem caracteres                               | 120        |
| 3.2        | A Cisão <i>ethos/mythos</i>                             | 125        |
| 3.3        | A Cisão <i>ethos/mythos</i> nos capítulos 13, 14 e 15   | 127        |
| 3.4        | <i>Hamartia</i> , causa da cisão <i>ethos/mythos</i>    | 136        |
| 3.5        | Peripécia, ou o efeito da cisão <i>ethos/mythos</i>     | 142        |
| 3.6        | Reconhecimento e unidade                                | 147        |
| 3.7        | Melodrama, final duplo e <i>happy end</i>               | 151        |
| <b>III</b> | <b>PRIMADO DA COMOÇÃO</b>                               | <b>160</b> |
| <b>1.</b>  | <b>A intensidade dramática e a receita para o Óscar</b> | <b>161</b> |
| 1.1        | <i>Metabole</i>                                         | 161        |
| 1.2        | Predominância do prazer sobre a lição                   | 168        |
| 1.3        | Predominância da verosimilhança sobre a verdade         | 171        |
| 1.4        | O segredo                                               | 176        |
| 1.5        | Mimese como realismo ou credibilidade                   | 177        |
| 1.6        | Surpresa                                                | 179        |
| 1.7        | Temor e Suspense                                        | 182        |
| 1.8        | Benefício do temor e da compaixão                       | 185        |
| 1.9        | A compaixão                                             | 188        |
| 1.10       | Primazia do <i>pathos</i>                               | 192        |
| 1.11       | Catástrofe e sangue, finalmente a <i>vividez</i>        | 196        |
| 1.12       | O cadáver e o animal repugnante                         | 199        |
| 1.13       | Catarse                                                 | 202        |
| <b>IV</b>  | <b>PRIMADO DA POLIS</b>                                 | <b>205</b> |
| <b>1.</b>  | <b>Atenas e América</b>                                 | <b>206</b> |

|                       |                                                                       |            |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------|------------|
| 1.1                   | Uma arte da democracia para a democracia                              | 206        |
| 1.2                   | Justiça e Lealdade, o individual e o colectivo                        | 211        |
| 1.3                   | <i>Édipo em Colono</i> , Atenas, América e propaganda                 | 216        |
| 1.4                   | Drama entre a justiça e o justiceiro                                  | 218        |
| 1.5                   | <i>Banlieu 13</i> , uma tragédia moderna                              | 222        |
| 1.6                   | Dilema <i>extra fabula</i> : o poeta entre o individual e o colectivo | 224        |
| <b>Conclusão</b>      |                                                                       | <b>229</b> |
| <b>Bibliografia</b>   |                                                                       | <b>236</b> |
| <b>Agradecimentos</b> |                                                                       | <b>247</b> |

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende fazer uma leitura da *Poética* de Aristóteles como teoria genérica do *design* específico para uma arte audiovisual de massas, esperando contribuir para novas conclusões relativamente à estratégia de Aristóteles na avaliação das tragédias e reequacionar a aplicabilidade desses preceitos numa forma actual de arte popular, isto é, uma arte que chega a um maior número de pessoas, com especial incidência no cinema. Com esta comparação não pretendo valorizar o cinema comercial nem desvalorizar a tragédia grega mas, pelo contrário, confirmar o seu estatuto de clássico no sentido mais normativo do termo, reafirmado a cada novo desenvolvimento e nova perspectiva. Se alguns estudos se orientam pelo carácter idiossincrático dos conteúdos da *Poética* de Aristóteles, e da própria tragédia grega, este toma a orientação oposta não só para confirmar a actualidade de alguns elementos, mas sobretudo para revelar a actualidade de outros considerados típicos apenas daquela expressão cultural.

Procurei evitar a interpretação simbólica das estruturas míticas da história – na tradição de Christopher Vogler<sup>1</sup>, Joseph Campbell<sup>2</sup> e Christopher Booker<sup>3</sup> –, mas aprofundar os preceitos da *Poética* à luz de uma teoria visual da narrativa com vista a uma audiência sinóptica. Assim evidencio, por um lado, a sua desadequada aplicação ao literário e diegético e, por outro, a necessidade de uma leitura que não tenha como fundamento estabelecer *stock actions* ou *stock characters* mas estabelecer os parâmetros para a intensidade dramática. Estes por sua vez tanto podem ser aplicados à narrativa escrita como à audiovisual. Nenhum daqueles autores aceita ou reformula a

---

<sup>1</sup> VOGLER, Christopher, 1998. Vogler apresenta personagens arquetípicas como o herói, o mentor, etc, e acções arquetípicas como o chamamento, a recompensa, etc., sem estabelecer ligação necessária entre *ethoi* arquetípicos e *mythoi* arquetípicos. Na tentativa de qualificação de todas as acções, Vogler acaba por ter de abrir uma série interminável de subcategorias que, dependendo da tradição cultural e dos valores espácio-temporais tanto podem ser subcategorias como arquicategorias. Este tipo de abordagem nasce da análise épica, portanto do romance, e da diegese em geral, que, veremos, encerra o modelo mimético e arquetípico de Aristóteles.

<sup>2</sup> CAMPBELL, Joseph, 1995. Campbell, ao contrário de Vogler e Booker, parte de *stock characters* para definir a acção e situação arquetípica, como Orfeu para toda a descida ao inferno, por sua vez associada a Jonas e a baleia e assim sucessivamente.

<sup>3</sup> BOOKER, Christopher, 2004. Booker procede à catalogação das *stock actions* possíveis: *rags to riches*, *the quest* e *overcoming the monster*, também estas tendo como base a tradição do romance e da épica, numa teoria alheia à definição daquilo em que se fundamenta o efeito dramático, aplicável a toda a história e definido na *Poética* de Aristóteles.



principal novidade teórica de Aristóteles, nomeadamente a de propor o modelo trágico e dramático como molde para a história épica e diegética.

Por outro lado veremos também como esse molde mimético é construído sob as condições de uma arte a que hoje chamaríamos de massas, e a que me refiro ao longo do estudo como arte comercial, popular, industrial e colectiva. Tanto porque implica avaliação e prémio, como porque o espectador a que se destina é colectivo e heterogéneo, ou porque está dependente de condições que ultrapassam a vontade do artista, como o patrocínio e a viabilidade de encenação. A este propósito discutir-se-á a posição platónica e aristotélica sobre a viabilidade de uma arte colectiva, sublinhando também a actualidade desta questão uma vez que também hoje se entende que se uma arte pretende chegar a todos os níveis sociais, sem seleccionar receptores, obriga-se ao doxismo, à tradição e ao preconceito, impedindo a concorrência para um progresso humano criativo, com consequências políticas e sociais.

Procurarei problematizar aquela questão, partindo em primeiro lugar da ideia, já expressa no corpus bibliográfico sobre a *Poética*, de que Aristóteles parece resolver o problema da nivelação por baixo, que Platão aponta em *Górgias*, com a transmissão do *universal* e de uma poesia «mais filosófica que a história», assentando a defesa da arte no primado da acção e propondo uma catarse como clarificação intelectual. Mas, em segundo lugar, e para além de sublinhar esse mesmo primado e obediência à conexão lógica dos eventos no cinema *mainstream* de Hollywood e nas formas mais codificadas da ficção, como o policial, veremos como a questão platónica é resolvida exactamente pelo mesmo problema que Platão aponta: suscitando temor e compaixão. Com o que formularei outros primados, como o primado do *pathos*, o primado da mimese sobre a diegese, e ainda da verosimilhança sobre a verdade, agora sim, desviando-me das principais orientações de leitura e interpretação da *Poética*.

Alguns autores sublinham diferenças irreparáveis entre a *Poética* de Aristóteles e a tragédia grega – diferenças essas que vão marcando o passo deste estudo –, de entre as quais se destaca a ausência de um plano divino, espiritual e até mesmo político, concluindo, os que prezam ainda a *Poética*, que se trata de um «natural organism whose intrinsic essence is independent of this work or that»<sup>4</sup>. Todavia também este estudo serve para compreender que a *Poética* de Aristóteles está profunda e inegavelmente moldada pelo trabalho dos poetas gregos, para o que não vou procurar

---

<sup>4</sup> RORTY, Amélie (org.), 1992, p. 10.

evidências do divino no pequeno tratado teórico, mas antes relativizar essa presença no trabalho dos poetas de uma forma honesta e coerente.

A genialidade de Aristóteles é ensombrada pela incomensurável capacidade intuitiva e filosófica de Platão. Louvar o espírito científico de Aristóteles, a sua marca nas ciências da natureza e a sua extraordinária aptidão para a classificação e agrupamento de fenómenos, é também lamentar nele alguma falta de sensibilidade e percepção. Creio que esta perspectiva foi responsável pelas tentativas de classificar o seu tratado *peri poietiké* como a versão alfa das poéticas estruturalistas e da teoria estética, algo a que a mente grega seria totalmente alheia. Se há quantificação na *Poética*, ela serve não só para demonstrar o carácter autónomo da poesia, a promoção de coisa nenhuma a *techné* humana, mas também para lhe atribuir finalidade própria, isto é, ao atribuir-lhe dimensão quantitativa não lhe retira forçosamente a dimensão qualitativa, «o sentir poético» a que Aristóteles se refere, e que faz igualmente parte do processo poético, simplesmente não é passível de teorização e por isso intransmissível pelo *logos*, mas apenas pelo *enthusiasmos* em que Platão trancou aquela actividade. Certo é que o estudo da literatura debater-se-á, desde aí e para sempre, com o equilíbrio entre crítica e criação, mas essa será uma questão alheia a este estudo que procura entender e reconhecer as implicações estéticas e políticas da estrutura ideal de Aristóteles e que, como veremos, não se resume a *Rei Édipo*, nem às literaturas de fórmula, mas a tudo aquilo que o ser humano deseja e precisa de ouvir, ver e sentir e, mais surpreendentemente, aquilo de que necessita para viver em democracia. Se para Platão a poesia em nada participa daquilo para que devem convergir todas as actividades humanas, o Bem e a Virtude, veremos como, para Aristóteles, elevá-la à categoria de ciência foi apenas o primeiro passo para essa convergência maior. Veremos neste estudo que se para Platão o poeta apenas corresponde às necessidades da audiência e, nesse sentido não as conduz (não é demagogo), mas antes é conduzido por elas, para Aristóteles as necessidades da audiência não são más, apenas o poeta tem de aprender a satisfazê-las da maneira certa.

A postulação de um primado da acção na *Poética* de Aristóteles passa por sublinhar a subvalorização da *opsis* sob o indício, entre outros, da preferência do filósofo pela tragédia escrita, pelo que tive especial interesse em analisar como a *opsis* é um elemento estruturante da organização do *mythos* que Aristóteles propõe, mesmo que para isso não baste sublinhar que um filme sem argumento não é um filme. Tanto quanto a *opsis* estrutura o modelo ideal de Aristóteles, também o facto de ser uma arte

para as massas, uma arte que segue para concurso e que deve submeter-se à crítica, como já assinalei no início, o faz. O cinema compara-se por ser hoje também a única arte de plateia, o cinema americano de Hollywood compara-se por ser uma arte de larga distribuição, sustentada por uma entidade colectiva e obedecendo a critérios demagógicos e morais. Quanto ao teatro e à ópera, os motivos porque os excluo são demasiados mas espero que devidamente problematizados até ao final deste estudo. É certo que hoje ninguém no seu perfeito juízo vai discutir a relação entre Arte e Moralidade para descrever ou perceber aquilo que é a Arte. Sobretudo ninguém louvaria o carácter pedagógico ou demagógico desta ou daquela obra. Por isso tenho que no cinema de Hollywood, o cinema de instituição, ou comercial, ou industrial como lhe vou chamando ao longo do estudo se encontram os mesmos métodos e os mesmos fins que na tragédia grega, *sobretudo* quando não permite o final duplo de Aristóteles e *sobretudo* quando veicula a distância entre *tuké* e *areté*. Além de, é claro, obedecer a regras simples de decoro e decência, todavia quase mais por uma questão de etiqueta do que de ética.

Não constitui novidade o facto de, relativamente à aprendizagem de certos conceitos, a comoção ser o método mais eficaz de os transmitir. Ou seja, a comoção não é um factor importante para apreender a teoria da relatividade ou o teorema de Pitágoras, mas é extremamente útil na compreensão de conceitos como a justiça, a equidade, o amor e a amizade, tanto para quem está apto para ler os textos dos filósofos sobre estes assuntos, como para quem não está, ou porque não os compreende ou porque não sabe sequer ler. Também é igualmente compreensível que se a comoção é importante para apreender aquelas ideias, maior comoção equivalerá a maior compreensão. Então aqueles conceitos são melhor apreendidos pelos seus opostos, a injustiça ou iniquidade, a ira e o ódio. Poder-se-ia também dizer que demasiada comoção, pelo contrário, tolda o pensamento. Mas para isso existe a mimese e a catarse, cujo carácter paidêutico se cumpre, como veremos, na aprendizagem e contemplação do mal. Veremos ainda como a tragédia pode substituir-se a um ensaio de doutrina política sobre a diferença entre fins e meios, e também a um ensaio filosófico sobre a diferença entre o Ser e o Ser aí. Por outro lado, esta facilidade comunicativa confronta-se neste estudo com o facto de as categorias de Verdadeiro e Falso não se aplicarem aos universais que Aristóteles propõe na construção da história, embora, como unanimemente afirma a bibliografia aristotélica, a percepção da mimese seja um fenómeno mais cognitivo que estético. Por outro lado ainda, para alguns

autores, essa cognição advém do enfoque no processo de imitação ou significação e não no significado em si, por isso a mimese não recai sobre o verdadeiro e o falso. Todavia, quero discutir aqui uma outra problemática, relevante no facto de o processo de significação, metaforização, ou mimese, também não gerar conhecimento universal mas apenas o confirmar. Neste sentido, digamos que proponho sempre prevalência da Retórica sobre a Filosofia.

Apresentar a teoria de Aristóteles na perspectiva funcional do *design* não é apenas pressupor que a arte poética se deixa construir pelos critérios teleológicos, análogos aos da natureza, é também supor que todo o design tem em vista a satisfação de uma necessidade e de uma carência. O homem carece de prazer, descanso e sonho, como carece de pausa e contemplação. O drama, tragédia e comédia, proporciona a oportunidade única do olhar pensante e retrospectivo da contemplação. Pensar no que foi e vai ser é algo que nos está vedado, pois não podemos atravessar duas vezes o mesmo rio, como disse Heraclito. O drama, pela unidade da acção e pela problematização de perspectivas, pela revelação do segredo da identidade e da linguagem, promove o pensar prometaico ou consequente. Esta é a necessidade humana que o drama satisfaz e resolve, independentemente de mostrar ou não resolução, de um final fechado ou aberto, como veremos, e só pelo facto se colocar diante de nós. Tal como imitar é natural no homem, também a estrutura dramática é natural no homem, naquilo que o distingue do animal, epitemaico, e é reconhecida na simples necessidade humana de organizar informação em termos de causa e consequência, ou unidade. Há no homem uma competência mimética, ou há uma competência dramática, tal como já se provou que há uma competência linguística.

Alguns estudos questionam a coerência e a unidade da *Poética* de Aristóteles, assinalando omissões e contradições. Muitas delas originaram grande parte da bibliografia que lhe é dedicada. Por outro lado o tratamento científico que se dá a elementos isolados da *Poética* torna a dissecação do texto sedutora quanto à possibilidade de organização do pensamento crítico sobre a *Poética*. Todavia a unidade orgânica da obra começa a tornar-se evidente quando é analisada à luz da efectividade de cada uma das partes, justamente porque todas concorrem para uma finalidade comum. É certo que já sabia que, por exemplo, a *hamartia* ou a peripécia, não podem ser entendidas fora da engenharia do *mythos*, ou que a *catharsis* é o efeito final de todos eles, ou que o reconhecimento depende da unidade. Mas os modos como a surpresa quebra a acção, como a infelicidade do *mythos* pressupõe felicidade do *ethos*,

como a sinopse é exigida pelo modo mimético e não diegético, revelaram uma sintaxe perfeita da relação entre os constituintes da história e não uma mera taxonomia.

A urgência desta dissertação releva do facto de ser na bibliografia mais recente sobre o cinema ocidental que encontramos debatidas com a mesma intensidade exactamente as mesmas questões que se colocaram na *Poética* – se bem que a maior parte dos manuais de argumento e cinema que consultei, nomeadamente *Story* de Robert McKee, e que aqui me ajudam a reconhecer e desenvolver os objectivos de Aristóteles, peque não só pela falta de conhecimento panorâmico da obra de Aristóteles mas também por ter fossilizado elementos num contexto que não lhes pertence. Um pouco à semelhança do teatro francês do século XVIII, que se agarrou a duas inexistentes unidades, também os manuais de cinematografia arrumam a peripécia no *turning point* e na *change of fortune* que dele é, na verdade, autónoma. Pior do que isso, não assumem qualquer semelhança entre temor e compaixão e as emoções exigidas pelo drama actual: identificação, espanto e suspense. Tal como também carece de devida constatação o facto de Aristóteles ter dividido a tragédia nas partes em que ainda hoje se divide a cinematografia. A semelhança entre esses manuais e a *Poética*, pela sua profundidade, só pode ser devidamente abordada num âmbito académico e teórico, e não pode continuar resumindo-se à condenação do *deus ex-machina*. Se bem que Robert McKee, cujo manual é lei dos argumentistas de Hollywood, tenha o mérito de confirmar que «as Aristotle observed twenty-three hundred years ago, when storytelling goes bad, the result is decadence»<sup>5</sup>, veremos como há na *Poética* outros primados para além do do *mythos*, e que a eficiência deste não se resume a evitar a coincidência. Veremos sobretudo que certas características, as mais importantes, e aparentemente exclusivas dos manuais modernos, se encontram também previstas na *Poética* e que certas idiossincrasias da tragédia grega são hoje repetidas no cinema americano.

Por um lado, espero reequacionar as perspectivas dos que, como Cynthia Freeland, crêem que Aristóteles «neglected to consider tragedy as socially grounded in ritual, either civic or religious. He also fails to explore its economic underpinnings or the political themes so often lurking just beneath the surface. To this extent he falsifies the aim of tragedy by over-aestheticizing it – like a commentator on gothic cathedrals who mentions innovations in structure, light and airness, while forgetting to discuss the

---

<sup>5</sup> MCKEE, Robert, 1997, p.13.

cathedral's role in a city's economy, political structure and religious life»<sup>6</sup>. Ou ainda dos que, como George Noyes: «Aristotle condemns all works - and their name is legion - of which the primary aim is to exhibit character, or to set forth social problems»<sup>7</sup>, defendem que Aristóteles sobre-teorizou a tragédia e que com isso perdeu noção do trágico, da Falibilidade da Condição Humana, e da tragédia que o circundava – uma dimensão que também parecia não impressionar Platão, para quem: «todas as obras dessa espécie [mimética] se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes» (Rep. 595a). Ou mesmo para os que, como Frederico Lourenço, em *Grécia Revisitada*, não hesitam citar «um grande helenista de Cambridge» que vê a *Poética* «como redacção mal escrita de um aluno do secundário desprovido de imaginação»<sup>8</sup>. Por outro, espero sublinhar, não só que Eurípides era já uma figura do passado distante quando Aristóteles escreve a *Poética*, mas que esta evoluíra já para formas demasiado sofisticadas, ou puramente retóricas, ao tempo de Aristóteles, e que por isso sofria já a parodização própria de uma arte que, ou se institucionalizou demasiado, ou se tornou objecto cómico por ser demasiado previsível, pomposa e pretensiosa. Tal como na maior parte do cinema actual, perdera-se o primado do argumento e da história para garantir o prémio ou a bilheteira com a presença deste ou daquele actor, como Aristóteles nota: «Tal como os actores têm agora mais influência nas competições poéticas do que os autores, o mesmo se passa nos debates deliberativos devido à degradação das instituições políticas» (Ret. 1403b), e Aristófanes repete nos *Sapos*, dizendo que os actores têm mais poder do que os poetas. Podemos supor que o prémio de melhor tragédia se tornara no prémio de melhor actor, e que com isto também, Aristóteles via o *ethos* sobrepor-se ao *mythos*. Por outro lado, a arte em que os actores se destacam e para que servem é a elocução, que talvez também por isso tenha o menor valor hierárquico na mereologia de Aristóteles. Hollywood resolveu este problema atribuindo um prémio a cada categoria, deste modo nenhuma delas procura ensombrar a outra. Há uma *opsis* inerente à mimese e à encenação que Aristóteles não condena, há outra inerente ao maneirismo do actor e aos efeitos especiais, que deve a todo o custo ser evitada. Ademais, no último capítulo da poética, Aristóteles culpa o excesso representativo dos actores pela má fama da tragédia (entre os filósofos e os letrados), como que parasitas de uma arte louvável e útil, cuja celebridade se constrói à custa de

---

<sup>6</sup> RORTY, Amélie (org), 1992, p. 129.

<sup>7</sup> NOYES, George R., «Aristotle and Modern Tragedy», *Modern Language Notes*, 1898, p.12.

<sup>8</sup> LOURENÇO, Frederico, 2004, p. 58.

esforço nenhum e de *areté* nenhuma. Nunca saberemos se Aristóteles corrobora ou rejeita a reivindicação do poeta como «educador do povo». Sabemos no entanto, e isso é suficiente, que aceita o papel da poesia na educação desse povo, tal como o da música e do desenho. No entanto, o desenho não é objecto de apreciação colectiva nem há concursos pictóricos, mas apenas líricos e dramáticos. Por isso é absolutamente necessária a formação teórica quanto àquelas duas actividades, não para que os jovens se tornem músicos ou poetas, mas para que entendam e avaliem devidamente música e poesia. Ao teorizar a arte poética estabelecendo princípio e parâmetros, Aristóteles como que retira a responsabilidade paidêutica dos ombros do poeta redireccionando-a para a obra em si, e ao mesmo tempo fornecendo ao poeta as ferramentas necessárias para ganhar o concurso, ou para suscitar temor e compaixão, e a glória pessoal do poeta.

Uma arte colectiva é sempre política e demagógica. Se Aristóteles procurou separar a filosofia da poesia – dado que Platão quis retirar a filosofia da poesia, mas nunca chegou a retirar a poesia da filosofia – nunca a separou da política, nem podia. Se os académicos, filósofos e classicistas interpretam a ausência do divino, do *tema*, ou de contexto social – que na *Retórica* Aristóteles identifica em *Antígona*, por exemplo – , como a solução que Aristóteles encontrou para defender a poesia dos ataques de Platão, ou seja, tornando-a politicamente inócua. Outros teóricos, todos eles do ramo da Ciência Política, como Peter Euben, Elliot Bartky e Stephen Salkever, e não dos Estudos Literários ou Clássicos, foram essenciais para me aperceber da profundidade do teor político daquilo que é proposto na *Poética*, embora eu não partilhe da conclusão final de Salkever<sup>9</sup>, que estrutura o pensamento dos outros e conduz à inevitável leitura da tragédia grega como fenómeno exclusivo daquela época. Se os que hoje dominam uma arte colectiva não conseguem escapar à tentação demagógica – detentores de uma arte que, desde cedo, foi sempre mais pensada como meio de informação e propaganda ou educação e doutrinação –, quanto mais os poetas de um tempo em que essa demagogia seria vista como uma qualidade virtuosa. Também só depois de me libertar da contingência moderna que entende a arte pela arte, algo tão estranho para o grego como a ciência pela ciência, e depois de concluir que, para o grego, a ciência, a técnica e qualquer outra actividade produtiva se legitimam apenas pela procura da felicidade, do bem ou da virtude, pude encarar os problemas que se

---

<sup>9</sup> In EUBEN, Peter (org.), 1986, «Tragedy and the Education of the Demos», p. 274 e ss.

apresentavam na relação entre a teoria poética de Aristóteles, a própria arte poética e o mundo em geral. Para isso tive de entender as finalidades numa *mise-en-abîme*: ao admitir a autonomia télica da poesia, Aristóteles permitiu a sua participação noutros *telos*, o da educação do povo, que por sua vez participa de uma finalidade última que é a virtude do estado. Por virtude do estado entenda-se democracia e por democracia, equidade ou justiça. Difícil foi seguir este caminho sem tropeçar, por exemplo, na *hamartia* vinculada à acção e não ao *ethos*, ou na passagem do *ethos* bom à infelicidade, ou na total reprovação da chamada justiça poética.

É certo que, hoje em dia, alguns problemas ensombram as perspectivas que aqui proponho. O primeiro é apontado por Ortega y Gasset<sup>10</sup>, e chama-se «beateria de lo griego», e a que se deve a devoção quasi-religiosa – promovida em grande parte pela figura mítica de Platão –, super idealizada com que olhamos uma cultura que afinal cresce em simbiose com a nossa mas que tanto pode ser parasita como hospedeira. Penso que neste problema se enquadram as leituras da tragédia como expoente máximo da consciência cultural, único e irrepetível momento em que, num ritual religioso e fracturante, o homem olhou o abismo da existência. O segundo problema é apontado por Peter Euben, em *Greek Tragedy and Political Theory*, e consiste no facto de o académico de hoje «overintellectualize its content, over emphasize the sophistication of its citizen audience, and underestimate the degree to which tragedy conformed to popular tastes»<sup>11</sup>, mas na verdade também deriva do facto de os olhares que se debruçam sobre a tragédia serem já de si super intelectualizados, como os dos classicistas, dos filósofos, dos académicos e de um certo psiquiatra. O terceiro problema é apontado por Walter Benjamin, n’*A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Mecânica*<sup>12</sup>, e consiste no facto de sermos incapazes de atribuir qualidade artística a algo reproduzível, e a que acrescento a evidência de o cinema existir à nossa volta em grande quantidade (só em Hollywood, nasce um filme por dia, segundo nos diz McKee) contra apenas 33 tragédias grega completas, sendo que na sua época, prévia à reprodução digital (já nem é sequer mecânica), existiam numa quantidade equivalente à do cinema de hoje e que, ao que tudo indica, já teria descambiado em  *pornos* e  *pathos* gratuitos. O último problema é, nem podia deixar de ser, Platão. Não por expulsar os poetas da cidade mas porque foi o primeiro a postular,

---

<sup>10</sup> GASSET, Ortega y, 1965, p. 45.

<sup>11</sup> EUBEN, Peter, 1986, p. 19.

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter, 1936.



em *Górgias*, que a quantidade é inimiga da qualidade, ou que o que tem de agradar a todos não pode agradar aos melhores.

Não pretendo, nem posso, invalidar as perspectivas filosóficas e classicistas (no sentido histórico do termo) da tragédia, nem apenas relembrar que *Rei Édipo* tanto pode ser visto à luz sombria da condição humana de Schopenhauer como à luz (igualmente sombria) do *film noir*, cuja lei é *take nothing for granted* e cujo herói comete o pequeno erro que lhe custa o regresso do passado negro que o ensombra, ou de alguns filmes de Woody Allen que mostram: «two characters caught up in a tragic situation that they bring upon themselves»<sup>13</sup>. Mas pretendo partir numa busca contemporânea daquilo que Pholenz encontrou na tragédia grega, a união do *mythos* com o *logos*, representando a problemática do ser e do que me parece ser o verdadeiro alcance do temor e compaixão clarificados. A ideia vaga desta tese surgiu-me em 1995, quando li pela primeira vez o *Rei Édipo* e percebi que uma história sobre a procura do conhecimento, cujo herói segue pela estrada que bifurca, conduzindo-o à adversidade e ao sofrimento, para verificar apenas que a verdade estava nele próprio e não fora dele, sobre um herói que sofreu porque ignorou mas que também só conheceu a verdade porque sofreu e nela reconheceu a imperscrutável mutabilidade da vida, pois num minuto temos tudo e no seguinte somos vagabundos dependentes da bondade de estranhos, podia também ser o resumo de *O Feiticeiro de Oz*. Seguiu-se a leitura de *Agamemnon*, *Filoctetes* e *Electra*, que confirmaram o classicismo de Sófocles e com que melhor pude apreciar os filmes mais díspares, desde *L'Incompreso* de Comencini, a *Testemunha de Um Crime* de Brian de Palma, todos os outros que citei neste estudo e muitos mais, quase todos os de que gostei. Na *Retórica*, e a propósito do prazer, Aristóteles diz-nos que na *Poética* tratará das «coisas risíveis» (Ret. 1372a). Por coisas risíveis vou entender aquilo que os cineastas americanos entendem por «pure entertainemnt», termo que usam como elogio, e que para alguns, sobretudo europeus, funciona eventualmente como insulto. Ora, aquela expressão encerra dois pressupostos aristotélicos. O primeiro é a ausência de lição moralista e de justiça poética, o segundo a possibilidade de ruminar um problema ou viver um perigo descomprometidamente. O *true entertainment* só o é quando apela a todas as nossas capacidades, intelectuais e emocionais, aliás, para Aristóteles, uma não existe sem a outra. Quando o cinema é propagandista, ideológico e doxista (diferente do que entendo por político ou

---

<sup>13</sup> Numa entrevista a propósito da estreia de *O Sonho de Cassandra*, no festival de Veneza, 3 de Setembro de 2007.

demagógico, como veremos) deixa de ser *pure entertainment*, o que, certamente, não implica a ausência de «moral» da história. David Mamet exprime esta ideia dizendo que «The child wants his bedtime story – it is an impertinence to use it as a lecture»<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> MAMET, David, 2007, p. 156.

## **I      PRIMADO DA MIMESE**

*Plínio fala de um ramo de uvas pintado por Zeuxis de modo tão realista que chegava a enganar os pássaros que acorriam a debicar a imagem; mas Parrásio, colega e rival de Zeuxis, conseguira superar esse efeito pintando uma cortina que o próprio Zeuxis tentou*

*correr.*  
Steffano Zuffi, in *A Natureza Morta*

## 1. Autonomia da mimese

### 1.1 Diferença entre Filme e Documentário

No caminho da definição da arte como representação, gera-se a conclusão de que toda a arte nasce do impulso mimético do humano. Dentro das artes miméticas destaca-se a arte dramática que assume a representatividade plena da mimese porquanto tem a capacidade de imitar o real em movimento e imagem. Onde antes se procurou distinguir conceitos como poiese e mimese, oisis e encenação, diegese e mimese, procurarei agora confundi-los novamente.

Muitos teóricos se têm debatido com as aparentes contradições filosóficas e argumentativas da *Poética* de Aristóteles, motivo pelo qual o debate académico sobre esta obra continua vivo<sup>15</sup>. No entanto, tem sido colocado fora da equação o facto de Aristóteles oferecer um tratado coerente e cândido sobre «as coisas risíveis» a que não podem ser aplicadas regras restritas. Longe de subvalorizar o tratado, interessa-nos questionar por que motivo não são encontradas contradições maiores nas obras de Aristóteles sobre a Política, a Ética a Física e a Metafísica. Talvez mais porque o objecto de estudo proposto na *Poética* não se adapte facilmente à instituição de regras a que a arte literária ainda hoje, felizmente, escapa e que segundo o filósofo é própria de «génios e de loucos». Nesta perspectiva, acreditamos que cada contradição é absolutamente legítima. Aristóteles diz-nos que a tragédia é a forma perfeita<sup>16</sup>, mas também que a épica tem «privilégio» próprio sobre a tragédia. Que o argumento episódico é o pior, mas também que combate a «monotonia que faz as tragédias fracassarem». Diz-nos que o irracional deve sair da peça mas também que «pensar que por isso a peça ficaria arruinada seria ridículo» (Po. 1460a,30). Diz-nos que a mudança

---

<sup>15</sup> As contradições da *Poética* são justificadas pela suposição de que se trata de uma miscelânea de apontamentos orais coligidos pelos alunos. Ora, ainda que assim seja, a unidade da obra é indiscutível. O princípio, que abarca o género geral, em seguida a discussão das espécies e finalmente a marcação das diferenças – com claríssimos parágrafos iniciais e finais - traz a marca do pensamento científico de Aristóteles.

<sup>16</sup> Vd. CAEIRO, António, 2002. Digo *perfeita* porque para Aristóteles a excelência, *areté*, é uma forma de completude. Na sua tese sobre areté em Platão e Aristóteles, Caeiro assinala na *Física* a sinonímia entre perfeição e completude, «no preciso momento em que um determinado ente se torna excelente, dizemos que cada coisa se torna completa» (Fis. 246<sup>a</sup>,16), sendo que completude surge também na atribuição de um sentido completo, ou causal, a determinada praxis, ou organização perfeita dos seus elementos, pois a excelência é «ordenação excelente das partes e das situações de que se compõe o todo». Ora exceder a épica em unidade e organização é excedê-la em excelência.

deve ser para a infelicidade mas também para a felicidade e que, se o espectáculo e a música são apenas ruído para o argumento trágico, eles são também a vantagem da tragédia sobre a épica. Diz-nos ainda que Eurípides tem enredos irracionais e contudo é «o melhor dos poetas trágicos». Como estas, muitas outras nos interessarão especialmente ao longo deste estudo e deverão contribuir, não para confirmar a obscuridade do texto e das palavras mas para compreender que os sobressaltos hermenêuticos com que nos deparamos são afinal prova da distinção entre a cientificidade aplicável a um objecto que encerra também alguma dimensão inexplicável.

O tratado sobre a arte *Poética* começa com o conceito de mimese, que Aristóteles não define nem confina à arte representada, ou drama. Antes utiliza o termo de forma unificadora para a tragédia, comédia e épica e para todas as artes ou actividades artísticas em geral, só no capítulo 9 o termo passa claramente a referir-se apenas à épica e ao drama. «Os dançarinos, através de movimentos ritmados, imitam não só caracteres mas também emoções e acções» (Po. 1447a, 25) – *ethe*, *pathe* e *praxeis* –, sublinhando desde logo que a competência mimética – dizemos *competência* porque a encontramos descrita em termos idênticos aos da competência linguística<sup>17</sup> – dos seres humanos não se resume à representação de pessoas mas de outros conceitos abstractos como emoções e compostos como as acções, há pois já, uma potencialidade de doação de sentido na mimese em si, dramática, musical pictórica, etc.

Com esta percepção geral se propõe que os vários géneros miméticos partilhem da mesma finalidade, *telos*: a percepção de algo compreensível e reconhecível e, para já, do mesmo método: dando prazer e dando a ver. Tanto Platão como Aristóteles explicam a mimese como imagem, associando-a à pintura, mas enquanto para Platão essa imagem promove afastamento do *logos*, em Aristóteles aproxima esse *logos*, permitindo panorâmica e reconhecimento, assinalando afinal que a imagem de uma imagem de uma imagem possui potencialidade emocional idêntica à da imagem em primeira mão, mas cujo tratamento estético permite melhor compreensão daquela primeira imagem. Assim para Platão o afastamento próprio da mimese obscurece o conhecimento e para Aristóteles esclarece o conhecimento, uma vez que nos permite

---

<sup>17</sup> A mimese é descrita como uma capacidade natural do ser humano, é neste sentido biológico e genético e não em qualquer sentido comunicativo da mimese que interpretamos a semelhança dos conceitos. Encarar a mimese como capacidade inata não é algo a que possamos atribuir pouca importância, as implicações teóricas serão tantas quantas as que derivaram de entender a linguagem como capacidade inata.

conhecer por exemplo «um cadáver» ou um «animal repugnante», de que não hesitaríamos em desviar o olhar. A mimese, além do mais, convoca o nosso olhar para aquilo que não pode ser devidamente observado.

Por outro lado Aristóteles reorganiza os métodos miméticos de forma diferente de Platão. Sendo especialmente apto no agrupamento de fenómenos e na metodologia, Aristóteles aponta os defeitos de uma proposta genérica puramente formal organizada em verso (poiese), narrativa (diegese) e drama (mimese), levando à taxonomia errada pois «se escrevem alguma obra em verso sobre medicina ou sobre física, costumam designá-los igualmente por poetas» (Po. 1447b,15). Assim, são necessários outros especificadores já que «com os mesmos meios podem imitar-se os mesmos objectos» (Po. 1448a,20), e podemos produzir mimese pela diegese. Como nota Else: «The differentiae do not simply run with the established genre-divisions; they cut across each other and so bring out significant differences»<sup>18</sup>, assim a orientação de Aristóteles na concepção dos géneros miméticos assenta tanto na linha paradigmática como na linha sintagmática, são diferentes pela substituição de elementos e são diferentes pela relação com outros elementos. Por outro lado ainda, o objecto mimético é classificado à maneira da biologia, propondo género, família e espécie, assinalando diferenças e semelhanças distintivas que se entrecruzam. Assim, o mesmo animal pode ser bípede, ovíparo e herbívoro ou quadrúpede, omnívoro e mamífero, sendo que tanto o cavalo como Aristófanes são mamíferos. Tal como se eu vestir os actores de *cowboy* e os colocar num *saloon* o meu filme passa a ser um *western*. Halliwell diz que «this aspect of the treatise, though left undeveloped, offers a more flexible conception of genres than the persistent later orthodoxies which base themselves on essentially social criteria»<sup>19</sup>, ou seja, a classificação não se cumpre apenas quanto ao objecto (homens superiores e inferiores, acções graves e não graves) mas quanto a meios e modos. Todavia o que relevo de mais notório na apresentação prismática dos géneros, nestes primeiros capítulos da *Poética*, é a relativização das perspectivas com que podemos encarar a obra literária, ficcional ou mimética, quase que numa premonização daquilo em que se veio a tornar toda a história, não da literatura, mas da teoria da literatura, que é justamente a história da abordagem do objecto por diferentes perspectivas. Temos a teoria que se baseia no discurso, outra que se baseia no tema, outra na referencialidade, outra na estrutura e outra na função, dando já a entender que nenhuma

---

<sup>18</sup> ELSE, Gerald, 1957, p. 16.

<sup>19</sup> HALLIWELL, Stephen, 1987, p. 76.

se auto-exclui, todas são válidas e nenhuma é mais válida ou generalizante. Tantas são as perspectivas sobre a arte sem nome, «que imita apenas com palavras» (Po. 1447b).

## 1.2 Porquê filmar o documento?

Quanto à mimese por palavras, Aristóteles distingue dois modos: o mimético (em discurso directo) e o diegético (em discurso indirecto). Assim pode recorrer-se ao diálogo para veicular um conteúdo ficcional (Homero) e um conteúdo não ficcional (Platão). Por detrás de uma distinção aparentemente formal esconde-se a distinção entre filosofia, retórica e mimese, denunciando o facto de as primeiras recorrerem a métodos específicos da segunda. Porquê? Porque são mais didácticos e mais eficazes. São mais eficazes porque produzem a sensação de efeito dramático, captam atenção, captam emoções, captam o olhar, servem-se de elocução e estilo. Veremos como o verso e o diálogo estão para os textos científicos como depois o espectáculo e a música estão para a arte dramática, e como depois o irracional, *alogon*, estará para o *mythos*. Na mimese ficcional, todavia, o diálogo e o discurso directo livram-na da pretensão científica ou filosófica, da *auctoritas*, e remetem-na para aquilo que realmente é: mimese.

Depois de assinalar o problema do diálogo na narrativa não ficcional, Aristóteles sublinha o problema da ausência de diálogo na narrativa ficcional: «De facto o poeta em si deve dizer o menos possível, pois não é através disso que faz a imitação. Os outros intervêm eles mesmos, durante todo o poema e imitam pouco e raramente. Ele [Homero], pelo contrário, depois de fazer um breve preâmbulo, põe imediatamente em cena um homem, uma mulher ou qualquer outra personagem e nenhuma sem carácter, mas cada uma dotada de carácter próprio» (Po. 1460a,5). Parece haver uma vaga noção de que o narrador, ainda que se coloque na primeira pessoa, nunca deixa de ser personagem ou imitação, ou seja, de que a mimese não é lugar para a voz autoral. Podemos ver aqui um princípio arcaico e vago ainda, claro, da distinção moderna entre narrador e autor, apenas pela presença incomodativa da referencialidade autoral na mimese. De notar que, ao preceituar a ausência do narrador, Aristóteles está a pedir-lhe que seja o génio e o louco que aconselha muito mais tarde no capítulo 17 (Po. 1455a, 30), ou seja, que tenha capacidade para sair de si, para imaginar e para ser criativo. A

arte mimética cumpre-se na mimese e não na diegese. Isto é, algumas ideias são veiculadas pela imagem, ou pelo diálogo, mas quando o fazem estão na verdade a procurar uma finalidade que é apenas própria daquele método: a comoção, a persuasão pelo exemplo, imagem, metáfora e o prazer inerente à imitação. Se a filosofia e a ciência são apresentadas em diálogo, verso, imagem ou metáfora será para serem mais atraentes, pelo menos esta é a conclusão que quero retirar daqueles primeiros capítulos.

A outra conclusão é a de que a poesia mimética deve afastar-se, e de facto tende naturalmente a afastar-se, dos meios diegéticos, na medida em que Aristóteles propõe que se veja em Homero os primeiros sinais de mimese. Isto é um pouco como dizer que os primeiros filmes são demasiado épicos ou diegéticos. *Intolerance*, *Ben-Hur* ou *E Tudo o Vento Levou* são maus porque não cumprem a potencialidade do cinema, são demasiado narrativos, ou diegéticos, são-no porque ainda não atingiram excelência, isto é, não compreenderam as potencialidades da sua forma. Assim se alguma mimese peca por ser demasiado diegética, nenhuma diegese peca por ser demasiado mimética, por isso Homero fez bem em passar logo ao diálogo.

A par do primado da acção, de que falarei adiante, temos agora um primado da mimese sobre a diegese, responsável pelo facto de a *Poética* não se adaptar tão claramente à narrativa ou literatura e sim a uma arte audiovisual, e, por outro lado, promover o aspecto mimético da literatura. Neste sentido o modelo proposto para a diegese é o modelo mimético, como o modelo proposto para a épica será o modelo da tragédia, com unidade, peripécias, reconhecimentos e cenas de sofrimento. Ou seja, dentro da arte mimética, há aquela que é mais mimética e essa deve, evidentemente, orientar e moldar as outras, por isso, logo no capítulo 5, se estipula que quem souber o que é tragédia, saberá inevitavelmente o que é épica (Po. 1449b,15).

No capítulo 6, Aristóteles propõe para a tragédia uma mereologia que é extraordinariamente semelhante ao modelo fílmico de Hollywood, que hoje atribui Óscares a cada uma das partes que Aristóteles aí distinguiu: *ethos* (acting), *mythos* (screenplay), *melos* (sound track) e *opsis* (directing). Embora a *dianoia* esteja caracterizada com o *ethos*, e não como parte do *mythos* (que já em si encerra actualmente a distinção entre acção e diálogo ou exposição), e a *opsis* tanto possa, em Aristóteles, dizer respeito aos efeitos especiais como à realização e a montagem. Esta mereologia motivou aqui a comparação geral e específica destas duas artes, mas para já interessa-me sublinhar que nestes primeiros capítulos da *Poética*, que antecedem a chegada à forma perfeita que é o drama, a arqueologia da arte é vista num crescendo



imitativo que começa no modo narrativo e termina no dramático. A tragédia corresponderá então a um apuramento da mimese como que permitindo-nos concluir que se toda a arte é mimese, então a arte dramática é a mais «arte» das artes no seu apuramento do impulso mimético. Para Aristóteles o género apresenta um êxito na conformidade com o objectivo mimético. A epopeia também imita homens agentes, mas só a tragédia é homens agentes imitando homens agentes, assim não há atalhos nem desvios. Não sendo um paleólatra, Aristóteles considera aquilo que está para trás confuso, complicado e imperfeito – hinos heróicos, cantos, epopeias e recitações de Homero<sup>20</sup> foram os primeiros passos de uma arte à procura de si própria. A beleza da forma é atingida em simplicidade relativamente ao efeito. Ou seja, entre duas coisas com a mesma finalidade, como entre um telefone grande e pesado e um telefone pequeno e leve, será melhor aquele que cumpre a sua função (telefonar) com metade do tamanho. Mas esta comparação não é justa porque de facto, para Aristóteles, o facto de o telefone ser mais pequeno também implica «telefonar» melhor. Ou seja, a tragédia não só é melhor porque cumpre o seu efeito sendo mais concentrada mas é justamente por ser mais concentrada e mais unitária que cumpre melhor o seu efeito. E o que é concentração e condensação senão *intensidade*? Se o objectivo da mimese é a comoção – e, para já, prazer intelectual ou prazer emocional, é sempre prazer –, então mais comoção será melhor mimese. Sempre que há um desvio da mimese ou da imitação há uma perda de intensidade. Resta que qualquer arte mimética – mesmo a arte que ultrapassou a tragédia em potencial mimético, o cinema – pode sofrer o desvio diegético, pode perder intensidade, por isso também a inclusão de voz autoral, voz *off* ou narração, no cinema, implicam sempre perda de intensidade emocional, porque nos desvia da ilusão mimética. Ainda que saibamos distinguir narrador e autor, essa distinção é puramente racional, não é emotiva, muito menos para o olhar iletrado. Mesmo para o olhar letrado, o narrador chama a atenção para o acto de narrar e a história distancia-se imediatamente, comprometendo temor e compaixão.

### 1.3 Épica como origem da tragédia.

---

<sup>20</sup> ELSE, Gerald, 1957. Else sublinha, no comentário ao capítulo 2, que a orientação de Aristóteles na explicação dos géneros é mais filosófica que histórica.

O estudo da épica redonda geralmente no estudo do herói, colectivo ou individual, que a realiza. Jones é peremptório em sublinhar que o termo *herói* deriva de uma subjectivização romântica e romanceada que não pode aplicar-se à *Poética* de Aristóteles, uma vez que assenta no situacional e não no pessoal<sup>21</sup>, que, aliás, nunca utiliza esse termo. Todavia, parece-me também plausível a hipótese de Aristóteles não utilizar o termo porque para o grego tem uma conotação religiosa e divina que hoje se perdeu. Se para nós equivale a protagonista, para o grego equivale a santo, o que de facto também não se coaduna com o horizonte físico e humano da acção que Aristóteles propõe. Todavia, o herói, no sentido moderno, está inevitavelmente ligado à épica, mesmo para Aristóteles, uma vez que critica o facto de esta procurar unidade apenas na constância do agente: «Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as acções que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma acção una.» (Po. 1451a,16)

A epopeia corre pois o risco de ser uma soma de partes e não um todo. Por outro lado, na produção das sequelas, ou trilogias, o protagonista trágico ganha um destaque inevitável na identificação da obra, transformando Agamemnon na primeira parte da Oresteia. É o herói que justifica a ligação entre as partes não complementares da sequência, pois não é necessário sabermos o que fez Édipo em Tebas para entendermos o que se passa em Colono. Assim, o herói de facto introduz unidade onde ela não existe, ou no modo como a tragédia se torna épica: dividindo-se em três partes. Todavia a rejeição da unidade pelo *ethos* não serve apenas para comprovar o primado do *mythos*, como expõe Belfiore<sup>22</sup>, mas também como um postulado prático para fugir de um enfoque psicológico que redonda na moralidade entre o bom e o vilão. Portanto trata-se mais de sublinhar que sem intenção ou finalidade não há história, na medida em que não queremos ver Ulisses mas sim o que Ulisses quer fazer e para quê. O mito refere-se a uma só pessoa, como ali nota Aristóteles, aquele único herói existe na história que é a história dele mas sem conexão entre as coisas que faz esse herói não identificamos propósito comum, que é o que confere unidade às acções. Não se trata apenas de evitar a tibieza das forças do bem contra o mal mas também de não identificar finalidade

---

<sup>21</sup> JONES, John, 1962, p. 16. O que me faz esclarecer desde já que se adiante me refiro ao protagonista da acção como herói o faço apenas no sentido sinónimo de agente da acção.

<sup>22</sup> BELFIORE, Elizabeth, «Narratological Plots and Aristotle's *Mythos*», in *Arethusa*, 2000, pp. 37-70.

comum entre eventos, isto porque não tenho a certeza de que Aristóteles queira fugir do enfoque psicológico, ou sequer que o conceba, uma vez que nem na épica, nem em qualquer tragédia essa pura caracterização psicológica, fora daquilo que é demonstrável pela acção, existe. Ulisses é *polivalente* pelo modo como o vemos safar-se dos perigos, Ulisses quer vencer Cila e Caribdis porque quer voltar para casa, deixa Calipso porque quer voltar para casa, motivação já de si suficiente e a que se acrescenta ainda a motivação de a casa para que Ulisses quer voltar estar em perigo. Não se trata aqui de aceder à queixa de Witkiewicz, um argumentista polaco do início do século, defensor da unidade filosófica e abstracta do enredo: «já estamos mais que fartos, na minha opinião, desse reinado maldito dos caracteres, dessa pseudo-verdade psicológica que provoca náuseas a todos»<sup>23</sup>, uma vez que este é um problema alheio a Aristóteles e à coerência e credibilidade estática que professa para cada *ethos*. Penso que não se pode associar a rejeição da unidade pelo *ethos* à rejeição do final duplo (castigo dos maus e recompensa dos bons), e que a dimensão do herói se associa a uma dimensão divina, na medida em que o herói épico excede a capacidade e a limitação humana sendo essa limitação essencial no contexto da *hamartia*.

A preocupação de Aristóteles é a principal preocupação de qualquer cineasta: manter a unidade da história e não dispersar, nem utilizar outros meios que não a história para conseguir a finalidade hierarquicamente superior à finalidade *in fabula* (voltar para casa, no caso de Ulisses) e que é o temor e compaixão. A unidade da acção pode então ser interpretada na unidade da intenção que se vê ou não cumprir-se e para que devem convergir episódios e eventos vários. Esta unidade permite grandeza, tamanho e estatura, ou seja, permite existência e legitimação. Nem mesmo o filme anti-estrutura, o *anti-plot*, o absurdo, escapa da intenção, ficando sempre condenado a uma unidade qualquer: seja pelo POV da câmara, seja pela imagística escolhida, seja porque na verdade o acaso não pode ser representado uma vez que a racionalidade humana não consegue ser totalmente aleatória. Assim, a vida pode ser anárquica mas o pensamento sobre a vida não consegue sê-lo. O cinema comercial não segue a via do realismo pela imitação do aleatório, do co-incidente, mas a do realismo pelo pensamento sobre o coincidente: «classical design is a model of memory and anticipation. When we think back to the past, do we piece events together antistructured? Minimalistically? No.»<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Cit. em BORIE, Monique, et al., 2004, p. 428.

<sup>24</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 45.

Em *Rei Édipo* apreendemos uma cena recorrente do filme policial: em que o detective observa a parede do seu gabinete, pejada de recortes de jornal, fotografias, rabiscos e mapas assinalados com pioneses, para entender qual a peça em falta para captar o fio universal dos acontecimentos e reconhecer não só o criminoso como a sua intenção, na expectativa de prever o próximo passo, e que é toda a metáfora do drama.

A construção de algo num todo, ou no animal vivo de que fala Aristóteles, é a organização de fenómenos para serem percepcionados como um todo, esse todo, por sua vez, é a percepção da existência física do objecto, é aquilo em que ele se conforma, ou imita, a natureza e que lhe permite ser apreendido pelo receptor. Eisenstein apercebeu-se deste paradoxo entre a montagem artificial e a apreensão do objecto como algo *natural*, aquilo a que chama «the organic-ness of film», que permite captação de individualidade «not only because it is raised to the level of natural phenomena, but because the laws of its construction are simultaneously the laws governing those who perceive the work, inasmuch as this audience is also part of organic nature»<sup>25</sup>. A montagem cinematográfica – a combinação artística e calculada dos foto-fragmentos filmados –, inaugurada por Eisenstein, e que definitivamente afastou o cinema do teatro, pode equiparar-se àquela completude do *mythos* em Aristóteles, na medida em que reproduz o universal orgânico, por meios altamente artificiais ou miméticos, permitindo uma engenharia surpreendente e óbvia na conexão dos eventos. Isto para sublinhar que a unidade de acção tanto pode ser apreendida como algo totalmente artificial ou como algo totalmente natural. Assim, não se trata de identificar um critério estético-formal que imperou nos períodos clássicos e classicistas, como quer Berrio, mas de uma procura da percepção humana dos instantes que compõem a vida. Ao dizer que «el control aristotélico de la fabula como espacio textual comprendido por la unidad temática de la acción, aparece modificado en el arte moderno, que amplía los márgenes textuales de la ambigüedad, de la plurisignificación (...)»<sup>26</sup>, está implícita não só a ideia de uma insuficiência e deficiência em toda a representação orgânica da realidade, mas também a inexistência de *logos* na realidade humana, pervertendo o *logos* e a unidade na ideia de facilidade, como se o caminho do sentido fosse o caminho florido e apetecível da arte comercial. Ao interpretar a tragédia grega no caminho pedregoso da fracturação, confundimos

---

<sup>25</sup> EISENSTEIN, Sergei, 1977, p. 161.

<sup>26</sup> BERRIO, Antonio Garcia, 2006, p. 143.

ficção e realidade nos modos do monge medieval cuja astronomia organiza querubins, astros e cometas no mesmo espaço.

O enredo épico escapa à unidade preceituada por Aristóteles na medida em que está organizado por estafetas, por acções que se unem em coordenação e não subordinação, permitindo acrescentos *ad infinito*, com mecanismos próprios de captação de interesse, como o maravilhoso, a acção paralela e a diversidade que não deixam adormecer o leitor. Porém o teatro não permite esta estrutura adjunta e não complementar, assim, a tragédia tem uma característica *natural* para garantir unidade: o facto de se destinar à visualização e não à leitura, mas aquilo que parece limitá-la é também aquilo que garante a sua excelência: «na tragédia não é possível imitar muitas partes da acção ao mesmo tempo» (Po. 1459b,25). A arte dramática não se deteriora pela falta de variedade, enquanto que a arte diegética se deteriora pela falta de unidade e por isso, na épica ou «no que respeita à imitação através da narração e em verso, é necessário, como nas tragédias, construir enredos dramáticos e em volta de uma acção única e completa que tenha princípio, meio e fim» (Po. 1459a,15), assim «deve ter igualmente peripécias, reconhecimentos e cenas de sofrimento» (Po. 1459b10), que são elementos possíveis apenas na conexão unitária. Ao dizer que de uma epopeia se podem fazer várias tragédias, Aristóteles também anuncia na épica o horizonte de realização da tragédia. A tragédia imita o real, mas imita também as histórias contidas na épica. Contendo várias revoluções solares, comparativamente a uma única revolução solar da tragédia, a épica apresenta-se também como horizonte de partida da tragédia, como cornucópia de histórias, personagens e episódios que o poeta trágico pode ampliar e visualizar: «de qualquer imitação épica podem nascer várias tragédias» (Po. 1462b,5). Um pouco como os cineastas têm hoje à sua disposição todo o corpus da literatura ocidental para inspiração, para adaptar e condensar. Por outro lado, Aristóteles parece assinalar uma vantagem lúdica na variedade da épica, mas é uma vantagem que parece convidar à distração, ao episódio e à novela. A epopeia pode e deve conter muitas tragédias, mas uma vez que só a unidade atrai e já que a estrutura de nó, clímax e desenlace perde intensidade se cada um destes elementos estiver demasiado afastado, então a epopeia diverte apenas contendo muitos pequenos focos de acção ou *subplots*. «Por isso, como já dissemos, também aí Homero pode parecer divino, comparado com os outros, já que no seu poema, não procurou narrar a guerra toda, ainda que ela tivesse princípio e fim. O enredo teria ficado grande e difícil de abranger de um só relance ou, então, era comedido na extensão, mas complicava-a com

incidentes diversos. Por conseguinte, pegando numa só parte, tratou de outras partes em numerosos episódios, como por exemplo, no catálogo das naus e em outros, com que diversificou o poema.» (Po. 1459a,30) A noção de prazer e entretenimento está aqui estreitamente relacionada com a variedade que só a épica pode dar. Porém, a tragédia continua a guardar uma vantagem indiscutível, ao promover o eixo da profundidade sobre o da extensão, promove também a intensidade dramática e a comoção, através da doação máxima de sentido que é a unidade de acção: «De entre os enredos simples, as acções episódicas são as piores (...) entendo por enredo episódico aquele em que os episódios se desenrolam uns após outros sem uma sequência verosímil ou necessária.» (Po. 1451b,30) Curiosamente, no capítulo 23, Aristóteles vem propor que a epopeia tenha o tamanho da trilogia trágica: «A epopeia difere da tragédia na extensão da composição e no metro. Quanto ao limite da extensão, baste o que já foi dito: deve ser possível abranger, de um só relance, o princípio e o fim. E isto acontecerá se as composições forem mais curtas do que as antigas e se forem semelhantes, na duração, ao número de tragédias que são apresentadas a uma única audição.» Claramente Aristóteles reconhece semelhança entre a estrutura épica e a trilogia trágica<sup>27</sup>, em que encontra a medida perfeita da épica. Mas essa dimensão é perfeita porque é visualizável, isto seria o mesmo que dizer que a melhor maneira de escrever um romance é fazê-lo de modo a que seja adaptável para cinema.

#### 1.4 Uma épica ou várias tragédias?

«Uns tornaram-se poetas cómicos em vez de autores de jambos, e outros poetas trágicos, em vez de autores épicos, pois que estas formas eram melhores e de maior mérito que as anteriores.» (Po. 1449a) Aristóteles refere um crescendo de qualidade desde a poesia jâmbica para a comédia e desde a epopeia para a tragédia, partindo de uma arte não argumentada para uma arte argumentada, concisa e unitária, ciente de que o argumento curto exige mais qualidade técnica que o longo, o que relembra o famoso *post scriptum* de Pascal pedindo desculpa por escrever tanto porque não teve tempo para escrever menos. Aristóteles prossegue dizendo que «Crates foi o primeiro que, abandonando a forma jâmbica, tomou a iniciativa de compor histórias e enredos com

---

<sup>27</sup> Ana Maria Valente nota que Aristóteles se refere então à tetralogia, incluindo o drama satírico.

um sentido geral» (Po. 1449b,5). Na origem da tragédia jaz uma deficiência de técnica e de método, exactamente à maneira do desenvolvimento humano que, nos primeiros tempos de vida, não tem capacidade para o *logos* ou fala e todavia tem já o impulso mimético. Na história da tragédia vista por Aristóteles – e que Else nota estar repleta de incorrecções e falsidades, o que se deve ao facto de Aristóteles procurar nessa história o seu próprio sistema ou filosofia<sup>28</sup> – a introdução do diálogo, exigindo mais de uma personagem em cena, veio inaugurar a fala na criança, abrindo finalmente caminho para o *logos* necessário à criação de estrutura dramática, ou à criação de sentido e unidade. Esta estrutura comove também pela promoção da expectativa da dinâmica simples de pergunta/resposta, muito antes ainda da criação de mitos complexos.

No capítulo 6 é-nos dito que o *mythos* é a «alma da tragédia», para Jones<sup>29</sup> Aristóteles faz-nos pensar no *mythos* literalmente como parte racional da tragédia, como que distinguindo corpo e alma. Por outro lado, elementos como o *ethos* e a *dianoia* participam inegavelmente dessa racionalidade e universalidade, assim entendo que o *mythos* é aquilo que anima a tragédia e lhe dá vida, o que na verdade também não está assim tão distante da ideia de Jones. Hoje só nos manuais de cinema se professa com a mesma intensidade e a mesma importância a unidade e prevalência da acção, já totalmente disparatada na literatura, à excepção do policial, não por ser uma escrita menor ou formulada mas porque se baseia na intenção ou motivação do agente, a descoberta da identidade do criminoso é apenas descoberta da intenção. Tal como na tragédia, no filme comercial, no policial, as personagens são vontades e não pessoas. Aliás, veremos como só é provido de carácter aquilo que demonstra intenção. Interessa agora que a tragédia é o molde porque se podem fazer todas as outras artes miméticas, ou pelo menos avaliá-las, pois «quem distingue uma boa de uma má tragédia sabe também fazê-lo nas epopeias» (Po. 1449b, 15). Distinguir a qualidade será sobretudo distinguir a qualidade do *mythos*, a qualidade do *mythos* reside na conexão coerente dos acontecimentos, que é absolutamente prioritária no cinema: «The problem of the play must be concise. Then, the progress toward it must be direct and all incidents essential either in advancement or disruption of that progress. Finally, the conclusion

---

<sup>28</sup> Há quase um decalque na história da tragédia da perspectiva aristotélica da *Physis*: na natureza os organismos tendem para um fim que é a própria manifestação da sua essência. Estes organizam-se numa escala hierárquica de espécies cuja essência-finalidade se actualiza através de uma série de fenómenos. Assim, ao contrário de Platão, Aristóteles não só propõe o conceito de finalidade como também um processo dinâmico de auto-aperfeiçoamento que privilegia a acção e a actualidade.

<sup>29</sup> JONES, John, 1962, p. 26.

must be definite, eg. France is freed, the couple is reunited, the treasure is returned to its rightful owner.»<sup>30</sup> Ter unidade é cumprir absolutamente a correspondência com um início, um meio e um fim. O começo é «aquilo que, em si mesmo, não sucede necessariamente a outra coisa» (Po. 1450b,25), assim também no filme o início começa na expressão da vontade «the hero wants something. His desire begins with the *beginning of the film*»<sup>31</sup> (sublinhado do autor). Nalgumas tragédias de Eurípides esta premissa é levada à letra, pois começam com a expressão dos desejos de uma das personagens, o deus normalmente. Desviar-se desta unidade essencial da acção visual é criar excedentes: «characterization, backstory and the attendant filth of authorial narrative»<sup>32</sup>, a que Mamet chama em suma «the HIV of film»<sup>33</sup>. Imaginemos a tragédia como um policial de acção única mas com 1500 páginas e sem qualquer *subplot*, em que cada linha e cada evento é importante para a chave final. Não seria possível escrevê-lo nem compreendê-lo. Aristóteles está evidentemente ciente disso: «Se porventura eles [os poetas épicos] compuserem um enredo único, ou parecerá frouxo, por ser exposto de forma concisa, ou diluído, porque segue a extensão do metro épico (...) Dou o exemplo de alguém que pusesse o Édipo de Sófocles em tantos versos quantos os que a *Ilíada* tem.» (Po. 1462b) Subjacente ao que Aristóteles explica está a regra de ouro do *design* de entretenimento, a economia da acção: «If a story can't work in ten minutes, how will it work in 110 minutes? It won't get better when it gets bigger. Everything that's wrong with it in a ten minute pitch is ten times worse onscreen»<sup>34</sup>. Não se trata aqui apenas de uma escolha racional, filosófica e didáctica da acção plausível e sequencial sobre uma parada de acontecimentos reais ou maravilhosos, trata-se também de uma escolha ditada pelo senso comum quanto àquilo que pode aborrecer ou não o leitor, desperdiçando a oportunidade didáctica e pedagógica devido ao fraco valor de prazer: «com efeito, o que é mais concentrado *agrada mais* do que o que é diluído em muito tempo.» (Po. 1462b, sublinhado meu) Há pois um prazer inerente à intensidade, como o vinho puro tem mais efeito do que o vinho diluído. Toda a arte mimética de Aristóteles se pauta pela produção de efeito, todo o cinema comercial se pauta pelo mesmo, sempre a intensidade emocional, por isso descamba na violência ou no efeito especial quando não é necessário. Aristóteles, não esqueçamos,

---

<sup>30</sup> MAMET, David, 1997, p. 205.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 57.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>34</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 414.



defende uma arte *vulgar*, não no sentido da má qualidade mas da popularidade, com receptores heterogéneos. Aristóteles remata o tratado declarando a preferência dos espectadores «distintos» sobre a épica (Po. 1461b,25), mas na verdade demonstrou por todo o tratado que tudo o que agrada e comove na épica é aquilo que ela tem de tragédia, ou mimese, e, assim, os «espectadores distintos» que preferem a épica estão de facto a apreciar uma tragédia, uma má tragédia para além do mais. A épica apresenta a mesma polpa cativante mas com excesso de texto e embelezamento verbal<sup>35</sup>. Para que não restem dúvidas, o tratado aristotélico termina com a renovação desta preferência, sublinhando que a tragédia «é evidentemente superior, uma vez que atinge o seu objectivo melhor que a epopeia» (Po. 1462b,15)

Aparentemente então, se a épica (a épica perfeita de Aristóteles) partilha a sua própria estrutura com a tragédia, se é, aliás, uma sucessão de tragédias – no sentido agora apenas de *mythoi* completos e conexos –, se inclusivamente deve ter cenas de sofrimento, resta-nos uma única distinção: o facto de uma representar homens normais e outra homens superiores. Se ao protagonista trágico não se pode aplicar o termo *herói* (que aqui vou aplicando por força de um mau hábito), ao agente da épica, pode e deve aplicar-se, uma vez que «Homero representa os homens melhores do que são» (Po. 1448a,10). Um herói é portanto melhor do que um homem e pior do que um deus, ou seja, é mortal. O super-herói actual, Superman e companhia, segue o mesmo esquema de Aquiles, é invulnerável mas com uma vulnerabilidade específica, o calcanhar ou a criptonite. Todavia sem esta pequena «humanidade» não poderia haver história, nem perigo, nem temor nem compaixão, estas emoções são apenas realizáveis no limite do humano simples. A onipotência não produz efeito dramático porque este diz respeito à mutabilidade da vida, à limitação espácio-temporal e sobretudo à ignorância, porque «atribuímos aos deuses o dom de ver tudo» (Po. 1454b,5), pelo que não podem ser objecto de drama ou novela nem participar na cena de sofrimento, nem na de reconhecimento, ambas preceituadas também para a épica. Assim resta-me sublinhar a componente lúdica mas descomprometida de atenção séria, na sequela, na trilogia e na variedade do episódio, em que se coordenam acções, como uma criança abuse das orações coordenadas copulativas. A característica épica, ainda que cumprindo unidade,

---

<sup>35</sup> É possível que Aristóteles inclua Platão nos espectadores «distintos», já que para Platão, pelo contrário, a tragédia é uma epopeia incompleta sem a *diegese* (Rep. 394a), por outro lado, Platão critica sobretudo os poetas épicos. De qualquer forma a mudança de foco para a tragédia é notável em Aristóteles, mas ficamos sem perceber se essa mudança se deve à relevância social de cada um dos géneros ou não.

advém apenas daquilo que lhe é próprio: a capacidade para juntar acções unas jogando no interesse pelo adiamento do fim, uma espécie de televisão, por oposição ao cinema. Uma arte menor mas que consegue entreter graças a uma fraca semelhança com o cinema.

Alguns autores apresentam uma teoria temática para distinção entre tragédia e épica. Bookner<sup>36</sup> baseia-se nas categorias de Northrop Frye que resume a quatro tipos de história com um tema arquetípico, que depois procura desdobrar noutras sete. Assim o *agon* ou conflito é a base do romance (ou da épica), o *pathos* ou a catástrofe é o arquitema da tragédia, *spargmos* ou ausência de heroísmo é o arquitema da ironia e da sátira, e finalmente a *anagnorisis* é o arquitema da comédia. Quanto a mim, estas categorias são outra maneira de dizer o seguinte: a épica trata de bons e maus e portanto tem a estrutura que na Poética se chama final duplo; na tragédia não há final duplo e o *pathos* consiste no castigo do bom; na «ironia» não há verdade por isso não há heroísmo (não há causa nobre sem um sentido único e universal); finalmente na comédia não há final duplo nem simples, simplesmente porque o agente cómico não sabe o que lhe está a acontecer devido à fraca *dianoia* e aptidão mental, como Estrepsíades. Por este e por outros motivos, o tema nunca pode ser a base para uma classificação genérica, pelo que hoje nada ultrapassa a metodologia de Aristóteles em classificá-los segundo o efeito ou finalidade: aquilo que causa temor e compaixão é tragédia e aquilo que causa algo, a que para já podemos chamar apenas riso, é comédia. Esta é uma das razões por que é difícil procurar a essência do trágico com base na divisão dos géneros de Aristóteles, visto tratar-se de uma divisão pragmática e anti-essencialista que não permite pensar em *tragicidade*, ou em *trágico* da mesma forma que não podemos pensar, por exemplo, em onzidade. Onze tanto pode ser apenas o número que antecede o 12, como a soma de dez e um, ou seja, o trágico tem de ser definido na relação com outros géneros. Note-se ainda que Aristóteles dá a entender que a tragédia é melhor que a épica mas nunca diz que a comédia é pior que a tragédia. Nem pode, pois se a tragédia só é melhor porque «realiza o objectivo da imitação numa extensão menor» (Po. 1462b), tem de admitir que a comédia também o faz.

Todavia, a classificação por temas é uma ferramenta indispensável para livreiros e distribuidores de cinema, mas será sempre precária pois, à excepção de Comédia e Desenho Animado, *Rei Édipo* podia ser classificado sob Thriller, Drama histórico,

---

<sup>36</sup> BOOKNER, Cristopher, 2004, p. 145.

Acção, Ficção Científica ou Musical. A necessidade do género fixado no tema parece ser uma realidade muito própria da arte popular de grande distribuição que pretende ir ao encontro de uma necessidade específica. A arte erudita procura por todos os meios fugir à classificação temática, protegendo-se, por exemplo, sob a designação Filmes de Autor. Todavia, a razão da identificação temática prende-se com o facto de esta arte de *design* industrial se preocupar em *criar expectativa* na audiência apenas para a gerir melhor. Hollywood sabe que bons filmes cujo título dê a ideia errada do género levam a um fracasso de audiência e que é absolutamente necessário colocar o espectador, pelo menos, na disposição *simpathos* do trágico ou *antipathos* do cómico, prepará-lo para o *spoudaious* ou para o *phaulon*: «we don't want people coming to our work cold and vague, not knowing what to expect, forcing us to spend the first twenty minutes of screentime clueing them toward the necessary story attitude. We want them to settle into their seats, warm and focused with an appetite we intend to satisfy.»<sup>37</sup> A preparação psicológica do espectador desempenha um papel fundamental nesta arte de desígnio ou finalidade e tudo o que concorre eficazmente para essa finalidade não pode ser desperdiçado. É o caso da banda sonora no cinema, como é o caso do metro escolhido para a tragédia. O coro trágico pode ser entendido fora da representação da alteridade<sup>38</sup>, ou dos cidadãos, ou da consciência colectiva, e dentro de uma necessária orientação das emoções, mesmo dentro do género já avisado, tragédia ou comédia. A banda sonora não apenas intensifica as emoções, como nos prepara para o teor daquilo que vai acontecer, *antes* de acontecer. O coro prepara-nos para algo terrível, «treme meu peito e o terror o agita»<sup>39</sup>, porque o medo é mais potente se avistarmos o abismo antes de cair nele, funcionando como intensificador da emoção específica que é ali chamada.

O coro remete-nos desde já para o argumento trágico, embora de forma nenhuma considere que o coro faça parte da essência do trágico, muito mais define a essência do cómico já que só em Aristófanes o coro dá (quase) sempre o nome à peça. A falta de importância que Aristóteles atribui ao coro é muitas vezes encarada como mais uma das falhas do estagirita na compreensão da tragédia e nunca como pista para a pouca

---

<sup>37</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 90.

<sup>38</sup> Cf. SILK, M.S. (org), 1996, nomeadamente o artigo de John Gould, «Tragedy and Collective Experience», p. 215 e ss.

<sup>39</sup> *Rei Édipo*, p. 22, e a que junto outras citações do coro: «horivelmente me perturba este adivinhador de augúrios» ou «não posso ver-te, não posso ouvir-te, tal é o horror que me fazes». Também em Aristófanes o coro nos diz o que pensar e sentir n' *Os Cavaleiros*: «Anyone who doesn't hate the guts of such a man shan't ever saher a cup with me again.»

importância desse elemento. Para além daquela funcionalidade, que de certa forma Aristóteles previu ao dizer que o coro deve fazer parte da acção, gostaria de sublinhar que, além de concursos trágicos, havia na Grécia antiga concursos corais, pelo que a pujança do coro não se cumpria apenas no espectáculo trágico nem vice-versa. Em segundo lugar, mas mais importante, assinalo que certamente o coro atribui grandeza, importância e solenidade à peça mas podemos admitir que o faz sobretudo por representar o patrocínio merecido do poeta, a aposta nele e no seu argumento. O Diônisos de Aristófanes claramente vê no coro representação de dinheiro e produção. Dinheiro que, para mais, parece aumentar à medida que diminui a qualidade do festival: «They're nonentities, all, like swallows twittering away their art. And though they have the Money to wangle themselves a Chorus, after they have pissed all over tragedy, they're never heard of again.»<sup>40</sup>

### 1.5 Argumento original e argumento adaptado

Segundo Mckee o argumento deve assegurar o interesse e a curiosidade dos espectadores de três modos diferentes<sup>41</sup>: através do suspense, do mistério ou da ironia dramática. No *suspense* o público tem a mesma informação que as personagens, no *mistério* o público sabe menos que as personagens e na ironia dramática sabe mais do que as personagens. Este último modo é o que se aproxima mais da tragédia grega, nem que pelo facto de o desfecho das histórias das grandes famílias, que constituíam o património cultural e mitológico em que se inspiravam os poetas, ser do conhecimento geral. Embora a distinção que Mckee faz entre suspense e mistério seja, como seria de esperar, um pouco dúbia, a ordenação da ironia dramática interessa por se centrar no *como* e não apenas no *quê*, assim a ênfase no *mythos* é nestes casos muito mais evidente: «What in suspense would be anxiety about outcome and fear for the protagonist's well-being, in dramatic Irony becomes dread of the moment the character discovers what we already know and compassion for someone we see heading for disaster.»<sup>42</sup> É claro que Mckee não salienta o facto de o suspense implicar também conhecimento prévio de algum perigo, caso contrário não seria possível senti-lo. Mas

---

<sup>40</sup> ARISTOPHANES, *The Complete Plays, Frogs*, p. 544.

<sup>41</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 351.

<sup>42</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 352.

deste importante aspecto falarei mais tarde, para já interessa que ambos os modos exigem um primado da acção, ou *plot-orientedness*, que nos faz gozar o filme e focalizar concentradamente no pormenor. David Mamet também confirma esta ideia sublinhando que: «it is more difficult to engross the audience in a biography, as the end is known. It calls for greater skills and imagination on the part of the writer.»<sup>43</sup>

Freeland<sup>44</sup>, por outro lado, aproveita a evidência de quase todas as tragédias se basearem em histórias conhecidas do público para propor uma teoria dos universais de Aristóteles baseada na intertextualidade: «No doubt for an Athenian audience part of the pleasure of certain plays lay in comparing the treatment of the story in a new version to that of a previous version. Realism of plot turns out to be more a matter of intertextuality than of comparison with similar examples from daily life.» Assim a teoria dos universais fica direccionada para o campo exclusivamente poético do realismo. De facto, a épica, a tradição oral, a mitologia e todo o património cultural, são, vimos, o horizonte de partida do objecto dramático, o reconhecimento que rege aquele prazer na nova versão é o mesmo que rege o prazer mimético da imagem reconhecida como tal ou tal, e que Aristóteles caracteriza no capítulo 4. Assim a teoria da universalidade fica inalterada e aquele reconhecimento prévio concorre para a ironia dramática ou para o suspense. Todavia, Aristóteles diz que «não há razão nenhuma segundo a qual alguns acontecimentos históricos não possam estar em conformidade com as leis da probabilidade» (Po. 1451b,29), o que nos indica, se tomarmos aquele horizonte como real e não irreal (uma fusão aliás inerente à ideia de mito), que o realismo não é garantido pela natureza extra-literária dos factos. Pelo contrário, Aristóteles recusa-se a fazer depender a verosimilhança do enredo da historicidade das personagens ou da acção e no entanto concordando com Freeland mas acusando os poetas de se apoiarem na facticidade para garantir essa verosimilhança: «Na tragédia, porém, os poetas prendem-se a nomes reais e a razão disso é que o possível é fácil de acreditar. Na verdade, nós não acreditamos que coisas que ainda não aconteceram sejam possíveis; ao contrário, pelo facto de terem acontecido, torna-se evidente que eram possíveis, pois não teriam ocorrido se fossem impossíveis. No entanto, em algumas tragédias, apenas um ou dois dos nomes são conhecidos, enquanto os outros são inventados e, em algumas, nenhum, como no *Anteu* de Ágaton: nesta peça, tanto os factos como os nomes são inventados e nem por isso agrada menos. Assim não é de

---

<sup>43</sup> MAMET, David, 2007, p. 205.

<sup>44</sup> In RORTY, Amélie (org), 1992, p. 110.

todo necessário cingirem-se a histórias tradicionais sobre que versam, geralmente, as tragédias. Preocuparem-se com isso seria ridículo, pois mesmo as histórias conhecidas são conhecidas por poucas pessoas e, no entanto agradam igualmente a todos. De tudo isto resulta evidente que o poeta deve ser um construtor de enredos mais do que de versos, uma vez que é poeta devido à imitação e imita acções. E, se lhe acontecer escrever sobre factos reais, não é menos poeta por isso (...)» (Po. 1451b,15)

Deste modo Aristóteles reafirma a separação entre História e Poesia declarada no início do capítulo, e que adiante aprofundarei. De qualquer forma aponta-se aqui para o potencial limitador daquilo que é supostamente ampliador da criatividade do poeta. Por outro lado, numa aparente incoerência, Aristóteles preceitua peremptoriamente no capítulo 13 que os poetas devem ater-se ao «número reduzido de famílias (...) a quem aconteceu sofrer ou causar desgraças terríveis» (1453a,20), mas veremos como se trata tão-somente de propor uma acção-tipo ou *stock action* de que dependerá a intensidade do drama ou catarse. O Preceito é análogo a propor uma acção do tipo: «Boy meets girl/ boy loses girl/ boy gets girl»<sup>45</sup>. Assim o argumento dramático de Édipo deve ser tão diferente do mito de Édipo<sup>46</sup>, como o argumento de *Human Stain* é diferente do romance de Philip Roth que lhe deu origem. No artigo de Freeland não fica clara a distinção entre a história adaptada do mito, da tradição e da épica e o *remake* de outras peças, como as várias Electras, em que obviamente vigora sempre tanto algum realce da vividez na última versão como um apuramento tecnológico e dramático. Ao sabermos que vamos ver um *remake*, paradoxalmente, esperamos muito mais intensidade.

Será então na passagem de qualquer história à visualização, e condensação inerente, que se garante a universalidade do realismo comandada pela *plot-orientedness* dessa forma visual: «a movie-script usually calls for a stronger story-line, more dialogue, less character development, and less explicit sex»<sup>47</sup>. Falar de intertextualidade é também um modo de ler a *Poética* na perspectiva da arte literária ficcional, a que dificilmente se aplica por derivar os seus princípios da mimese audiovisual. Mesmo que entendida no sentido lato da migração constante das

---

<sup>45</sup> MAMET, David, 2007, p. 205.

<sup>46</sup> Há algumas evidências indicando que o mito de Édipo é uma espécie de *sub-plot* do mito de Jocasta contido no códice de Lille Stesichorus, como é mostrado num trabalho de Richard Martin, estudante da Stanford University e que pode ser consultado em [www.princeton.edu/rpswpc/papers/subject/subject/greeklit.html](http://www.princeton.edu/rpswpc/papers/subject/subject/greeklit.html), remetendo é claro para a Epicasta que Ulisses vê no Hades, in Od.270. Também a história de Hamlet é inspirada numa antiga lenda, a história de Amleth coligida por Saxo Grammaticus na Gesta Danorum, in BORIE, Monique, et Al., 2004, p. 428.

<sup>47</sup> NOSTRAND, Albert, «Making and Marketing Fiction», *American Quarterly*, 1956, pp. 150.

personagens míticas, históricas e literárias de um texto ou de um meio para o outro, não se trata aqui da apreciação da coerência interna ou da exclusividade da acção num mundo paralelo que é o mundo da literatura. O propósito do drama grego é reconhecer esse mundo na polis e no cidadão, que são o horizonte de chegada.

No capítulo 25, Aristóteles diz que se imita sempre necessariamente dentro de uma de três categorias possíveis: «ou as coisas como eram e realmente são», históricas; «ou como dizem e parecem», míticas; «ou como deviam ser» (Po. 1460b,1), ficcionais. Ou seja, há três horizontes de partida, o real, o semi-real e o ficcional<sup>48</sup>. Podemos fazer um filme sobre Salazar, outro sobre a homossexualidade de Salazar e outro sobre o Capuchinho Vermelho. Todavia, na ânsia de conseguir ironia dramática e suspense, e assim ganhar o prémio, os poetas crêem ser mais fácil consegui-los nas histórias conhecidas, o que não é de estranhar pois não só garantem a chave da compaixão que é o realismo, como evitam a necessidade de alguma caracterização psicológica das personagens, ou, segundo Aristóteles, de explicar a coerência do *ethos*, pois Aquiles, sabe-se, nunca desperdiçará uma oportunidade para combater. Por outro lado ainda, os relatos míticos das desgraças dos atídeos são finitos, provavelmente insuficientes para povoar todas as tragédias que foram a concurso durante quase dois séculos, tornando a repetição de personagens e histórias inevitável, o que não é desvantagem pois na ficção audiovisual popular, *bis repetitum placet*, não só porque o avanço tecnológico é constante mas também por ser uma arte que se orienta especialmente pelo espírito do momento, pela actualidade e pelo *Zeitgeist*. Penso que a motivação de interesse e o prazer do espectador não se cumpre na comparação das diferenças e semelhanças entre versões, como propõe Freeland, assumindo para tal um espectador suficientemente letrado para as reconhecer em profundidade. Nada é tão radicalmente diferente quanto o *Monte dos Vendavais* de Buñuel e o de William Wyler, por sua vez adaptações do romance de Brontë.

A noção de intertextualidade deve ser entendida também como algo tão simples quanto a diferença entre argumento original e argumento adaptado, ao dizer que: «o poeta deve esboçar em geral os enredos, quer os tradicionais quer os que ele próprio inventa, e só depois então introduzir episódios e desenvolver» (Po. 1455b), Aristóteles diz-nos que tanto a história retirada daqueles três horizontes como a história original deve ser adaptada, ou seja, deve ser alvo de um esboço geral, sinopse ou *catholon*.

---

<sup>48</sup> Englobando estas três dimensões, compreende-se melhor ainda as razões que levam Aristóteles a ver na épica de Homero a origem da tragédia.

Neste esboço, como veremos adiante, consiste a impregnação da universalidade do necessário e provável. «Ser criativo e usar bem os dados tradicionais» (Po. 1453b,25), veremos depois, consiste nunca em gerir aquilo que o espectador já sabe mas antes naquilo que não sabe ou *thaumatos*.



## 2. Aptidão técnica do cinema para o Trágico

### 2.1 O fora-de-cena para camuflar o *alagon*

O conceito de fora-de-cena tem sido analisado apenas à luz do primado da acção e do princípio de universalidade do *mythos*. O estudo de Deborah Roberts<sup>49</sup> vem adicionar novos elementos a essa acepção, embora aquilo que Roberts conclui para afastar o conceito de fora-de-cena dos imperativos de racionalidade de Aristóteles seja, para mim, também aquilo que confirma o preceito de racionalidade.

Roberts reuniu e analisou todas as passagens em que Aristóteles enuncia o que deve ser colocado fora da cena, começando por notar que tudo aquilo que é indesejável na acção encenada – o *deus ex-machina*, representado na *Medeia*, o *alagon*, representado na ignorância de Édipo quanto à morte do pai e nos motivos que levam Orestes a Tauris, e, finalmente, alguns elementos do nó por oposição a elementos do desenlace – é na verdade constituído por coisas referidas e mencionadas dentro da cena e que: «he does not cite any events that might have been known to the audience from other sources but are not mentioned in the play. (...) What is outside the drama, then, appears to be anything continuous with the action of the play that occurs before or after the play as staged.»<sup>50</sup> Assim se conclui que os elementos que Aristóteles coloca fora da cena são tão importantes para a compreensão e desenvolvimento da história quanto os que estão dentro da cena, como é o caso do nó: «Toda a tragédia tem um nó e um desenlace: os factos exteriores à acção e alguns dos que constituem essa acção formam, muitas vezes o nó, e o resto é o desenlace. Entendo por nó o que vai desde o princípio até ao momento imediatamente antes da mudança para a felicidade ou infelicidade e por desenlace o que vai desde o início desta mudança até ao fim.» (Po. 1455b,25)

Embora conclua a evidência de o *alagon* fazer parte do *mythos*, Roberts não articula na sua conclusão um facto específico a que atribuo bastante importância, justamente o de o nó poder ser exterior à acção e o desenlace não. Tendo sempre em vista a produção de efeito dramático (traduzida em temor e compaixão), Aristóteles parece dizer que o nó tem de ser *sabido* e que o desenlace tem de ser *visto*, tanto mais

---

<sup>49</sup> In RORTY, Amélie (org.), 1992, «Outside the Drama: the limits of Tragedy in Aristotle's Poetics», pp. 133-153.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 136.

interessante quanto Hollywood promove a mesma regra: «Movies are about their last twenty minutes (...) the last act and its climax must be the most satisfying experience of all (...) if you fail to make the poetic leap to a brilliant culminating climax, all previous scenes, characters, dialogue, and description become an elaborate typing exercise.»<sup>51</sup> Por outro lado, uma vez que o cinema e a tragédia têm como objetivo a produção de um efeito, é necessário, nestas artes, deter algum conhecimento sobre a psicologia dos destinatários – coisa irrelevante noutra forma de arte –, o que leva Michel Chion<sup>52</sup> a dizer que a maior parte das pessoas aceita com alguma facilidade a coincidência quando se trata de colocar o protagonista em perigo, mas raramente aceita a coincidência, ou os *breaks* ou *holes* no argumento (os nomes variam conforme o manual), quando se trata de salvar o protagonista desses perigos<sup>53</sup>. A natureza humana é, como o exemplifica grande parte da sua obra, o grande interesse de Aristóteles<sup>54</sup> e a esse interesse se deve também a profunda compreensão da técnica e do método para conseguir tocar, ou comover, a audiência dos espetáculos. Neste sentido não creio que a convergência dos preceitos de Aristóteles com os do guionismo moderno quanto ao nó e desenlace sejam pura coincidência. McKee não só adverte que «coincidence must not pop into a story, turn a scene then pop out»<sup>55</sup>, mas acrescenta, caso ela tenha de ser usada: «As a rule of thumb do not use coincidence beyond the midpoint of the telling»<sup>56</sup>, sendo o nó sempre correspondente pelo menos ao meio da história, aquele que vai «desde o princípio até ao momento imediatamente antes da mudança» (Po. 1450b,30). No teatro encontramos esta regra da promoção de efeito em d'Aubignac: «opening the stage as closely as possible to the catastrophe, in order to employ less time to the affairs of the stage and have more freedom to develop the passions and the other discourses that may please»<sup>57</sup> e David Mamet segue na mesma linha: «Almost any film can be improved by throwing out the first ten minutes.»<sup>58</sup>

---

<sup>51</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 110.

<sup>52</sup> CHION, Michel, 1988, p. 195.

<sup>53</sup> Há uma gloriosa exceção a esta regra enunciada por Chion. Em *Vertigo* de Hitchcock, vemos, logo no início do filme, Johny (James Stewart) pendurado num telhado altíssimo, agarrado com uma mão a uma telha que se solta lentamente, e depois, no plano seguinte, vêmo-lo engessado num sofá, pelo que nunca saberemos como ele escapou com vida daquela situação impossível. Todavia, é evidente que o público aceitou esta incrível elipse apenas pela sua participação na *controlling idea* do filme: a loucura e a impossibilidade de viver duas vezes.

<sup>54</sup> Cf. GRUBE, G., «Platonist and Aristotelian», *Phoenix*, 1947, pp. 15-28.

<sup>55</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 356-359.

<sup>56</sup> *Idem*.

<sup>57</sup> Cit. PAVE, Thomas G., «Narrative Tectonics», in *Poetics Today*, 1990, pp. 351.

<sup>58</sup> MAMET, David, 2007, p. 113.

Ficando assente que o fora-de-cena aristotélico não deixa de fazer parte da acção e dos acontecimentos que constituem a trama, o exemplo evidente é o assassinio de Laio, podemos entendê-lo como aquilo que em cinema parece chamar-se *backstory*. O uso da *backstory* permite alargar os limites espacio-temporais da narração audiovisual – algo que no teatro é imperativa (pelos limites da encenação<sup>59</sup>) e vive apenas no diálogo, já que o cinema tem inúmeras possibilidades tecnológicas para alargar os limites espacio-temporais, o que faz com que a sua utilização não seja tanto uma necessidade mas uma forma de produção de efeito enquadrada na própria economia dos elementos visionados. Todavia, em *Rei Édipo*, Sófocles recorre à *backstory*, não só porque os elementos que lá coloca são de difícil encenação (Corinto, a encruzilhada, a entrada em Tebas, o actor para fazer de Laio, etc.) mas também, e sobretudo, porque são elementos que atrasariam, desviando a atenção do público para longe da peripécia e reconhecimento, pontos em que o *mythos* «exerce maior atracção» (Po. 1450a,30) e que por isso nunca podem ser anteriores à *metabole* em si, ou seja, não podem ser colocados nos actos que constituem a preparação do nó, *lusis*. A economia de Sófocles não só permitiu viabilizar a encenação como permitiu maior efeito trágico.

É claro que o pressuposto acima implica já a conclusão final de Roberts. Depois de verificar que o *alogon* se refere, não à presença de deuses em cena – coisa que não parece chocar de todo Aristóteles, que só não corrobora a sua intervenção inesperada e sem preparação prévia no decorrer da história –, mas antes ao facto de: «what is seen is more striking than what is heard, and therefore commands our powers of attention more fully»<sup>60</sup>, Roberts conclui que o fora-de-cena não se refere ao irracional mas antes a tudo o que é de difícil visualização e encenação. É certo que Aristóteles não equaciona a arte da encenação na arte poética, mas essa questão é independente do facto de o poeta ter de escrever para visualização ou encenação: «what is implicit here is that the more closely narrative approximates to drama (...) the more vivid and more detailed its narration, the more it will evoke the same response as drama.»<sup>61</sup>

Embora a conclusão seja justa, Roberts falha apenas em não associar novamente aquilo que é visualizável ao que é racional, *opsis* a *logos*, fixando-se directamente no resultado final que é a condição *sine qua non* para temor e compaixão: realismo e

---

<sup>59</sup> Em palco somos obrigados a dizer que alguém chora, pois, a não ser que gema e grite demasiado alto, ninguém vê. No cinema esta deixa é desnecessária.

<sup>60</sup> In RORTY, Amélie (org.) 1992, «Outside the Drama: the limits of Tragedy in Aristotle's Poetics», pp. 133-153.

<sup>61</sup> *Idem*.

representação *ante oculo*. O problema consiste também no realismo de Roberts ser o «vivid», e o de Aristóteles ser o *logos*. Ao cortar a ligação entre fora-de-cena e irracional, Roberts acabou por cortar também a ligação entre o que está na cena e o racional, partindo do princípio de que aquilo que se vê é *mais* realista do que aquilo que não se vê, quando devia ter partido do princípio mais simples de que aquilo que se vê, existe, e, se existe, é possível e provável ou necessário. Um guionista actual teria menos dificuldade em entender o conceito de fora-de-cena pois, quando escreve, sabe que «the camera is the dread x-ray machine of all things false.»<sup>62</sup>

Por outro lado temos de admitir a hipótese de Aristóteles não ter falado em favor do realismo mas apenas contra o irrealismo. Ou seja, é possível que a advertência do fora-de-cena se destine não só a camuflar os ditos *holes* do argumento, e já que «o poeta dissimula o absurdo» (Po. 1460b,5), como sobretudo a impedir o poeta de confiar nas capacidades do encenador, avisando-o de que a geringonça ridícula para fazer descer o deus actuará como um balde de água fria nas emoções do espectador. Todavia, Roberts está absolutamente certa na medida em que o fora-de-cena não é tanto uma forma de varrer para debaixo do tapete tudo o que é improvável, desnecessário e não universal, dado que essas coisas não devem fazer parte da peça nem dentro nem fora dela<sup>63</sup>, mas antes de uma forma de escrever visualizável e encenável, uma vez que a tragédia não possui as vantagens da epopeia a este respeito: «Realmente nas tragédias deve-se criar o maravilhoso, mas na epopeia é mais possível o irracional, principal fonte do maravilhoso, já que não se está a ver quem pratica a acção. Por isso, posta em cena, a perseguição a Heitor pareceria ridícula – uns parados e sem o perseguirem, e Aquiles a fazer um sinal negativo com a cabeça – mas na epopeia, isso passa despercebido. O maravilhoso dá prazer. A prova é que todos fazem narrativas acrescentando qualquer coisa de maneira a agradar.» (Po. 1460a,15)

Na epopeia, discurso escrito para ser lido e não visionado, a nossa imaginação preenche os buracos porque *queremos acreditar* e na epopeia o irracional «passa despercebido» (Po. 1460a,15). Resta sublinhar novamente que o *alogon* – e note-se que Aristóteles usa o termo *ilógico* e não *inóptico* – é igualmente detestado entre os

---

<sup>62</sup> MCKEE, Robert, 1997.

<sup>63</sup> Caso contrário Halliwell não estaria certo ao afirmar que: «Aristotle wishes dramatic action to be intelligible in purely human terms», (HALLIWELL, Stephen, 1986), nem todas as minhas conclusões sobre *spoudaios* e *hamartia* na segunda parte deste estudo.

guionistas: «Never use coincidence to turn an ending. This is deus ex-machina, the writer's greatest sin.»<sup>64</sup>

Adiante voltarei a falar sobre os universais e a coincidência no argumento mas resta aqui mencionar o desrespeito por esta regra que Roberts assinala em Eurípides: «For although it is true that Euripides does to some extent seem to locate the irrational or unlikely outside the drama (in prologue, in epilogue, or in choral reminiscence) he seems positively to call our attention to it, deliberately arousing the scepticism, discomfort or laughter that Aristotle implies would naturally be weakest in us at such times. 'Seems' is too mild: sometimes Euripides explicitly draws our attention to implausibilities in the background story.»<sup>65</sup> Ora se Eurípides não segue Aristóteles é pelo menos certo que segue McKee, que adverte contra a coincidência com a mesma veemência de Aristóteles: «So maybe the audience won't notice. But maybe it will. Then what? Cowardly, writers try to kick sand over such holes and hope the audience doesn't notice. Other writers face this problem manfully. They expose it to the audience, then deny it is a hole.»<sup>66</sup> McKee explica com o exemplo de *Casablanca*: Ferrari ajuda Viktor Lazlo a conseguir o salvo-conduto, sem que haja absolutamente justificação nenhuma na personagem de Ferrari para semelhante acção, facto que levou os argumentistas a colocar na boca dele: «Why am I doing this I don't know because it can't possibly profit me...» É certo que entre as soluções do capítulo 25 Aristóteles não apresenta a que Eurípides encontrou, na sua genialidade e loucura poética, mas por outro lado sabe que certas incongruências são inevitáveis, que resolvê-las à força pode prejudicar a história (pior ainda: pode provocar um efeito cómico, ou «ridículo», contrário ao trágico). Sabe ainda que por vezes o poeta nada mais pode senão fazer o irracional «parecer razoavelmente plausível» (Po. 1460a,30), ou simplesmente render o público à evidência de que na vida também «é possível que possa acontecer alguma coisa contra a verosimilhança» (Po. 1461b,15), coisa que McKee também prevê na ausência de solução melhor: «like coincidence, holes are a part of life. Things often happen for reasons that cannot be explained. So if you're writing about life, a hole or two may find its way into your telling. The problem is how to handle it.» Termino com a conclusão de Aristóteles: «Dizer que, dessa maneira, a história ficaria arruinada é ridículo.» (Po. 1460a,30)

---

<sup>64</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 357.

<sup>65</sup> In RORTY, Amélie (org.), 1992, «Outside the Drama: the limits of Tragedy in Aristotle's Poetics», p. 147.

<sup>66</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 358.

A mera presença dos deuses não é em si *alogon*, do mesmo modo que a ficção científica também nada tem de *alogon*. Uma premissa errada pode ter um desenvolvimento e conclusão lógica e racional. É o caso da ficção científica que se fundamenta em premissas impossíveis e depois desenvolve-as segundo critérios de verosimilhança e necessidade. Ou seja, o facto de Zeus ter poderes transmórficos não o impede de ter de mentir para evitar os ciúmes da esposa, como qualquer humano, do mesmo modo que Q lembra James Bond de que tem licença para matar mas não para infringir o código da estrada, ou do mesmo modo que Superman pode fazer a terra andar para trás mas não pode deixar de sucumbir perante um pedacito de critptonite. A história, o *mythos*, pode incluir o *alogon* na medida em que pode incluir os deuses com todos os seus super poderes impossíveis, mas a *metabole* não deve depender desse *alogon*, ou então deve disfarçar a sua dependência desse *alogon*. Aristóteles sabe isto quando diz que «os homens fazem este raciocínio: se isto existe, logo também existe aquilo» (Po. 1460a,20), na verdade Aristóteles aponta aquilo a que chamamos coerência interna do mundo criado pelo ficcionista.

Há quase dois mil e quinhentos anos a tecnologia não permitia uma visualização realista do maravilhoso, que resulta no ecrã mas não no palco onde por isso o divino se vê obrigado a descer à terra. Para Vernant as personagens «larger-than-life» da tragédia são removidas do nível do lendário para passar a discutir ali à nossa frente, tornando-se prosaicos, homens como nós, contemporâneos: «the hero ceases to be regarded, as he was in Pindar, as a model and becomes instead an object of debate (...) he is brought before the public as a subject at issue.»<sup>67</sup> Embora esta afirmação não se insira no contexto do estudo do fora-de-cena, ela transmite a mesma ideia de algo que, posto perante nós ou visualizado, fica submetido ao nosso julgamento, intelectual, moral, emocional e estético. Como se a proximidade da visualização permitisse, paradoxalmente, o distanciamento crítico, ou *desmistificação*, ou ainda a força de *logos* na imagem. Para fugir a este julgamento a cultura árabe não permite representação da figura humana, numa tradição platónica cuja desconfiança da imagem propagandeia um estatuto de falso conhecimento. Ora, por outro lado, este distanciamento crítico que o visionado proporciona pode ser entendido como *catharsis*. Para Séneca, como para Hamlet, como para o drama em geral, a solução para erradicar os males da ira é colocá-la diante dos olhos ou *monstruá-la* diante do homem<sup>68</sup>, para Hamlet «the purpose of

---

<sup>67</sup> In RORTY, Amélie (org.), 1992, «Myth and Tragedy», p. 34.

<sup>68</sup> SENECA, *De Ira*, Belles Letres, 1961, trad. A. Bourgerly.

playing, whose end, both at first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature»<sup>69</sup>.

## 2.2 O fora de cena como *off-screen*

Já vimos como o fora-de-cena pode ajudar o poeta a encobrir falhas e proteger-se das «censuras que provêm de cinco espécies: coisas impossíveis ou irracionais, ou impróprias ou contraditórias ou contrárias ao correcto em relação à arte»<sup>70</sup> (Po. 1461b,20). Entendendo agora o fora-de-cena como *off-screen* para sublinhar o modo como ele também protege o poeta daquilo que é *impróprio*, na tradução da Gulbenkian, ou «morally harmful» na tradução de Halliwell<sup>71</sup>. Fora-de-cena torna-se assim no obsceno<sup>72</sup>, imoral e blasfemo<sup>73</sup>, que hoje tanto serve para evitar o *pornos* e o *pathos* como para exacerbá-los. É o caso do reconhecimento preceituado por Aristóteles na *Ifigénia em Aulis*, pois o *acto terrível* pode ser trabalhado numa nota muito mais elevada quando não é mostrado mas apenas sugerido<sup>74</sup>. Neste sentido é a própria mente do leitor que funciona como lugar obsceno ou fora-de-cena. O reconhecimento de *Ifigénia em Tauris*, postulado por Aristóteles como o melhor por acontecer antes do acto terrível, é visto pelos estudiosos ora como recurso melodramático, ora como perfeitamente contextual na filosofia de racionalidade, primado da acção, e secundarização da *opsis* e do espectáculo, nunca como exacerbação do efeito

<sup>69</sup> SHAKESPEARE, William, *Hamlet, Prince of Denmark*, Act. III.

<sup>70</sup> Daquilo que é contrário ou contraditório em relação à arte falarei na parte relativa ao primado da comoção, agora interessa sublinhar o impróprio.

<sup>71</sup> Gostaria de acrescentar a tradução de Else mas, mais uma vez e para meu desespero, Else omite o capítulo 25, não por considerá-lo desnecessário e repetitivo, como era o caso do capítulo 16, mas porque a sua riqueza implica uma análise superior a cinquenta páginas, sobrecarregando demasiado a actual edição, parafraseando o próprio.

<sup>72</sup> *Obsceno* pode parecer tradução literal para fora-de-cena, mas na verdade o prefixo *obs* remete no latim para aquilo que dificulta ou cria obstáculo.

<sup>73</sup> *Blabera* é o termo que consta no grego.

<sup>74</sup> Esta possibilidade de promover mais terror por aquilo que não acontece ou não chega a acontecer é também avançada por Stinton no artigo «Hamartia in Aristotle and Greek tragedy» (vd. STINTON). Embora Stinton não avance nunca a ideia de criação de suspense mas a de incremento no *pathos* e sobretudo não interpreta o fora-de-cena na mente do espectador como agora proponho também. Para Stinton este tipo de reconhecimento permite incorporar a queda de pessoas boas e virtuosas na trama da passagem à infelicidade sem de facto as deixar cair na infelicidade, proporcionando choque dramático pelo contraste entre o acto e a pessoa. Esta última ideia é difícil de manter, primeiro porque Aristóteles chama repugnante a esse tipo de enredo e segundo, quem é o virtuoso? Ifigénia, certamente. Mas e Orestes, o vingador amaldiçoado? Aristóteles diz claramente que as tramas a aproveitar são as que provêm de famílias «a quem aconteceu *sofrer* ou causar desgraças terríveis» (Po. 1453a,20), sublinhado meu. Belfiore (vd. RORTY, pp. 359 e ss.), por outro lado, baseia-se neste artigo para compor a defesa do reconhecimento ifigénico contra a hipótese de melodrama, avançada em LUCAS, W. D.

aterrorizante perante a evidência de que há um limite para o medo tolerável na audiência, e que, se a catástrofe não vai acontecer, esse limite pode ser ultrapassado. O cinema «arte del fuera de campo e de lono mostrado, há desarrolado particularmente el resorte de temor bajo la forma del miedo em todos sus matices, desde el escalofrio hasta el horror, passando por la angustia y el espanto. Se podría decir que ninguna forma dramática es mejor equipada que el cine para provocar el miedo: desde sus condiciones materiales de representación (una sala oscura) hasta su lenguaje (baseado en lo no visto, o lo no visto todavia: lo que no se ve inspira mucho mas miedo que lo que se ve)»<sup>75</sup>, veio a dominar especialmente o fora-de-cena com que interpreto o reconhecimento ifigénico. Se há pouco o fora-de-cena organizava a economia dramática, junta-se-lhe agora a possibilidade de não inibir a catástrofe pela decência e bom gosto ou pelas limitações da encenação, especialmente críticas quando se trata de fazer espirrar sangue, esventrar, arrancar olhos, etc.

Embora Halliwell<sup>76</sup> também não veja no reconhecimento que Aristóteles preceitua uma possibilidade mais violenta – pelo contrário, e na linha de Else, crê que esse reconhecimento diminui a violência e sublima a preceituação do *logos* da acção – nota que Aristóteles utiliza aí uma expressão especialmente forte para o acto catastrófico, nomeadamente «qualquer coisa de irreparável» (Po. 1453b,35) e que nunca é utilizada noutra parte da *Poética*, e apenas uma vez fora da *Poética*, sendo: «an apt word in greek for the ultimates of suffering and evil»<sup>77</sup>, creio que a minha interpretação e a de Stinton justificam o uso desta expressão de terror.

Fora-da-cena, o terror fica *em todo o lado*, fica mesmo atrás de nós, ao virar da esquina. Se o realizador não nos mostra *in scena* a morte inegável do vampiro (o que normalmente inclui estaca de madeira, explosão solar e estrebuchar final até à pulverização ou *melt down in green mud*), podemos garantir que ele vai connosco para casa depois do filme. Do mesmo modo que a sepultura e morte de *Édipo em Colono* está fora-de-cena para que Édipo permaneça em todo o lado. O fora-de-cena é de facto a melhor ferramenta de terror e temor, o coração bate quando vemos a pegada do dinossauro, ou vemos apenas a turbulência que o movimento do tubarão deixa na água. Na diegese, na epopeia, no romance não há obsceno, não se pode jogar com o visto e não visto, pelo que o fora-de-cena comprova a importância da dimensão do espectáculo

---

<sup>75</sup> CHION, Michel, 1988, p. 122.

<sup>76</sup> HALLIWELL, Stephen, 1987, pp. 131 e ss.

<sup>77</sup> *Idem*.



e da encenação em Aristóteles. Nesta perspectiva há alguma crítica a fazer às palavras de Halliwell que todavia se apercebeu da importância da *opsis*: «in his animadversions on spectacle Aristotle does not have in mind the general visual aspect of performance, but the specific exploitation of it for emotional effect»<sup>78</sup>, sem a gestão da *opsis* nunca *Cat People* de Jacques Tourneur seria minimamente assustador e é do susto que Aristóteles quer saber.

### 2.3 O código Hays

Desde cedo, mais precisamente desde 1930, que Hollywood definiu aquilo que é impróprio para visualização. Se não existe semelhante código para os livros comerciais será por dois motivos: primeiro porque a imagem tem um poder emocional mais forte que o da palavra, e segundo porque uma arte de grande distribuição destina-se a todo o tipo de audiência, mais e menos sensível. Aristóteles estava certamente ciente de ambos. Não é por acaso que todos os DVDs editados sejam obrigados por Lei à classificação etária M/12, M/16 e M/18, ou que vemos aparecer uma bola vermelha na televisão. Sem a consciência de uma arte de grande difusão, Aristóteles não se referiria à repugnância de ver passar os maus da infelicidade para a felicidade, nem ao *impróprio* acima referido – é claro que *Medeia* vai contra a regra, mas também a maior parte dos filmes –, todavia Aristóteles não é assim tão puritano, tudo para ele é possível, desde que advenha da probabilidade ou necessidade do *mythos*. O problema é a chamada *violência gratuita* e o abuso da perversidade «como a de Menelau no Orestes» (Po. 1461b,20), a par, é claro, da irracionalidade desnecessária «como Eurípides em relação a Egeu» (*idem*). Note-se que o conceito de perversidade está autónomo do de irracionalidade, mas poderia ser explicado do mesmo modo que Roberts explicou o *alogon*, e pode existir desde que justificado num *logos*. Mas interessa agora a «perversidade», que ainda assim parece prevalecer um pouco sobre o *logos*, já que, remetendo para o capítulo 13, um homem mau pode passar à felicidade seguindo as leis da necessidade e probabilidade do enredo. Haverá um primado da moralidade? Mas para Aristóteles aquela situação não é imoral, é apenas «contrária ao trágico, visto não conter nenhum dos requisitos devidos, e não provocar benevolência,

---

<sup>78</sup> HALLIWELL, Stephen, 1986.

compaixão ou temor» (Po. 14532b, 35), ou *atrágica* como se pode transliterar do original. Se já antes os efeitos cénicos (para distinguir do que entendo por *opsis*) promovem a emoção trágica errada, ou seja, «terror e não temor», a perversidade recompensada provoca a emoção errada, ou pelo menos uma emoção alheia ao trágico. Aristóteles não faz qualquer julgamento moral<sup>79</sup> e é accidental que o imoral (imoral para nós) não provoque temor e compaixão. Dizer que *o crime compensa*, que é a nossa interpretação contingente daquele enredo<sup>80</sup>, pode provocar no espectador tristeza ou alegria, mas não temor ou compaixão ou empatia ou simpatia, para Hollywood pode provocar até ira ou uma onda de crime.

Longe vão os tempos do código de Hays<sup>81</sup> mas vale a pena lembrar algumas regras que vigoraram no cinema desde os anos 1930. É claro que, na década de trinta, o público era ainda maioritariamente iletrado e facilmente impressionável pela tecnologia mimética da sétima arte, relativamente recente. Hoje alguns itens do código já não fazem qualquer sentido, todavia grande parte ainda vigora. Scorsese discute o código Hays na sua *Viagem pelo Cinema Americano* e sublinha que as emissões televisivas da guerra do Vietname vieram permitir finalmente que mortes e disparos fossem filmadas no mesmo plano, o que até aí não era permitido e aconteceu pela primeira vez no filme *Bonnie and Clyde*. Assim a televisão alterou os códigos deontológicos do cinema ao trazer a violência para dentro da cena. Depois disso, colocar a violência fora-de-cena passou a produzir alguma sensação de hipocrisia, esta então absolutamente *atrágica* e *anti-pathos*. Assim, à medida que aperfeiçoamos a nossa literacia visual, vamos suportando mais e mais violência (talvez por isso Eurípides seja mais violento que Sófocles) e hoje já se admite que os M/18 vejam o actor dar um tiro na boca ou arrancar os olhos. Todavia, por enquanto, ainda vigoram algumas regras de base, como não mostrar violência contra crianças e animais, e que de facto surgem na tragédia grega, várias vezes até, todavia não devem ser gratuitas e podem acontecer se conexas. Hoje acontecem sempre «*ifigenicamente*», isto é, a criança é colocada em perigo e na iminência de *pathos*, para depois ser salva<sup>82</sup>. Relativamente à visualização do  *pornos*, está também cada vez mais aceite no cinema

---

<sup>79</sup> Não há qualquer reticência em Aristóteles à visualização da violência aceitando «mortes em cena» (Po. 1452b,10)

<sup>80</sup> Adiante falarei da possibilidade de Aristóteles ter em vista o enredo cómico do *ethos phaulon* com final feliz, que aliás é mais uma razão para usar apenas o termo *contrário ao trágico*.

<sup>81</sup> Pode consultar-se o *The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)* em [www.artsreformation.com](http://www.artsreformation.com)

<sup>82</sup> Esta ideia parece dar afinal razão a Stinton, pelo que mais adiante voltarei à violência adiada e ao acto terrível..

comercial, uma vez que tem até uma indústria que lhe é inteiramente dedicada. Se o realizador foge da explicitação do acto sexual, não será por razões moralistas mas pelas mesmas que Aristóteles propôs: para não tornar um filme sobre as vinhas da Califórnia num filme sobre sexo, arriscando o efeito errado.

Algumas das regras do código Hays desapareceram para sempre, como: «the sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld», ou «illegal drug traffic must never be presented»; outras passaram de *off-screen* para *on-screen* como: «methods of crime should not be explicitly presented», ou «scenes of actual child birth, in fact or silhouette»; outras tornaram-se verdadeiramente obsoletas e de evitar: «the treatment of bedrooms must be governed by good taste and delicacy», mas a grande maioria continua em vigor, porque «the moral importance of entertainment is something which has been universally recognized. It enters intimately into the lives of men and women and affects them closely» e o código prossegue depois numa quase transliteração do Livro II da *República* de Platão, a que Aristóteles não era alheio: «so correct entertainment raises the whole standard of a nation. Wrong entertainment lowers the whole living conditions and moral ideals of a race», explicando que: «the motion pictures, which are the most popular of modern arts for the masses, have their moral quality from the intention of the minds which produce them and from their effects on the moral lives and reactions of their audiences. This gives them a most important morality», isto porque se trata, como Platão sabia, de uma arte especialmente sedutora: «most art appeals to the mature. This art appeals at once to every class, mature, immature, developed, undeveloped, law abiding, criminal. Music has its grades for different classes; so has literature and drama. This art of the motion picture, combining as it does the two fundamental appeals of looking at a picture and listening to a story.»

## 2.4 Dentro da cena, visualização e racionalidade

Hoje em dia há já alguma unanimidade em perceber a estreita relação entre a *Poética* e a tragédia encenada e sublinhar a preferência de Aristóteles pelo *showing over telling*<sup>83</sup>, todavia poucos afirmam categoricamente que a *Poética* é uma teoria do

---

<sup>83</sup> Cf. RORTY, Amélie (org.), 1992. O artigo de Kosman «Acting; Drama as the Mimesis of Praxis», pp. 51 e ss. Reequaciona toda esta teoria que aparentemente se quer aplicar sobretudo ao literário,

audiovisual, ou que o audiovisual dita os parâmetros da *Poética* de Aristóteles – à excepção de Kosman, que falha apenas pela falta da comparação com o cinema e por isso não pode associar estreitamente, por exemplo, mimese e completude. Esta atitude deve-se em parte ao lugar hierarquicamente inferior da *opsis* na mereologia da tragédia e à rejeição de qualquer efeito dramático suscitado pela *opsis*, ora o problema está em não associar *opsis* e mimese. Qualquer manual de argumentação e guionismo se rege pelos parâmetros audiovisuais embora não aborde realização, efeitos especiais e sonoplastia, todavia o grande problema académico é a aparente contradição de Aristóteles ao rematar o tratado dizendo que a tragédia é superior à épica porque tem espectáculo e música. Na verdade qualquer argumentista sabe que a realização, o efeito especial e o som, tornam o filme mais apetecível que o livro e no entanto não há contradição nenhuma em afirmar que o argumento é a alma do filme, não se trata apenas de reunir *opsis* e *logos*, mas de mostrar o *logos* da *opsis* ou imagem: «show, don't tell. That's the byword for movies. Since your screenplay is supposed to replicate the experience of a movie, it follows that your script should convey only what is seen and heard».<sup>84</sup> O argumento teatral que Aristóteles propõe é obrigado a evitar o maravilhoso tal como hoje o cinema evita o *stream of consciousness*. Hoje, graças às possibilidades tecnológicas do cinema, não é o maravilhoso que prejudica o argumento (o *alolon* prejudica *sempre*, mas o maravilhoso não é forçosamente *alolon*, como vimos) mas o psicológico, o artístico e o literário. Perigos contra os quais Aristóteles adverte<sup>85</sup>. Deixámos o literário (diegético) para a vida interior do humano, para o *stream of consciousness*, para tudo aquilo que o cinema não pode filmar, ou filma mal. Esta ideia de vida interior é alheia à cultura grega, para quem o homem se cumpre apenas na sua contingência social<sup>86</sup>. As obras-primas da literatura de hoje não são adaptáveis a cinema, porque não têm a mesma linguagem. As obras de Kafka, Joyce, Proust não têm lugar na *Poética* de Aristóteles porque afinal «the purer the novel, the purer the play, the worse the film»<sup>87</sup>. No capítulo 17, Aristóteles sublinha a optacidade

---

mostrando que não se trata de uma preferência sobre o modo diegético de escrever mas sobre a encenação em si e também que o conceito de mimese não pode ser entendido apenas como ficção nem como arte. Embora o estudo de Kosman tenha também inspirado a consolidação de um primado da mimese, igualmente patente em HALLIWELL, 2002, e muito mais patente na própria *Poética*, Kosman não deixa clara nenhuma forma de distinção entre texto escrito para ser encenado, ou seja guião, e livro.

<sup>84</sup> STEEL, Alexandre, 2006, p. 110.

<sup>85</sup> Não adverte evidentemente contra o *stream of consciousness* (o conceito é totalmente alheio à cultura clássica), mas contra a extensão e contra a voz autoral.

<sup>86</sup> GASSET, Ortega y, 1965. Gasset sublinha a impossibilidade de o grego conceber uma ética que regule apenas a sua vida interior, fora de um benefício colectivo ou externo.

<sup>87</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 367.

do argumento: «Devem estruturar-se os enredos e completá-los com a elocução, pondo-os, o mais possível, diante dos olhos. Assim, vendo-os com toda a clareza, como se estivesse perante os próprios factos o poeta poderá descobrir o que é apropriado e não deixará escapar nenhuma *contradição*» (Po. 1455a,20, sublinhado meu) Com esta afirmação Aristóteles não está apenas a dizer que o poeta deve ser realista e vívido. Nem tão pouco a querer *tornar os caracteres visualizáveis*, que é a tradução de Else para a *opsis* do capítulo 6 (cuja interpretação subjaz tanto ao estudo de Roberts como ao meu), mas que ora pode ser entendida como visualização ora como espectáculo, não há que procurar distinguí-las, mas interessa que quanto mais o poeta visualizar menos necessitará de colocar elementos fora-de-cena, menos correrá o risco de a sua peça ser estropiada ou mal entendida pelo encenador ou não ser sequer aceite para concurso<sup>88</sup>. A visualização participa no modo de a poesia ser mais filosófica que a história, ajudando a detectar incongruências, como já vimos, mas onde alguns vêm um postulado filosófico entendo também um conselho prático – que só por acaso está de acordo com a filosofia aristotélica da superação do estado pela actividade, sendo esta mais *visível* que o estado –, uma vez que o poeta não pode encenar o que vai dentro da cabeça ou do coração das personagens, pode exprimi-lo por palavras certamente, mas mesmo estas devem ser substituídas por acções. Infelizmente, tal como rejeito a dimensão religiosa na tragédia de Aristóteles, temo também que a dimensão filosófica esteja igualmente ausente<sup>89</sup>. A simpatia que Aristóteles possa sentir pela arte mimética por estar mais apta a representar a actividade do que o estado: o *ser feliz* em vez de o *ser bom* é, quanto a mim, uma feliz coincidência. Pondo as coisas de outra maneira, se a tragédia de Aristóteles exprime a filosofia da função e da actividade, também o cinema, assim *é a tragédia que se aplica à filosofia de Aristóteles e não o inverso*<sup>90</sup>, talvez daí a simpatia do filósofo para com essa forma de arte, a ponto de lhe dedicar o seu pensamento e obra, tão mal tratada por Platão, mas isso nunca saberemos.

---

<sup>88</sup> Cf. EUBEN, Peter, 1986. Peter Euben diz que as peças passavam por uma triagem de leitura antes de serem escolhidas para ir a concurso, o que sublinha a perspectiva prática da *opsis* como capacidade do poeta para escrever para teatro e engendrar uma peça encenável. Em Hollywood também há um departamento destinado apenas à leitura dos milhares de guiões que aí chegam todos os anos. Em MAMET, David, 2007, a razão da qualidade execrável da maior parte dos filmes é o facto de o lugar de «reader» ser o lugar mais baixo e mais mal pago da cadeia profissional nos estúdios. É claro que os argumentistas famosos não passam por aquela primeira triagem, mas alguma vez tiveram de o fazer.

<sup>89</sup> Esta ausência será devidamente abordada na Parte III deste estudo.

<sup>90</sup> Else é, parece-me, o principal responsável por revelar alguma causalidade entre a primazia da actividade sobre a acção na filosofia de Aristóteles e a ênfase que este coloca no *mythos*.

## 2.5 Opsis

Para Else, a *opsis* a que Aristóteles se refere no capítulo 6 deve incluir elementos da encenação: «the adornment of their physical appearance must be to some degree a portion of the art of tragedy»<sup>91</sup>, uma vez que Aristóteles diz explicitamente: «Como esta imitação é executada por actores. Em primeiro lugar o espectáculo cénico há-de ser necessariamente uma das partes da tragédia» (Po. 1449b,30), mas Else levanta o grande problema de assim *opsis* se distanciar demasiado de todas as outras partes referidas por Aristóteles que, à excepção da música<sup>92</sup>, são parte integrante do argumento escrito da tragédia: *ethos*, *lexis*, *dianoia* e *mythos*, levando Else a contestar a tradução de *opsis* por «espectáculo cénico»<sup>93</sup>, encenação ou cenografia. Ao concluir na tradução de *opsis* por: «aquilo que é a manifestação visível das personagens»<sup>94</sup>, Else adiciona ainda a evidência do plural *opseis*, claramente designando «aparências» ou pluralidade das personagens e não singularidade como a de *cenário* ou da *encenação*. Todavia esta ideia entra em contradição com o facto de Aristóteles dizer adiante que *opsis* é uma arte própria que nada tem a ver com a arte poética em si, mas nesse ponto preciso ele fala da «arte de quem executa os acessórios» (final do cap.6), algo diferente, então, da *opsis* a que primeiro se refere – o que não impede que o poeta tenha de realizar ou encenar a própria peça, algo muito provável, e que outro faça os adereços, as máquinas, os cenários, etc. Todavia, esta linha de raciocínio conduz Else a ver em *opseis* a caracterização, no sentido literal, das *personae* dramáticas, distintas dos actores em si (e que já fariam parte da encenação que Else quer evitar), ou seja, é necessário que um negro represente *Otelo*, que um jovem louro represente *Hamlet*, ou que um rei traga uma coroa e que um escravo não traga vestes demasiado ricas. Na verdade a operação que Else propõe aqui é parecida com a que Aristóteles aconselha no capítulo 17: pôr diante dos olhos os acontecimentos (e não já as personagens). Pelo que volto a sublinhar que, em última análise, Aristóteles pede ao poeta que tenha em

---

<sup>91</sup> ELSE, Gerald, 1957, p. 232.

<sup>92</sup> Não percebo bem a excepção da música uma vez que o poeta compunha a lírica, que *melos* certamente engloba. Ademais, Aristóteles queixa-se, no capítulo 18 (1456a,25) de os poetas aproveitarem partes corais inteiras de uma história para a outra, dando claramente a entender que a parte coral deve fazer parte do *mythos*.

<sup>93</sup> Noto aqui o erro crasso na tradução da Gulbenkian de *opsis* por «organização do espectáculo», que, sem explicação de rodapé, vai contra as duas melhores traduções críticas da *Poética*, as de Bywater e Gerard Else.

<sup>94</sup> ELSE, Gerald, 1957, p. 233.

conta todos os aspectos visualizáveis, o que é também uma forma de garantir a autonomia do argumento em relação ao espectáculo. «The looks of the characters fall to the art of the skeupoios more than to that of the poet»<sup>95</sup>, então, mesmo, tratando-se de uma caracterização física no texto escrito, será sempre uma indicação para a encenação. Por outro lado, como creio, essa possível vividez de que Else esteja afinal a falar permitirá ao leitor visualizar o texto, ou melhor, visualizar o espectáculo no texto, permitindo que quem o leia «se arrepie» pois deixa de estar dependente da realização<sup>96</sup>. O facto de alguns elementos da organização do espectáculo, ainda que sejam parte de uma arte autónoma à do argumento, poderem estar incluídos no argumento trágico é tão aceitável quanto a presença do pensamento ou *dianoia* no argumento, uma vez que também este é organizada por outra arte que não a poética, nomeadamente a Retórica. Não quero com isto dizer que o argumento é auto-suficiente enquanto obra acabada. Ninguém vê o guião de um filme como obra-prima da literatura, nem Aristóteles, quanto a mim, e, no entanto, nada disto exclui a ideia de a grandeza do filme enquanto obra artística estar encerrada no seu guião. Penso que reduzir as tragédias à sua versão escrita seria impensável para Aristóteles, como para qualquer ateniense, seria o fim dos festivais. Quando no fim do tratado pede aos espectadores «distintos», que preferem ler epopeias, para lerem a tragédia em vez de assistir ao espectáculo, fá-lo com inegável ironia. Além disto, há outra razão importante para o argumento incluir elementos próprios apenas da encenação: ele é o único suporte que garante a durabilidade da tragédia. Hoje podemos guardar a gravação de um filme, mas tanto Aristóteles como os espectadores viam a genialidade desta ou daquela peça desaparecer para sempre depois da sua presença no concurso, podendo ser preservada apenas no guião. A tradução de Else conduz-me a mais uma analogia com McKee: «some argue that the film's Image System is the director's work and that he or she alone should create it. (...) I argue that the screenwriter should begin the film's Image System and the director and designers finish it.»<sup>97</sup>

Voltando ao capítulo 17, visualizar os acontecimentos ajuda o poeta a evitar os caminhos da diegese em que McKee vê caírem os jovens argumentistas: «These, on the other hand were found in submissions to the European Script Fund: 'The sun sets like a

---

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> Na verdade, deve originar do argumentista e não do realizador a necessidade de o mau ter algum defeito físico que exprima a sua debilidade moral. Dr. No não tem uma mão, Édipo é coxo e as bruxas são feias.

<sup>97</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 408.

tiger's eye closing in the jungle', and 'the road twists and knifes and gouges its way up the hillside, struggling until it reaches the rim, then disappears out of sight before bursting onto the horizon'. They are director traps, seductive but unphotographable.» É nesta profunda noção da imagem promotora de *logos*, naturalmente *plot-oriented*, que o cinema cumpre o sonho de Aristóteles. Na arte visualizada, ser é fazer, como professava Aristóteles: «If, by chance, what a character says about himself is actually true, we don't know it's true until we witness his choices made under pressure.»<sup>98</sup> Os indícios diegéticos, enredo episódico, enredo demasiado extenso, demasiada narração na voz do coro, estragam a tragédia, como o diálogo hoje estraga o filme: a «tragédia sem caracteres» sempre foi uma pretensão de Hitchcock que dizia filmar apenas «pictures of people talking»<sup>99</sup> (sendo que quanto mais irrelevante for o que elas dizem, melhor será a acção). Quanto maior autonomia entre argumento e arte da montagem do espectáculo, mais garantida fica a qualidade da tragédia e da sua montagem em espectáculo.

Para Aristóteles, já vimos, a tragédia supera a epopeia, mas supera-a, paradoxalmente, porque tem menos que aquela. A épica não tem nada que a tragédia possa aproveitar (maravilhoso, diegese ou acção paralela, que Aristóteles descreve como manobras de diversão), mas há muito na tragédia para a épica imitar (*mythos*, peripécia, reconhecimento, pathos) e que constitui a essência de qualquer história. Por outro lado as manobras de diversão da tragédia (música e espectáculo) ultrapassam de longe as da épica. Ao dizer que os poetas épicos que devem imitar os trágicos, como Homero que «põe logo esta ou aquela personagem em cena», e por tudo o mais que é dito na *Poética* podemos adivinhar que Aristóteles propõe que os poetas trágicos não imitem os épicos, erradamente e anti-natura, supondo eles que aí está a excelência.

A qualidade do filme sobrevive no argumento que encerre a própria existência do filme. Um bom argumento é um bom filme ainda que não seja realizado, que não haja actores, ainda que seja uma «tragédia sem caracteres». Não terá a mesma qualidade literária que o seu equivalente em romance, ou em epopeia, e que alguns poetas dramaturgos teimam em abandonar, mas terá muito mais qualidade do ponto de vista mitológico ou trágico na medida em que encerra o estritamente necessário para o

---

<sup>98</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 377.

<sup>99</sup> Cit. MAMET, David, 2007, p.151, e a propósito da superioridade do cinema mudo sobre o cinema sonoro pelo aperfeiçoamento iconográfico e pela maior concentração na acção. De facto o diálogo corresponde ao método épico a que Aristóteles quer que a tragédia escape, o diálogo em cinema remete sempre para a narração, exposição e descrição fora da imagem. Também Mckee diz que a voz-off só funciona se não for absolutamente necessária para compreender a história.



efeito trágico. O argumento, como diz Aristóteles, não só distingue um bom filme de um mau filme, como também distingue os filmes entre si e serve para dizer se uma tragédia é diferente da outra (Po. 1456a, 5). Ou seja, não é o facto de as personagens ou lugares serem diferentes que torna um filme diferente de outro, é a história em si. Por mais complexa, centrípeta e interessante que seja a personagem, ela é repetível, é sempre ela em cada história. Charlot é sempre Charlot, Édipo é sempre Édipo e James Bond é sempre James Bond, só muda a história. Se a sucessão de imagens é forçosamente *plot-oriented* e não *character-oriented*, temos também que o cinema, por ser mais imagético que o teatro, é ainda mais *plot-oriented* que o teatro, aquilo que se passa na cabeça do poeta do capítulo 17 é na verdade um filme.

## 2.6 A arte popular como arte visual

«Poderia perguntar-se qual das duas é melhor, a imitação épica ou a trágica. De facto se a forma menos vulgar é a melhor, e essa é sempre a que se dirige aos melhores espectadores, é por demais evidente que a que imita todas as coisas [a mimese dramática] é extremamente vulgar. É, na verdade, por pensar que eles não percebem se o próprio actor não acrescentar alguma coisa, que fazem muitos movimentos, como os maus flautistas que rodopiam, se tiverem de imitar o lançamento do disco, e arrastam o corifeu, se tocarem o Cila.» (Po. 1461b,25)

Neste trecho Aristóteles assinala um preconceito de vulgaridade contra a arte dramática, deixando claro que o teatro grego já era entendido como um forma popular de entretenimento e não um espaço comunitário de catarse mística nem de clarificação intelectual. Como defensor da mimese, o filósofo tem de ilibar o visualismo (*opsis*) da vulgaridade. A forma visual ainda hoje é tida como principal atributo da arte popular, vulgar, juvenil e tibia, num preconceito motivado pela obviedade obtusa de que quem não sabe ler o texto precisa de bonecos ou de um desenho. Inteligentemente, Aristóteles não vê as coisas deste modo, pois isso seria tão absurdo como dizer que o cinema é uma arte própria de gente inculta, ignorante e de gosto vulgar. Resumindo, o problema não está na imagem, mas no modo de produção dessa imagem. Aristóteles é subtil e refinado pois o problema a que se refere neste trecho é a *falta de confiança nessa imagem*: «por pensar que eles [o público] não percebem se o próprio actor não acrescentar alguma coisa, que [os actores] fazem muitos movimentos.» Assim o mau

filme e a má tragédia, ou a tragédia vulgar, é aquela que não confia na competência mimética do espectador nem na competência lógica da imagem, um pouco como nos filmes em que o actor não só diz que está cansado, como se deita e boceja ao mesmo tempo, muito exageradamente e de forma a que o público, tratado como atrasado mental, perceba. Mamet cita Billy Wilder a este respeito: «Anyone who speaks of the audience's understanding as diminished has never had to make a living by appealing to them. If it is coherent, they will get it. The filmmaker's job is not to pander to them but to make his vision coherent.»<sup>100</sup> Naquele trecho reside o segundo traço distintivo entre arte vulgar e arte erudita: não é mais culto aquele que lê um romance do que aquele que vê um filme, só porque o sistema de imagens é considerado pré-linguístico<sup>101</sup>, primitivo e bárbaro. Aliás a epopeia é claramente vulgar, uma vez que encerra, no capítulo 13, o único verdadeiro traço da arte vulgar que Aristóteles distingue: o final duplo, ou justiça poética, essa é a arte «que é dupla como a da Odisseia» (Po. 1453a,30). Mas este primitivismo pode remeter para a ideia de pureza, para Eisenstein o cinema é um retorno à idade do ouro da linguagem: «at the threshold of the creation of language stands the simile, the trope, the image (...) All meanings in language are imagistic in origin.»<sup>102</sup>

No teatro oriental, supostamente mais primitivo, a ligação à imagem e à expressão física da história é muito mais forte que a ligação textual europeia e ocidental que encara o teatro como «variedade sonora da linguagem»<sup>103</sup> profundamente irmanado com a literatura. Esta estética teatral do ocidente, quanto a mim, inaugurou-se tanto na desconfiança icónica de Platão como na descaracterização de Aristóteles como defensor do texto escrito, a imagem continua afastada dos «espectadores distintos» que Aristóteles refere e refugiou-se na arte popular pagã e religiosa<sup>104</sup>, livre da «hipertrofia do elemento verbal»<sup>105</sup>, intelectualizante e desunificador, cujo expoente máximo, e anti-teatral se cumpre no teatro épico de Brecht. Na *República* Platão ataca

---

<sup>100</sup> MAMET, David, 2007, p. 116.

<sup>101</sup> Cf. HALLIWELL, Stephen, 1987, p. 180 e ss. A meu ver Halliwell falhou na interpretação deste capítulo como defesa da arte visual, penso que pelo pressuposto da demasiada distinção entre espectáculo cénico e escrita visual.

<sup>102</sup> EISENSTEIN, Sergei, 1949, p. 247.

<sup>103</sup> Estou a seguir a descrição do teatro de Bali em BORIE, Monique, et Al., 2004, p. 455.

<sup>104</sup> As imagens sequenciais, forma primitiva de banda desenhada e foto-novela, são apuradas pela necessidade de veicular ortodoxia religiosa à população iletrada, de que um dos mais impressionantes exemplos são os vitrais da Sainte Chapelle em Paris. A imagem em movimento surge para ensinar os que não podem ler e não têm acesso ao texto bíblico. Isto para sublinhar que sempre se valorizou o poder propagandístico da imagem. Noël Burch, que citei na introdução, afirma que o cinema foi na sua origem pensado para veiculação de ideologia e propaganda.

<sup>105</sup> Gaston Baty cit. in BORIE, Monique, et Al., 2004, p. 461.

as artes miméticas e visuais (pintura e épica) à maneira da idolatria que mantém o homem preso à dimensão estética, ao *chakra* inferior, impedindo-o de atingir a dimensão política e finalmente a dialéctica, ou nirvana. Aristóteles prevê uma dimensão dialéctica na mimese com a evidência e a particularidade que Platão não apresenta para demonstrar o contrário, limitando-se ao prejuízo de uma fantasia narrada em *kaloï logoi*, enquanto tacitamente professa o benefício de uma Verdade narrada em *kaloï logoi*. Pelo contrário, na teoria mimética de Aristóteles antevemos a racionalidade inerente à percepção de significados veiculados pela sequência de imagens, o apolíneo nietzschiano é um apelo à parte racional da alma e essa parte é relevada em Aristóteles, e não anulada como em Platão, pela imagem mimética. Assim podemos olhar a arte visual e audiovisual tanto na perspectiva de uma arte popular como na perspectiva de uma arte erudita. A dimensão estética em Aristóteles não está, como em Platão, divorciada da dimensão ética – que é a dimensão racional onde se pensa e promove o Bem e a Verdade –, como, aliás, se vê exageradamente na descrição que Aristóteles apresenta para o carácter magnânime: «Distinguem ainda o magnânimo o modo de andar lento, a voz grave, a dicção estável (...) porque uma voz aguda e os movimentos apressados resultam de uma grande pressão que se faz sentir.» (EN. 1125a)

## 2.7 Diegese como excesso

Poucos ou nenhuns autores sublinham a genialidade de Aristóteles na separação da *dianoia* e da elocução da história em si. Esta separação constitui uma espécie de milagre grego e se é, hoje sobretudo, inconcebível ou incómoda no teatro, ela faz parte das regras básicas do cinema de Hollywood, cujos guiões têm um capítulo para a *story-structure*, outro para *dialogue* e outro para *exposition*. O *showing over telling* de Aristóteles encerra uma valorização qualitativa a que hoje nos recusamos pela *beateria de lo escrito*, para parodiar Gasset. Todavia, numa arte de *design* e de efeito esta valoração tem de ser inculcada nos seus peritos que certamente fizeram algum percurso académico pelo papel. Se Ésquilo é tão pouco citado e considerado por Aristóteles, embora seja o «pai da tragédia», é porque, como nota Jones, a maturidade dramática de Sófocles não se resume à introdução de novos elementos mas a um tipo de escrita muito mais mimética e visual, comparativamente à penosa adaptação visual da diegese

de Ésquilo<sup>106</sup>. Digamos que onde um escreve «aguardava notícias impacientemente», outro entendeu que, num argumento, tem de escrever «verificava o e-mail várias vezes por dia», porque «when the film turns narrative rather than dramatic, when it stands in for the viewer's imagination, the viewer's interest is lost»<sup>107</sup>.

No capítulo 6, Aristóteles diz-nos que «a tragédia é a imitação (...) que se serve da acção e não da narração» (Po. 1449b,25). No capítulo 24, volta a sublinhar o carácter mimético da arte poética: «Homero, sendo digno de louvor por muitos motivos, é-o em especial porque é o único poeta que não ignora o que lhe compete a ele fazer. De facto, o poeta, em si, deve dizer o menos possível, pois não é através disso que faz a imitação» (Po. 1460a,5). No capítulo 6, temos então o significado de mimese no sentido lato, tudo aquilo que representa pela criatividade poética, vindo a fundir-se, no capítulo 24, com um sentido estrito de mimese enquanto drama por oposição a narrativa, afunilado adicionalmente pela distinção entre discurso directo e indirecto ou descrição e narração, um pouco como se a tragédia fosse uma mimese da mimese, justamente como pensava Platão. Desta *mise-en-abîme* retiro que a diegese não cumpre efeito, mas, muito pior do que isso, Aristóteles dá a entender que o poeta rendido à diegese não é sequer um poeta, não tem a actividade de um poeta e torna-se noutra coisa que não um poeta. Há aqui uma relação estreita entre poiese e mimese, no sentido em que não há invenção nem criação fora da mimese. Assim também Aristóteles parece colocar um ponto de interrogação, ou mesmo uma nuvem negra, sobre a poesia lírica, fecunda no tempo de Aristóteles, e retirar primor ou genialidade àqueles que criam no estrito campo da palavra e não da história. Sabemos então que a poesia não é mimese, mas não será arte? Se a arte é funcional, qual a função da poesia? Transmitir emoções? Sem *mythos*? Tal como a dança e os movimentos ritmados? Porventura.

O texto que Aristóteles imagina para o argumento trágico não está longe do argumento para teatro ou cinema: 90 por cento de diálogo, dez por cento de indicações, descrições ou anotações. De forma nenhuma uma obra literária, ou de forma nenhuma uma obra do texto enquanto estilo, já que Aristóteles persiste em comparar a arte poética com a pintura: «o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens» (Po. 1460b,5), a pintura partilha então com a arte mimética a total ausência de qualquer indício autoral, cumprindo-se na perícia de fazer desaparecer o

---

<sup>106</sup> JONES, John, 1962, p. 164.

<sup>107</sup> MAMET, David, 2007, p. 70.

seu eu poético para dar lugar ao realismo mimético. Não é exactamente assim. Aristóteles apenas presume que, ao dar lugar à acção, a presença autoral ou diegética – os gregos não distinguiam como nós as duas vozes; esse foi um milagre do estruturalismo do século xx e não da Grécia – remete-se *naturalmente* ao silêncio. Curiosamente esta distinção não é eficaz numa arte popular de grande difusão uma vez que é contra-intuitiva e por isso também a *voice-over narration* é um mal a evitar no manual de argumento de McKee: «More and more films by some of the finest directors from Hollywood and Europe indulge in this indolent practice. They saturate the screen with lush photography and lavish production values, then tie the images together with a voice droning on the soundtrack, turning the cinema into what was once known as Classic Comic Books (...) That's fine for children, but it's not cinema [não é mimese]. The art of cinema connects Image A via editing, camera, or lens movement with Image B, and the effect is meanings C, D and E, expressed without explanation.»<sup>108</sup> A precariedade diegética em Aristóteles tem de nos remeter para um texto «conçu en fonction des virtualités théâtrales, le texte les porte déjà toutes en lui. Il détermine des modes et un style de représentation, il est déjà, en puissance, le théâtre»<sup>109</sup>. Só totalmente fora desta perspectiva se pode concordar com Rudiger Bittner, para quem a concentração unitária que Aristóteles propõe para a tragédia não só é ingénua como não tem qualquer correspondência no literário, muito menos no real<sup>110</sup>. No cinema, mais que no teatro, o *literário* não é propriamente rejeitado mas antes absorvido pelo tempo presente do código cinético e imagético, avisando que «the garbage of exposition, back-story, narrative and characterization spot-welds the reader into interest in what is happening now. It literally stops the show»<sup>111</sup>. O que Bittner entende como anti-literário é precisamente o literário, ou poético, para Aristóteles, na medida em que é aquilo que aponta um maior grau de dificuldade (logo de arte e engenho) na história rápida, directa e una. Por outro lado, a economia enquanto valor rege não só a história para audiovisual como a condensação própria da poesia lírica. Para Aristóteles, como já foi aqui dito, menos é mais e no argumento «we are often misled into thinking that a screenplay is quicker and easier than a novel. But while scribomaniacs fill pages as fast as they can type, film writers cut and cut again, ruthless in their desire

---

<sup>108</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 335.

<sup>109</sup> TESSON, Charles, 2007, p. 69.

<sup>110</sup> In RORTY, 1992, «One Action», p. 109.

<sup>111</sup> MAMET, David, 2007, p. 59.

to express the absolute maximum in the fewest possible words»<sup>112</sup>. Por outro lado, Aristóteles não é assim tão apressado, no capítulo 7 ele diz que o limite mais belo é «o limite mais amplo, desde que seja perfeitamente claro» (Po. 1451a, 10), e no capítulo 24 diz que a epopeia tem uma característica particular – a acção paralela – «muito importante para aumentar a extensão» (Po. 1459b,25). Todavia, no capítulo 24, a amplitude subordina-se ao imperativo de não aborrecer o público, e no capítulo 7 a extensão é limitada «de acordo com os concursos e a faculdade da percepção» (Po. 1450b,5) que «não são do âmbito da arte» (*idem*). Ou seja, uma vez que está a escrever para teatro, o poeta tem de submeter-se a limitações *externas*, que acabam por ditar a forma do seu trabalho, como o facto de ir a concurso o obriga a deixar tempo para as outras tragédias e o facto de ter audiência obriga-o a regras da psicologia humana, que não consegue estar atenta mais de quatro horas (é claro que este tempo foi encurtando com o passar do tempo e com a cultura do *zapping* que diminuiu tanto a nossa capacidade de concentração como de comoção). Só o trecho citado do capítulo 7 chega para contradizer Cynthia Freeland: «tragedy is a multimedia art, but Aristotle regards it first and foremost as a verbal art.»<sup>113</sup> Sem a equiparação a uma arte audiovisual nunca se pode desprezar aquilo que Bittner louva: «The extra scene: no film can stand it.»<sup>114</sup>

Tanto estamos habituados a procurar a influência da literatura no cinema e nas artes visuais que acabamos por esquecer a influência das artes visuais na literatura, numa literatura *mimética*. Talvez o nosso esquecimento se justifique pelo facto de acharmos que essa influência tombou sobre géneros menores ou desdenhados como o policial, e quase todos os *best-sellers*, que primam sempre pela preferência do *showing over telling*. Uma excepção a esta carência é o estudo de Pavel<sup>115</sup> onde este começa por apontar uma tendência episódica no texto dramático, que, no período neoclássico, sente necessidade de se libertar dessa influência episódica da literatura: «Not only Corneille, but also Mairêt and Rotrou, explicitly sought to liberate dramatic structure from the influence of romance and to recover the episodic simplicity of Greek tragedy»<sup>116</sup>, começando desde aí a influenciar o romance escrito para a simplicidade episódica e unidade de acção, momento que Pavel vê inaugurar-se nos romances de La Fayette. Todavia Pavel não entra no campo lamento da ficção popular e comercial a que

---

<sup>112</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 5.

<sup>113</sup> RORTY, Amélie (org), 1992, p. 111.

<sup>114</sup> MAMET, David, 2007, p. 71.

<sup>115</sup> PAVEL, Thomas G., «Narrative Tectonics», *Poetics Today*, 1990, pp. 349-364.

<sup>116</sup> *Idem*, p. 356.

pretendemos assemelhar o modo mimético-funcional de escrever estipulado pelos neo-aristotélicos da Escola de Chicago. As premissas aristotélicas estão presentes em todos os romancistas para quem, como David Lodge, uma descrição nunca pode ser apenas uma descrição<sup>117</sup>. Esta perspectiva de economia e utilidade continua a ser qualitativa ou literária para uns e anti-literária para outros, o que acaba por assinalar a impossibilidade de encarar a *Poética* à luz dos *constructos* teóricos modernos que assentam na ideia autotélica da arte. Embora o estruturalismo literário seja *funcionalista*, ele consegue fintar as funções do texto para dentro do próprio texto, retirando-as do contexto social, político e audiovisual que as condiciona, por outro lado nenhuma estética literária moderna aceita uma teoria da recepção confinada em temor e compaixão. Por outro lado, a metalinguagem necessária para discutir a competição entre obras com vista à produção desses dois efeitos será sempre mais técnica que artística.

## 2.8 Uma arte económica

Na *Poética*, para haver unidade é necessário «que as partes dos acontecimentos se estructurem de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado. Realmente, aquilo cuja ausência ou presença passa despercebida não é parte de um todo» (Po. 1451a,30). Acima analisámos o capítulo 17, em que o truque para impedir o irracional era a visualização dos acontecimentos. No trecho citado do capítulo 8 há outro truque<sup>118</sup>: suprimir as partes que o poeta desconfia serem desnecessárias, para verificar se o todo continua lógico. É o mesmo truque que podemos no estudo da sintaxe da língua, retiramos constituintes para descobrir se têm valor de mera adjunção ou pelo contrário de complemento e por isso a frase fica agramatical ou *alogon* quando são retirados. Não só reconhecemos o que é relativo como identificamos melhor tudo aquilo de que é composto cada um dos constituintes.

No seu comentário e tradução, Else confirma que a unidade de acção é a única preceituada em Aristóteles, sendo que as outras duas devem a sua *eventual* existência a essa única unidade de acção. Else esclarece que as famosas 24 horas da revolução solar

---

<sup>117</sup> LODGE, David, 1992, p. 122.

<sup>118</sup> Uso o termo *truque* na plena consciência de que a mimese é uma forma de batota, engano e mentira, como veremos adiante na Parte III deste estudo.

têm um valor figurado na comparação com a epopeia, que por sua vez pode durar várias revoluções solares, sublinhando simplesmente a condensação e limitação da tragédia face à epopeia. Antes de a tragédia atingir o seu estado natural, ou a sua potencialidade própria, Aristóteles diz-nos, repita-se, que os tragediógrafos estavam presos a parâmetros do único tipo de ficção que conheciam: a épica. Tal como os primeiros filmes, os de W. Griffith, *Intolerance* e *The Birth of a Nation*, são épicos e anti-cinematográficos, por assim dizer. Com o tempo e com o aperfeiçoamento da arte os poetas aprenderam a descobrir a proporção directa entre efeito trágico e condensação: «the smaller the dose, the greater the effect.»<sup>119</sup> A história deve ter o tamanho da *metabole* e nada mais: «o limite conveniente da extensão é que esta seja tal que reúna, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade, a sequência dos acontecimentos, mudando da infelicidade para a felicidade e vice-versa» (Po. 1451a,15), sendo assim, e nada tendo de acessório, incluindo apenas peripécia e reconhecimento em simultâneo, sem se atrasar em cânticos dispensáveis do coro, a tragédia de Aristóteles parece ser de facto demasiado rápida, aquilo a que hoje se chama *pulp fiction*, indicando que não há tempo para mastigar côdeas duras. Todavia uma das mais belas tragédias de sempre, *Rei Édipo*, segue este ritmo vertiginoso em que tudo concorre para um único momento, tudo é plantado para ser reconhecido e revirado no clímax, ao contrário do exemplo d'*As Fenícias* que leva Lucas<sup>120</sup> a queixar-se de uns 400 versos entre o reconhecimento e peripécia, fazendo da tragédia uma doença crónica quando deveria ser um morte súbita e dramática, como Bittner a caracteriza ironicamente. Mais uma vez, quando Aristóteles diz mata, os mestres do guião dizem esfola: «You start with a scalpel and you end with a chainsaw. Don't be too nice about cutting the film; throw away everything that's not the story.»<sup>121</sup>

## 2.9 Unidade de acção

Visualismo e unidade são duas premissas da arte popular, percepcionadas, pois, como anti-literárias: «the young are taught that Hollywood and art are antithetical. The novice (...) avoids closure, active characters, chronology and causality to avoid the

---

<sup>119</sup> MAMET, David, 2007, p. 113.

<sup>120</sup> LUCAS, F. L., «The Reverse of Aristotle», *The Classical Review*, 1923, pp. 98-104.

<sup>121</sup> MAMET, David, 2007, p. 67.



taint of commercialism. As a result, pretentiousness poisons his work.»<sup>122</sup> A obra racional, completa e fechada é «mitológica» como diz Roland Barthes no *Prazer do Texto*, associando o termo ideológico e esse «velho espectro: a contradição lógica»<sup>123</sup>. A obra fechada oferece o prazer reconfortante de um mundo ordenado e eficaz, é uma obra totalitária e é literatura de desejo e não de fruição, de reconhecimento e não de *estranhamento* com que se diferencia da verdadeira arte, amoral e anárquica, alegando aí a verdadeira representação do humano, confuso, imoral e anárquico. Todavia, mesmo que não queiramos admitir nenhuma prevalência ou juízo de valor, ambas são produto humano e «sempre foi esta a suprema função do mito: encontrar uma configuração, uma forma, no turbilhão da experiência humana»<sup>124</sup>, Halliwell acrescenta que «the greek word *mythos* means formulated speech»<sup>125</sup>, mas para mim basta saber que somos sempre tentados a querer saber a verdadeira razão pela qual alguém disse ou fez algo. Poderia responder-se a Barthes o mesmo que Aristóteles respondeu a Platão: formulação de *mythos* é natural no homem e dá prazer. Por outro lado, quanto menos real for a completude, mais real será então o desejo de completude, a vida parece-nos obscura, difusa e episódica, necessitaríamos de dominar o tempo, de ser imortais, para compreender a finalidade das acções, ou apenas o seu resultado, se não acreditarmos em finalidade. A panorâmica é artificial, como a onisciência, mas é profundamente desejada e profundamente pensada pois encerra tanto o desejo de acordo e organização como o medo da desorganização ou *acosmia*. A artificialidade da acção completa é ainda mais evidente no cinema, que a reconfigura totalmente, do que no teatro onde estão actores «verdadeiros» sem edição nem montagem, por isso o cinema é hoje o lugar do mito em que «a plot or story presents discrete events and actions as forming a completed and self-contained whole which can be grasped all at once, as a single activity, lacking nothing, with its component incidents so arranged that if one of them is removed, the whole is disturbed or destroyed»<sup>126</sup>, enquanto que no teatro «talk of aristotelian unities is definitely out of fashion in the theaters these days», como diz Bittner<sup>127</sup>, mas também porque os parâmetros do teatro se alteraram. Com o aparecimento do cinema e o teatro livrou-se das «correntes» da unificação e coerência, eruditizando-se.

---

<sup>122</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 66.

<sup>123</sup> BARTHES, Roland, 1973, p. 35.

<sup>124</sup> ECO, Umberto, 1994, p. 94.

<sup>125</sup> HALLIWELL, Stephen, 1987, p. 90.

<sup>126</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 120.

<sup>127</sup> RORTY, Amélie, (org.), 1992, Bittner, «One Action», pp. 97 e ss.

Uma acção é una, não pela sua importância *spoudaious* – por ser uma questão de vida ou de morte –, não é neste sentido que ela é significativa, mas por oposição às acções insignificantes, episódicas e profusas de uma vida. Não se trata da triagem entre escolher uma camisola e desdenhar um oráculo, mas de uma eventual relação entre as duas acções. A *meaningfulness* reside na ligação entre todas as partes dessa acção, na medida em que se deve mostrar como o simples acto de escolher uma camisola pode vir a ter consequências trágicas. A unidade consegue-se na significância ou na relação que estabelece entre as acções e não no seu significado<sup>128</sup>, há uma acção com um significado (algo inútil) que, na unidade da história, assume um significado diferente (algo útil). Bittner vê estas acções insignificantes como unidades mínimas de sentido dentro da acção da história, mas também explica que são as únicas que têm um sentido referencial. No mundo ficcional ou no *mythos* não têm sentido absolutamente nenhum, ou não têm valor autónomo, o que é apenas outra perspectiva, mas desta forma Bittner não sublinha nenhuma espécie de jogo *in fabula* entre os valores que se alteram quando correlacionados. Numa arte de grande difusão como a tragédia grega (a assistência chegava a cerca de dez mil pessoas) a unidade é essencial e se é a essência da tragédia grega, é também a essência do cinema industrial. Acrescento que a unidade pode ser tão ideológica quanto a própria ausência de ideologia (a não-ideologia é uma ideologia), tão artificial quanto o teatro do absurdo ou o *cinéma vérité*, também estes construído e artificiais, disso não se livram.

Aristóteles também tinha a sua ideia sobre o que seria uma arte vulgar, moralista e ideológica, por isso não confunde a supremacia da unidade pela coerência argumentativa com unidade entre *ethos* e *mythos*, a única que nos faz seguir os caminhos totalitários, repressivos, e infantilizantes do final duplo, que Aristóteles sanciona. Quando Bittner cita Mahler, a propósito da unidade, dizendo que «in the spirit of this remark it may be said that meaningful being is mere lazy thinking»<sup>129</sup>, há demasiado envolvimento filosófico e ontológico na acção una de Aristóteles, ao ver a unidade na perspectiva da Ética, alguns autores esquecem a perspectiva da Épica, e assim, novamente, sempre e sempre, a relação necessária entre unidade e mimese: «we have learnt, on the theatre and otherwise, that we are dispersed beings. We are too fragmentary for tragedy (...) Tragedy errs.»<sup>130</sup> Há demasiado ponto de vista em

---

<sup>128</sup> Cf. RORTY, Amélie, (org.), 1992, Bittner, «One Action», pp. 97 e ss.

<sup>129</sup> RORTY, Amélie, (org.), 1992, «One Action», p. 103.

<sup>130</sup> *Idem*, p.109.

assumir que o humano é apenas fragmento, demasiada ideologia em assumir que ele procura uma unidade perdida, sonhada, mas falsa, no espelho (de Lacan, por exemplo). Porquê a insistência em retirar unidade à existência? Retirar unidade é retirar propósito, intenção e motivo a tudo o que existe. Na *physis* de Aristóteles ela existe certamente e tudo domina. Estamos no pólo oposto, para Aristóteles, e Platão, a unidade é o universal de que participamos, o único verdadeiramente real, e as imagens do espelho, ficções ou *eidola* é que são fragmentadas e absurdas – com a pequena ressalva de que para Aristóteles essa imagem pode transmitir algum conhecimento sobre a Forma.

A consciência da unidade só chega ao herói trágico no fim da vida, ou no fim da história. Só na hora da morte o homem sabe se foi ou não feliz. Proporcionar unidade ao espectador é de certa forma proporcionar-lhe uma morte e um fim, para além do qual não há nada, como diz Aristóteles numa aparente redundância, mas em que McKee também insiste: «A story must built to a final action beyond which the audience cannot imagine another (...) The audience wants to be taken to the limit, to where all questions are answered, all emotion satisfied – the end of the line.»<sup>131</sup> Na nossa vida são muito raras as possibilidades de dizer assunto encerrado, a tragédia dá-nos mais o prazer do *case closed* e do fim do que da unidade em si. O fim da história é o fim da dúvida e da incerteza que governa as nossas vidas, um mistério que se vê revelado no drama. A morte, o fim, que o drama nos oferece é o «cadáver imitado» que nos dá prazer olhar. A unidade implica sofrimento para a personagem trágica, que de certa forma invejamos por ter conseguido olhar para trás, unir os pontos e enfrentar o seu próprio *ethos*, algo demasiado doloroso na vida real mas que dá verdadeiro prazer na imitação. Pouco interessa irmos pelos caminhos filosóficos da unidade quando as considerações de Aristóteles sobre a unidade são tão simples quanto dizer que o filme deve tornar-se incompreensível caso o projeccionista troque ou salte uma das bobinas, ou que o livro deve deixar de fazer o sentido que o autor pretende se saltarmos um capítulo, uma página de preferência. É claro que se o autor entende que não tem de provocar temor e compaixão, nem tem de apresentar a sua obra num limite de tempo, pode trocar livremente os capítulos conforme lhe apetecer. A condensação própria do cinema e das imagens em movimento é um valor em si e não deve ser vista apenas pelo prisma actual da fraca *endurance* emocional para aguentar fragmentos poéticos ou

---

<sup>131</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 140.

literatura pesada (embora seja verdade que o espectador moderno dificilmente sentisse efeito dramático assistindo a três tragédias de quatro horas no mesmo dia, já que passadas duas horas a purga das nossas emoções dá-se pelo cansaço e não pelo *mythos*). Se a condensação é o que torna a tragédia melhor do que a épica, para produzir temor e piedade<sup>132</sup>, é forçosamente também aquilo que torna o cinema melhor do que o teatro quando se trata de conseguir essas emoções.

## 2.10 Sinopse

No capítulo 17, Aristóteles propõe algo que os manuais de cinema exigem todos sem exceção: a sinopse, o *story board*, o *step outline*, o *blueprint*, ou o esboço: «o poeta deve esboçar em geral os enredos, quer os tradicionais quer os que ele próprio inventa, e só depois então introduzir episódios e desenvolver» (Po. 1455b). Pode dizer-se que a sinopse é o único momento diegético do poeta. Não há nenhum artigo científico intitulado *Aristotle on Synopsis*, mas a sinopse é referida nos muitos artigos que tratam *Aristotle on the Catholon*, ou Universal<sup>133</sup>. Tanto aí como nos manuais de cinema a sinopse serve para atar o filme à acção e conseguir *plot-orientedness* expressando a ligação plausível entre os acontecimentos, exactamente o mesmo que definir o *catholon* dentro da acção. Aristóteles definiu o universal no capítulo 9 como «aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verosimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar» (Po. 1451b,5), sendo o particular o que fez Alcibíades, o que, para Belfiore<sup>134</sup>, leva Aristóteles a começar as suas duas sinopses, Ifigénia e Ulisses, com os termos «uma jovem» e «certo homem», mas parece que também não podemos resumir a sinopse ao *catholon*, apenas enquanto lei da probabilidade e necessidade.

Atendendo às duas sinopses que Aristóteles apresenta, verificamos que não apenas o *catholon* da causalidade é ali representado, mas também tudo o que o enredo tem de dramático, ou trágico, nomeadamente metabole, reconhecimento, peripécia, catástrofe e violência entre *philoí*. O *catholon* ali mencionado, por sua vez, também é

---

<sup>132</sup> Na terceira parte deste estudo veremos como estas duas emoções são muito mais gerais do que aquilo que se pensa.

<sup>133</sup> Cf. HEATH, Malcolm, «The Universality of Poetry in Aristotle's Poetics», *The Classical Quarterly*, 1991, pp. 389-402.

<sup>134</sup> RORTY, Amélie, 1992, pp. 359 e ss.

obrigatório nos episódios que são inseridos posteriormente, tal como a loucura de Orestes, e assim não se esgota na linha principal da acção. Em cinema o método é o mesmo, como explica Ernesto de Sousa; faz-se primeiro «um esboço das linhas de força do assunto, acção e situações principais»<sup>135</sup>, depois então a «continuidade» em que se desenvolvem e dividem as sequências (que é o equivalente fílmico para episódios), «cada uma das quais comporta em si possibilidades dramáticas definidas». Depois disto vem a fase de «planificação» que já deve incluir os diálogos. A sinopse de Ifigénia<sup>136</sup> contém peripécia (a sacrificada tornou-se sacrificadora, o sacrifício tornou-se salvação), reconhecimento, possibilidade de catástrofe, e, evidentemente, *metabole*, *contra-philia*, tudo o que é trágico. A sinopse da *Odisseia* não é trágica mas contém também tudo aquilo que de mais trágico, ou dramático, a história pode ter (e será aqui que quero chegar): a *metabole* é entendida na passagem do estado infeliz ou nómada para o estado feliz ou sedentário de certo homem, o reconhecimento e a catástrofe são descritos quando ele chega a casa. A causa-efeito da probabilidade é entendida nas proposições: ele anda fora, por isso os seus bens são desbaratados, e ele anda fora porque Poseidon o impede de voltar e ainda *contrafilia* na conspiração contra o filho. Assim se releva na sinopse tanto o *catholon*, ou causa efeito, como o trágico ou dramático.

Os teóricos confirmam a ligação da sinopse com os universais, mas não se referem à natureza prática do conselho de Aristóteles, nem ao facto de ele dizer que o poeta deve *primeiro* esboçar o enredo e *só depois* introduzir os episódios. Este conselho ensina a não escrever de fora para dentro, algo especialmente prejudicial à concretização de um argumento: «If we type out dialogue before we know what happens, we inevitably fall in love with our words (...) writing dialogue in search of scenes, writing scenes in search of story – is the least creative method.»<sup>137</sup> Se Aristóteles se refere a esta ordem específica é porque alguns poetas não a cumpriam, trabalhando na ordem errada, agarrados ainda aos métodos diegéticos. A libertação da diegese é uma das linhas condutoras da *Poética*, e tudo indica que primeiro os poetas nomeavam as personagens, depois escreviam episódios e só depois, com alguma sorte, faziam uma sinopse geral. Não se trata de resumir obras-primas a algumas linhas chocantes porque desprovidas para nós do sentido profundo da obra – note-se que os

---

<sup>135</sup> SOUSA, Ernesto, *O Argumento Cinematográfico*, sd., p. 47.

<sup>136</sup> Tanto a de Eurípides como a de Políido.

<sup>137</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 411.

episódios e os nomes não são de forma nenhuma excluídos – mas de indicar uma ordem de trabalho. Esta ordem de trabalho parece remeter a *coloração ética* de Belfiore para segundo plano, mas aqui não é um plano menor, é simplesmente o plano seguinte. Se começarmos pelos episódios e pela caracterização ética vimo-nos forçados a modular a intensidade dos episódios (caindo na alternância entre cómico e trágico, por exemplo) para garantir um efeito que deveríamos procurar na estruturação anedótica do enredo. «If the screenplay is the blueprint of the movie, the synopsis is the blueprint of the blueprint.»<sup>138</sup>

Para uma sinopse de *Otelo* não é necessário que o resumo contenha tanta coloração ética quanto a que Booth apresenta para *Otelo*: «A great and generous-spirited general who lacks political and social experience woos and wins a lovely, innocent woman who belongs to a family and culture that feels contempt for his culture and deplores»<sup>139</sup>, etc. Se dissermos apenas: *Um homem é convencido por outro, por meio de provas falsas, de que a esposa o engana por ele ser negro. Só depois de a matar, descobre que as provas eram falsas, coisa que o leva a matar-se a si próprio também*, verificamos que a peça cumpre as premissas dramáticas necessárias para o terror e a piedade: *hamartia* e reconhecimento, peripécia, *metabole*, *pathos* e *contraphilia*. O engenho artístico dos episódios que Shakespeare acrescenta, a beleza e a profundidade da sua elocução, as soluções técnicas para representar a perversidade de Iago – o modo como Ulisses se dá a conhecer – é que dão à peça, bem entendido, a sua verdadeira grandiosidade e genialidade, são as cores que o poeta imprime à acção, tão importantes quanto o esboço a lápis que constitui a sinopse mas sem a qual nenhum artista deveria trabalhar. Isto é, o esboço a lápis, o tracejado da obra, *é aquilo que permite o correcto e eficaz uso das cores*. O tracejado é a potência dramática da história. O resto é também loucura, genialidade, sentir poético, inteligência metafórica e tema. Nenhuma destas coisas está explicitamente presente no texto da sinopse. Se nenhum de nós consegue fazer uma sinopse de cinco linhas para o *Ulisses* de Joyce, ou *O Processo* de Kafka é porque não são *plot-oriented* nem dramáticos, nem visualizáveis, tanto quanto a poesia lírica não é. Enquanto for possível fazer uma sinopse da *Odisseia* ela será encenável. Não quero dizer que aquelas sejam obras menores, são apenas obras cuja adaptação para cinema seria desastrosa e muito mais desastrosa ainda para um anfiteatro com dez mil espectadores, além de que são

---

<sup>138</sup> STEEL, Alexandre (ed.), 2006, p. 66.

<sup>139</sup> RORTY, Amélie (org.), 1992, «The Poetics for a Practical Critic», p. 397.

sobretudo obras que não têm como princípio provocar terror e piedade uma vez que «se um poeta juntar palavras que exprimem carácter e que estão bem elaboradas quanto à elocução e ao pensamento, não realizará a função da tragédia» (Po. 1450a,30). Assim: «For your movie to work you've got to get the structure and the plot just right. That's why most screenwriters don't just dive in, blindly typing their screenplays from page one. We plan out our stories in advance, using outlines. If a screenplay is a blueprint, think of an outline as a blueprint of a blueprint.»<sup>140</sup> Concluindo, para Aristóteles a sinopse serve para ajudar o poeta a fugir da diegese e cumprir o método mimético, no cinema a sinopse serve para ajudar o realizador a contar a história em imagens, de modo a fugir do diálogo ou da mimese. Digamos que no cinema continuámos a subir a plataforma mimética.

No caso da epopeia o poeta não tem limite de episódios nem de nomes nem de personagens, mas na tragédia, porque está perante os nossos olhos como um animal vivo, temos um limite. Quando adaptamos um texto escrito a uma forma audiovisual somos obrigados à operação deprimente de cortar o que há de mais belo na peça. Aristóteles previne aquele corte adicional, não quando o poeta adapta os mitos, mas quando o encenador transpuser finalmente o argumento em palco. Pela sinopse, o poeta-argumentista protege-se a si próprio contra a mutilação do encenador. Voltamos à autonomia do argumento relativamente ao mito que o inspira. Uma autonomia que é valorizada no tempo pleno dos festivais trágicos de Atenas e no advento do cinema na América quando, em 1911, o Supremo Tribunal decidiu, no seguimento de um leilão sobre os direitos fílmicos da obra literária Ben-Hur, que os argumentos adaptados também passariam a ser protegidos pela lei de *copyright*<sup>141</sup>.

## 2.11 O cinema como tecnologia

«Há algumas artes que se servem de todos os meios mencionados, a saber, o ritmo, a melodia e o metro, tal como a poesia dos ditirambos e a dos nomos e ainda a tragédia e a comédia. São diferentes porque umas aplicam-nos todos ao mesmo tempo e outras parcialmente.» (Po. 1447b,25). Riccioto Canudo em *L' Usine aux Images*, descreveu o cinema como a grande síntese moderna das mais admiradas artes dos

---

<sup>140</sup> STEEL, Alexandre, 2006, p. 63.

<sup>141</sup> NOSTRAND, Albert van, «Making and Marketing Fiction», *American Quarterly*, 1956.

séculos anteriores como a música, a dança, poesia, arquitectura, pintura e escultura. O que é perfeitamente aceitável, não fosse o teatro sofrer exactamente desta mesma polimorfite aguda que Canudo aponta no cinema, e que lhe retira o estatuto de arte com expressão e meios exclusivos. Se recuarmos dois mil e quinhentos anos verificamos que o uso de *melos*, *logos*, *fonos* e *opsis* já era suficiente para fazer do teatro grego uma grande síntese moderna, sendo justo questionar já então até que ponto uma arte que se serve das técnicas de tantas outras artes pode ser uma arte em si.

Todavia uma dessas artes parece dominar o cinema: a fotografia, tal como a «arte sem nome», parecia dominar a tragédia de Aristóteles. Todavia, a fotografia tem a desvantagem de ser sempre entendida mais como técnica que como arte, pois nela não nos apercebemos nitidamente do *constructo* humano sobre o real representado. O valor mimético da fotografia, mais elevado que em qualquer outra arte, impede-a de atingir o estatuto autónomo daquilo que hoje entendemos como arte e cuja existência percebemos num mundo paralelo ao mundo real, mas nunca o próprio real, que a fotografia *nous jète sur la figure*. Para além de que, e talvez mais importante, a fotografia é *reproduzível*. A reprodutibilidade da fotografia e do cinema fazem com que a classificação de Arte vá contra-senso.

*O cinema é tecnologia porque a sua expressão própria*, a que uns chamam gramática cinematográfica, outros essência do cinema, *altera-se à medida do progresso tecnológico*, ou seja, como a tragédia «evoluiu pouco a pouco, ao mesmo tempo que se desenvolvia tudo o que lhe era inerente» (Po. 1449a). Isto permite-me dizer que a pintura, e depois a fotografia, já eram cinema, tal como para Aristóteles os cantos fálicos e as improvisações já eram tragédia, antes de esta atingir «a sua natureza própria». Uma arte que depende e se define pela tecnologia não pode senão ser tecnologia em si, sendo também esta característica o que lhe permite transformar-se em *indústria*, pois o objectivo da técnica consiste também em possibilitar a reprodutibilidade. Ao chegarmos à indústria, o abismo entre arte e técnica aprofunda-se pois a indústria conduz inexoravelmente ao *comércio*, e este por sua vez à *competição*.

Ainda que mil estudos confirmem uma presença cancerosa do comércio na Arte, esta tenderá sempre para uma limitação dessa presença em terapias auto-elocutórias e autocríticas, ou mesmo terapias de choque que a obrigam a assumir formas propositadamente blasfemas de modo a livrar-se radicalmente do *comercial* e do *decorativo*. Todavia estes cancros reacendem-se na forma de prémios e subidas de cotação, tornando o anticomercial em comercial, numa peripécia a que o artista



sucumbe como um herói trágico encurralado entre o individual e o colectivo. O teatro actual enveredou pelo caminho da arte, eruditizou-se, curiosamente a partir do momento em que o cinema tornou a tecnologia teatral (o tal somatório de artes) obsoleta, oferecendo ao teatro a possibilidade de ser pura Arte, tal como a fotografia deu à pintura essa possibilidade, deixando-a criar a sua própria realidade, simbolista, cubista, abstracta, etc.<sup>142</sup> Tal como a tragédia grega, o cinema não só não receia o escrutínio público dos cidadãos como é desenhado para esse mesmo escrutínio.

Inclinamo-nos sempre para ver o cinema como somatório de técnicas e não de artes – basta vermos a interminável lista de peritos nos genéricos finais –, música passa não só por banda sonora mas também por sonoplastia, arquitectura por cenografia e iluminação, pintura por fotografia e, claro, literatura por guionismo. O teatro de Aristóteles participa também de várias técnicas ou ciências produtivas (no sentido em que não são filosóficas), e não falo da música mas daquelas outras que contribuem para a concretização da tragédia como a Retórica para elaborar *dianoia*, e a Métrica para elaborar a elocução. Tanto são técnicas quanto mais o poeta não é naturalmente apto para elas, porque não dependem da sua genialidade e loucura, podem ser estudadas e apreendidas teoricamente (o ideal seria uma equipa de peritos para fazer uma tragédia, como veio a ser o caso no século xx), noutros manuais que não a própria *Poética*, a qual por sua vez ao ensinar algo transmissível e teorizável denuncia a tragédia como técnica e não como arte.

Quanto mais evolui uma das técnicas específicas, posto que não se desenvolvem todas ao mesmo tempo (embora o guionismo esteja, para mim, completamente desenvolvido desde Aristóteles), mais o cinema corre o risco de deixar essa técnica dominar todo o filme, delegando-lhe um papel que não lhe pertence, nomeadamente suscitar emoções. Assim acontece com efeitos especiais e técnicas de edição e montagem cada vez mais apuradas, levando o cinema a perder a sua qualidade de todo e tornar-se mera soma de partes, tão demasiadamente sensível que é ao desenvolvimento de novas tecnologias e de outras técnicas, como por exemplo a animação digital que influencia cada vez mais a estética fílmica. Todavia o cinema não esconde o facto de ser somatório de *artes*, como se vê pelas categorias distinguidas pela academia de Hollywood. Uns ganham apenas o óscar da montagem como *The Bourne Identity*, outros apenas o de efeitos especiais (na verdade chamam-lhe *visual*

---

<sup>142</sup> Neste sentido também posso dizer que o aparecimento da televisão, mal vaticinado como o fim do cinema, acabou por atribuir a este último alguma identificação com o conceito de arte.

*effects*) como *Avatar*, e normalmente todo o efeito emocional que produzem no espectador depende dessa categoria em que se destacaram. É claro que há óscares menores, ou seja, cuja categoria dificilmente desperta algum efeito dramático, como o guarda-roupa. Não temos esta noção de mereologia tecnológica na tragédia grega, porque os concursos não atribuíam prêmios a cada uma das categorias, *melos*, *lexis*, *opsis*, *mythos*, *ethos*, *dianoia*, como faz hoje Hollywood. Não só a tragédia era avaliada num todo como Aristóteles rejeita qualquer sobreposição das técnicas que a compõem à que considera fundamental: o argumento – para Aristóteles, como para cineastas e cinéfilos, este é o Óscar mais importante: «it all comes down to the script»<sup>143</sup> –, mas avisando já contra a preponderância do espectáculo cénico sobre o argumento. O que não impede que todas as técnicas que compõem o cinema, como todas as partes e técnicas envolvidas na tragédia grega, sejam um conjunto de perícias mimetizantes que se unem para conseguir uma super-mimese. Como na tragédia o aumento do número de actores contribuiu para o desenvolvimento mimético (em todos os sentidos que Aristóteles dá ao termo), também no cinema o aparecimento do som (permitindo ouvir tiros que não se vêem, por exemplo) ou do ecrã panorâmico (imitando o nosso campo de visão mais alargado ou mesmo as 3D), demonstra que tudo concorre sempre para o efeito mimético de que as outras artes se vão afastando.

## 2.12 Competência épica do cinema

Na *Odisseia* e na *Ilíada* proliferam as cenas de violência que como veremos se ligam a um efeito de realismo e não propriamente ao *pathos* da *metabole* trágica. Este tipo de violência é possível no cinema (por isso ele é mais obsceno, mais arte do fora-de-cena, como notava Chion. As cenas de pancadaria, embora resultem na diegese, são impossíveis no palco, assim o irrealismo cinematográfico tem sempre vantagem, quanto à violência e ao *pathos*, sobre o realismo teatral em que os actores arriscam magoar-se a valer se procurarem ilusão realista. Vale o mesmo para as cenas de sexo – cujo valor tantas vezes reside apenas em conseguir o contraste que realça a violência. Também o cinema permite melhor que o actor finja uma perícia que não tem, exactamente aquilo de que Platão acusava os poetas, que falavam da arte da guerra

---

<sup>143</sup> MAMET, David, 2007, p. 5.

como se fossem soldados. Em cinema qualquer actor pode ser um soldado, ou pianista, ou jogador de futebol, basta juntar sequências do movimento do actor *sem a bola*, e juntá-las às sequências da bola, assim o actor dá um pontapé em bola nenhuma mas nós vemos a bola cair certa na baliza.

«A epopeia tem uma característica particular muito importante para aumentar a extensão, uma vez que, na tragédia, não é possível imitar muitas partes da acção que se desenrolam ao mesmo tempo, mas apenas a parte representada em cena pelos actores. Em contrapartida, na epopeia, por ser uma narração, é possível apresentar muitas acções realizadas simultaneamente, através das quais, desde que sejam apropriadas ao assunto, se aumenta a elevação do poema. Este privilégio contribui assim para dar grandiosidade, proporcionar uma mudança ao ouvinte e introduzir variedade com episódios diversos. Com efeito, a monotonia, que rapidamente sacia, faz as tragédias fracassarem.» (Po. 1459b,25)

Com este trecho elucidativo entendemos em primeiro lugar que os episódios podem ser acções, em segundo que estas acções se desenrolam na épica ao mesmo tempo – o que no cinema é permitido pelo método do *cross-cutting* –, e em terceiro que esta variedade aumenta a qualidade da obra e entretém o leitor. Percebemos também que a «monotonia» está relacionada com a acção única da tragédia. Até aqui tem ficado claro que o *mythos* de Aristóteles se cumpre na encenação, e que sofre com as dificuldades e limitações inerentes à encenação. Aqui, de certa forma, Aristóteles lamenta que a sua arte perfeita para obtenção de efeito não seja assim tão perfeita de modo a incluir aquela única vantagem épica, que o cinema veio finalmente permitir tornando-se no entretenimento perfeito, tanto me refiro à acção paralela como ao *subplot*. A acção paralela é no cinema percebida de forma ainda mais simultânea que no romance, por outro lado o suspense é mantido quando se interrompe uma acção não resolvida e se passa a outra. O *subplot* ou intriga secundária é aquilo que se passa dentro da acção paralela.

As definições do guionismo para subplot são perfeitamente análogas àquele trecho da *Poética*: «Subplots add dashes of dimension and diversity that give a film its ineffable Kick»<sup>144</sup>, o *subplot* tem a forma episódica porque «if you can remove most or all of it from the movie and still leave the basic story intact, it's a subplot», e é também uma acção em si porque são intrigas secundárias. Quanto mais estiver conectado com a

---

<sup>144</sup> STEEL, Alexandre (ed.), 2006, p. 217.

história principal, mais grandiosidade lhe confere («através das quais, desde que sejam apropriadas ao assunto, se aumenta a elevação do poema»), ligando-se-lhe «in all three regards – character, plot, and theme»<sup>145</sup>. O cinema aperfeiçoou a capacidade de história e de mimese para além do que Aristóteles poderia imaginar, ou como nota Marcel Pagnol: «Pour la première fois, des auteurs dramatiques pourront réaliser des oeuvres que ni Molière ni Shakespeare n'ont eu les moyens de faire. »<sup>146</sup>

«O maravilhoso dá prazer. A prova é que todos fazem narrativas acrescentando qualquer coisa de maneira a agradar.» (Po. 1460a,15) Neste trecho não estamos propriamente a falar do maravilhoso como parente do estranho ou do fantástico mas de alguma espécie de irracionalidade que as pessoas incorporam no seu discurso para divertir e interessar o ouvinte. As narrativas que todos fazem não são aqui a épica diegética, mas as histórias que as pessoas contam não deixando que a verdade atrapalhe, como dizia Churchill. Aristóteles remete no fim deste parágrafo sobre o maravilhoso *alogon* para o valor do maravilhoso enquanto pura diversão. Dizer que vimos um polvo de dois metros é menos interessante e divertido do que dizer que o polvo tinha oito metros, os seis metros a mais são acrescentados de maneira a agradar. O cinema, é claro, pelos seus efeitos especiais e facilidade de representação do *alogon* diverte muito mais. Ironicamente o *alogon* é hoje melhor representado na mimese que na diegese. Assim, se o cinema gosta de abusar de alguns feitos impressionantes como explosões e perseguições automóveis é justamente porque são impossíveis de representar no teatro e também não resultarem no romance escrito.

### 2.13 Banda sonora e Melos

Dale Grote começa a sua crítica ao livro organizado por Rorty sobre a *Poética* de Aristóteles dizendo que os classicistas que ignoram a *Poética* se arrumam em duas categorias: os que se interessam especialmente por Aristóteles e os que se interessam especialmente pela tragédia. Os primeiros consideram a *Poética* um parêntesis na obra do estagirita e os livros de filosofia raramente ou nunca citam a *Poética*. Os segundos: «tend to dismiss it because it has too much Aristotle in it. His implausibly smooth evolutionary history of the different sub-genres of mimesis in chapter 4 is clearly a

---

<sup>145</sup> *Idem.*

<sup>146</sup> TESSON, Charles, 2007, p. 44.

triumph of theory over facts. And the fact that Aristotle nowhere mentions the religious dimension of Greek theatre diminishes the credibility of the *Poetics* as a witness to the actual practice and effect of theatre in the fifth and fourth centuries.»<sup>147</sup> A esta desilusão e descrédito podemos acrescentar a fraca importância da música e do coro no tratado, que, como nota Halliwell, merece ainda menos atenção que o espectáculo, sublinhando «the undervaluation by Aristotle of a substantial dimension of tragedy, this time of the choral and lyric dimension.»<sup>148</sup>

Não fosse o desprezo de Aristóteles pela dimensão musical, que quase parece atrapalhar e atrasar a história dramática na forma de ruído e não de música, ainda poderíamos ver na ópera o herdeiro moderno do espectáculo trágico. Mais uma vez o cinema recolhe essa honra porque utiliza a música exactamente como Aristóteles pediu para o coro: dando-lhe papel no *mythos*, tomando-a como uma das personagens e atribuindo-lhe funções específicas para contribuir no efeito dramático, sem nunca deixar que a qualidade da música se sobreponha ao próprio filme, por isso é «o maior dos embelezamentos». Seria ridículo, assistindo a uma ópera, lamentar que a música se sobreponha à história. Por outro lado, quando dizemos que a banda sonora de tal ou tal filme era óptima e inesquecível, significa normalmente que a história não é memorável.

Poderia dizer, numa especulação demasiado ousada, que talvez Aristóteles considere a música tão acessória na mereologia trágica por ser anti-mimética, na medida em que é o elemento mais irrealista. Nunca as acções da vida são acompanhadas de música, na vida real não há acompanhamento musical para as nossas acções<sup>149</sup>. Mas também a verdade é que ao excluir a música perde-se uma vantagem adicional da tragédia sobre a épica e que se a música não cumpre nenhum requisito mimético ou universal ela cumpre algum efeito dramático na preparação psicológica do espectador para momentos de alegria, apoteose, sofrimento ou suspense. Assim como há um metro próprio para a tragédia e outro para a comédia. A banda sonora deve participar do *ethos* da história, sem ter uma existência autónoma, caso contrário «que

---

<sup>147</sup> GROTE, Dale, «Katharsis of such pathemata. Recent work on the *Poetics*», in *The Classical Journal*, 1995, pp. 456-462.

<sup>148</sup> HALLIWELL, Stephen, 1986, p. 238.

<sup>149</sup> Esta especulação foi animada pelo facto de Else deixar clara uma supremacia do diálogo sobre as partes corais: «*Logos* is the medium of the specifically mimetic part of tragedy; the victory of *logos* therefore signifies the victory or full realization of mimesis.» Isto é: o discurso é a forma natural de comunicação entre os seres humanos e o canto não.

diferença há entre introduzir esses cantos e aproveitar uma tirada ou um episódio inteiro de uma peça para a outra?» (Po. 1456a,30)

## 2.14 O início musical ou dionisiaco do cinema

As origens remotas da tragédia estão ligadas à música e a uma primeira fase caótica feita de improvisos, como diz Aristóteles. Tal como na sua primeira infância, o cinema estava longe da forma de história enredada. As primeiras filmagens são *sketches* cómicos pela sua natureza episódica, ou espectáculos de música e de dança. É afinal próprio de uma arte tecnológica depender de um certo grau de desenvolvimento para sair de um estágio desengonçado ou de «um período de pequenas histórias e de linguagem burlesca, devido a ter-se desenvolvido a partir do satírico» (Po. 1449a,20), antes de adquirir a dignidade própria da arte. O puro *show*, o *vaudeville*, o *satyricon* e o circo são a primeira manifestação do cinema como os cantos fálicos são a primeira manifestação da tragédia.

A tecnologia com que o cinema se apresentou valia por si só. Não era necessária uma história com princípio, meio e fim para maravilhar a audiência que pagava o preço cobrado para ver o que quer que fosse projectado no ecrã. Os espectadores eram convocados numa experiência colectiva para assistir ao assombro da imagem em movimento, não para assistir a uma história, nem aqueles que participavam dos cantos procuravam uma história mas antes uma experiência de comunhão religiosa. Depois deste pasmo, quando já ninguém fugia da sala com medo do comboio Lumière, e depois da repetição exaustiva de *gags* hilariantes: «Exhibitors found they could charge more for longer films and greater length necessitated a dramatic structure»<sup>150</sup> e assim começou a luta entre argumentistas e produtores, uma vez que os primeiros foram contratados apenas para preencher um buraco entre cenas de sexo ou violência. É claro que quando o cinema atingiu alguma maturidade passou a transmitir as emoções fortes por meio do argumento, o qual arrisca uma crise em cada avanço tecnológico: desde a invenção do cinema sonoro até ao dia em que possamos participar no próprio filme em realidade virtual: «Every decade or so technical innovation spawns a swarm of illtold movies, for the sole purpose of exploiting spectacle. The

---

<sup>150</sup> MAMET, David, 2007, p. 111.

invention of film itself, a startling simulation of actuality, caused great public excitement, followed by years of vapid stories. In time, however, the silent film evolved into a magnificent art form, only to be destroyed by the advent of sound, a yet more realistic simulation of actuality. Films of the early 1930s took a step backward as audiences willingly suffered bland stories for the pleasure of hearing actors talk.»<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 24.

## II      PRIMADO DA ACÇÃO

«You can't kill me Luke, I am your father.»

Darth Vader em *Star Wars*



## 1. Argumento cómico

### 1.1 *Phaulos e Spoudaious*

A ficção popular e industrial rege-se, como se desenvolverá na Parte IV deste estudo, por imperativos pedagógico-morais, sendo os concursos trágicos um veículo excelente para a transmissão necessária de uma paideia. Interessa agora que uma das funções desta mimese é justamente organizar e distinguir os valores entre aquilo que é *spoudaious* e aquilo que é *faulon*, mais oposto a *spoudaious* nas dicotomias sério/ridículo do que nas de nobre/ignóbil, como vimos. Se o *spoudaious* trágico se revela na representação de arquétipos, o *faulon* cómico revela-se na representação de estereótipos. Esta organização tem o resultado exterior na divisão das obras em tragédias e comédias. Na tragédia o assunto sério é uma questão de sobrevivência ou salvação, enredada nos problemas de honra, vingança, verdade, vida, auto-conhecimento e, o preferido da ficção pedagógica, situações de sacrifício e escolha do mal menor. Assim, a mensagem pedagógica do escrutínio de valores mais e menos importantes não só está presente na moral de um só género dramático, como também preside à divisão dos dois grandes géneros dramáticos. Este escrutínio pretende distinguir valores importantes como a família, a vida e a verdade dos menos importantes como o amor carnal, a honra social e a aparência. Nada pode ser demasiado grandioso na comédia: «A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridículo.» (Po. 1449a,30) Ou seja, o vício é imitado apenas por «uma parte», nunca o vício completo e avassalador em toda a sua vileza, demasiada maldade não serve. Com o passar dos tempos, é certo, e com o apuramento social e amadurecimento político da sociedade, alguns valores sofrem novas relativizações se não mesmo contestações, o que naturalmente contribui para o fim de uma divisão estanque entre tragédia e comédia, já para alguns visível no proto-melodrama de Eurípides. Todavia a arte popular tende, como vimos na primeira parte, a manter-se fiel ao género e tanto nos concursos trágicos como em Hollywood a distinção entre os dois géneros parece obedecer a uma premissa inquebrável: na comédia não há sofrimento. Para Aristóteles «o ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como,

por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor» (Po. 1449a,30). Para McKee a definição é quase idêntica: «in comedy, the audience must feel that no matter how characters bounce off walls, no matter how they scream and writhe under the whips of life, it really doesn't hurt.»<sup>152</sup> Na comédia não há *pathos*, «ninguém mata ninguém» como diz Aristóteles no capítulo 13, e tudo o que se relaciona com o *pathos* é *spoudaios*, digamos que nada na comédia é «worth dying for». Todos os autores que se debruçaram sobre a comédia em Aristóteles, desde Halliwell<sup>153</sup> a Golden<sup>154</sup> e é claro o estudo de Janko *Aristotle on Comedy*<sup>155</sup>, concordam com a natureza ligeira a que a comédia está obrigada.

Para Aristóteles o *pathos* deve estar incluído na acção trágica pois é um dos três elementos obrigatórios do *mythos* além do reconhecimento (e o seu equivalente negativo *hamartia*) e da peripécia: «Portanto, estas são as duas partes do enredo: peripécia e reconhecimento. A terceira é o sofrimento.» (Po. 1452b,5) Acrescentando que uma tragédia pode não ter peripécia nem reconhecimento (sendo simples por oposição a complexa), pelo que deduzimos que tem de ter sempre *pathos*. Por outro lado o problema do *pathos* é que tanto pode ser um elemento da acção como do espectáculo. Assim «o temor e a compaixão podem, realmente, ser despertados pelo espectáculo (...) mas produzir este efeito através do espectáculo revela menos arte e está dependente da encenação» (Po. 1453b,5). Quando é este o caso podemos aceitar a opinião de Armstrong<sup>156</sup>: «indeed it seems possible even for the same plot-type to be instantiated at one time as a comedy and another as a tragedy. So long as the structure of the incidents remains the same, alterations in the diction, setting and musical accompaniment may be sufficient to create very different emotional responses in the respective audiences.» Por vezes também basta a força da repetição para dar comicidade ao enredo, uma célebre citação de Marx diz que todos os acontecimentos históricos acontecem duas vezes, primeiro como tragédia, depois como comédia. Onde

<sup>152</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 87.

<sup>153</sup> HALLIWELL, Stephen, 2008.

<sup>154</sup> GOLDEN, Leon, «Aristotle on Comedy», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1984, pp. 283-290.

<sup>155</sup> JANKO, Richard, 1984. Este estudo baseia-se na tradução crítica do códice Coislino. Um documento, ao que parece, controverso e que comenta as obras de Aristóteles. Nele o tema da comédia surge extraordinariamente bem estruturado, definindo para o riso, por exemplo, várias causas: a personagem (pela caracterização e o maneirismo); o diálogo (trocadilhos e figuras de retórica como prótese, aferese e prolixidade) e a acção (pelo engano, pelo impossível, o incoerente e a quebra de expectativa), quanto ao engano, ele é cômico quando alguém, tendo a possibilidade, escolhe o que é pior em vez do que é melhor.

<sup>156</sup> ARMSTRONG, J. M., «Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry», *The Classical Quarterly*, 1998, pp. 447-455.

começa a repetição pode começar o elemento cómico. Certamente que as acções graves repetidas, como matar não uma mas várias pessoas, nada têm de engraçado, mas de facto a repetição arrasta consigo a previsibilidade e esse sim é o aspecto fundamental do cómico que permite o distanciamento crítico necessário ao riso. Uma posição anti-pática está imune ao sofrimento, alheia ao *pathos*. Se repetirmos o elemento chocante ele perde importância, se Édipo chegado a Colono casasse inadvertidamente com uma tia o efeito trágico daria lugar a um efeito cómico.

*Spoudaious* liga-se, como vimos, à acção, embora Belfiore discuta a possibilidade de *spoudaious* e *phaulon* serem atributos do carácter. Ora sendo uma acção grave e importante, será mais fácil e compreensível que o poeta construa um argumento cujo protagonista agente seja igualmente importante. Pode certamente haver uma acção grave, levada a cabo por alguém não importante, como nas tragédias de Eurípides, o que só confirma a subordinação do conceito à acção, mas não será tão facilmente interpretada como acção grave pelo público para quem quanto mais alta é a pessoa, mais alta será a queda. Na comédia o baixo estatuto das personagens impede grandes quedas e grandes desgraças, embora a oposição da comédia à tragédia não consista no facto de aquela ser uma história de felicidade – se assim fosse não valeria a regra fundamental da história: mostrar o que pode correr mal – mas antes de uma pequena infelicidade que mais acaba por parecer um «problema técnico» na vida do personagem cómico, demasiado preso às contingências da vida. Else explica que Aristóteles propõe para a tragédia uma *hamartia* grande, *megalen*, enquanto que o hamartema cómico é pequeno, cometido por pessoas inconsequentes e não acarreta qualquer espécie de destruição. A tragédia é drástica e hiperbólica porque os poderosos «se cometem injustiças, não são pessoas para pequenas injustiças, mas para grandes» (Ret. 1391a). Para Halliwell «the genres are separated, in Aristotle's theoretical formulation by ethical character and tone»<sup>157</sup>, pelo que então são atributos relacionados com as personagens, mas essa relação será secundária porque deriva da ligação maior dos atributos *phaulon* e *spoudaious* à acção e, consequentemente, ao efeito. Assim o que distingue os dois géneros não será a natureza ética ou social das personagens (são quase todas pessoas importantes, deuses e filósofos, em Aristófanes), mas os diferentes efeitos catárticos. Para isto temos de conceber uma «catarse do cómico» que discuto mais adiante.

---

<sup>157</sup> HALLIWELL, Stephen, 1986, p. 268.

A questão do *phaulon* leva também a pensar que a esfera do cómico pertencerá ao familiar e ao privado, predominando as personagens femininas, como diz Freeland, delegando o que é *spoudaios* para a esfera política em que as pessoas com poder tomam decisões importantes, tendo os homens como protagonistas: «though men and women do get represented and treated differently in tragic plots (...), Aristotle does not notice this fact. My claim is that his emphasis on choice and action preselects plots that are more likely to concern the ‘important’, i.e. state or political decision-making of men rather than the domestic sphere appropriate to women»<sup>158</sup>, dando ainda a entender que este é o motivo pelo qual Aristóteles considera a comédia um género menor. Ora primeiro sublinho que, para Aristóteles, a comédia não tem menos valor quanto à estruturação de universais e unidade de acção. Segundo, e mais importante, já vimos que os crimes contra *philoí* – o indiscutível tema trágico – confinam o argumento à esfera familiar, que, conseqüentemente, exige importância, quando não mesmo protagonismo, para as personagens femininas, como o demonstra a maior parte das tragédias. Na *Ética a Nicómaco*, Aristóteles refere três «disposições de carácter» que devem ser evitadas: a perversão, a falta de auto-domínio e a bestialidade (EN. 1145a,15). *Phaulon* é justamente isto, seres passivos e sem capacidade de decisão, alienados por defeito ou por feitio, tantas vezes representados com uma neurose ou hipocondria ou qualquer outro defeito patológico e bergsoniano mas de qualquer modo incapazes de acção responsável e consciente, e Freeland deveria notar que, pelo contrário, quase todas as personagens cómicas são masculinas, pois zombar de uma mulher, na sua passividade inerente para o grego, seria o mesmo que zombar de uma criança, aliás, a mulher de Strepsíades tem muito pouco de cómico.

Por último, havendo superioridade da tragédia relativamente à comédia, ela admirará apenas do facto de na tragédia haver uma culpabilidade/moralidade contestável e discutível do protagonista, num argumento que não se conforma à «tibieza do auditório», ou *theatron astheneian*, no original grego. A palavra que Aristóteles utiliza para classificar este tipo de audiência é *astenia*, apontando assim a falta de vigor físico e intelectual tanto do público como da peça. O público trágico deve estar pronto para a sensação forte conjugada com uma boa performance intelectual. Isto é, a moralidade dos finais duplos<sup>159</sup>, que Aristóteles despreza, é entendida como própria da comédia,

<sup>158</sup> RORTY, Amélie (org.), 1992, p. 126.

<sup>159</sup> HALLIWELL, Stephen, 1986, p. 272, confirma que «the pleasure of the morally reassuring dénouement is legitimate and proper to comedy».

própria de um *locus amoenus* e não da sublime tempestade trágica. E este é o único ponto em que claramente Aristóteles prefere a tragédia, já que não podemos concluir pelo texto que as personagens cómicas *phaulon* sejam de pior qualidade, no sentido literário. Relativamente à qualidade do argumento, Aristóteles não faz distinção entre os dois géneros<sup>160</sup>. Já vimos que a comédia se distingue pela ausência da terceira parte do *mythos*: o sofrimento. Quanto aos outros dois elementos da acção, parecem estar tão ou mais desenvolvidos na comédia do que na tragédia. Reconhecimento e Peripécia são certamente a alma do enredo cómico<sup>161</sup> que, entre todas as coisas, prefere sempre representar estados de ignorância nas suas personagens.

Se, na Velha Comédia<sup>162</sup> o reconhecimento e a relação do particular com o geral é central (podíamos citar a este propósito quase todas as personagens de Aristófanes, e o Knemon de Menandro), a partir da Nova Comédia o *phaulon* parece dar lugar a um não-*spoudaiou*, com o surgimento de um grande tema cómico: a história de amor. A esfera familiar trágica que vemos culminar numa ruptura definitiva dos parentes em cena transforma-se agora num rol de dificuldades e mal-entendidos que apenas adia a felicidade final dos jovens noivos. Embora nunca deixando, tal como a tragédia, de fazer evoluir a história em torno da problematização da *hamartia* estipulada já como ignorância de uma identidade – como Leporello se faz passar por Dom Giovanni, ou Christian por Cyrano –, quer entre os dois amantes, quer entre as famílias dos dois amantes. Outro tema não-*spoudaiou* especialmente preferido pela comédia é o dinheiro, sendo que a junção de Dinheiro e Amor produz a comédia perfeita como *Crueldade Intolerável*, *Aurolária* de Plauto ou *Andria* de Terêncio. Para o grego não seria possível uma representação trágica do amor, por razões que agora seriam longas de mais, pelo que provavelmente fica guardado no cómico até, muito

---

<sup>160</sup> Contudo, na parte II deste estudo, avançamos uma teoria da superioridade da tragédia em Aristóteles tendo por base, não o *spoudaiou*, mas o prazer mimético que acredito ser maior quanto pior ou mais horrenda for a coisa imitada, como por exemplo um cadáver.

<sup>161</sup> Cf. ANDERSON, Michael, «Knemon's Hamartia», in *Greece and Rome*, 1970, pp. 199-217. Anderson faz aqui um estudo sobre o *Dyskolos* de Menandro para corroborar a teoria de a *hamartia* cómica ser a ignorância de um princípio universal, por oposição à *hamartia* trágica que será ignorância de um particular.

<sup>162</sup> «Comédia Antiga» é um sinónimo académico para Aristófanes. Maria Helena da Rocha Pereira também inclui Menandro na Comédia Antiga, mas Janko e Golden contam Menandro nos primórdios da Comédia Nova, justamente por representar a viragem para um tipo de argumento que hoje reconhecemos facilmente nos enredos cómicos românticos e de enganos. A Nova Comédia inclui Plauto e Terêncio. Para Frye a influência de Aristóteles nota-se na Comédia Antiga, a de Platão na Nova Comédia, e, já agora, a de São Tomás na de Dante. Na comédia de Shakespeare, Frye acaba por não aplicar um pensamento filosófico preciso, o que quanto a mim joga a favor de Shakespeare.

mais tarde, se reconhecer importância do amado como *philos* – que veio a dominar a literatura ocidental de contornos trágicos<sup>163</sup>.

Cómico e trágico têm em comum dois dos três elementos principais do *mythos*, sendo que ao atenuar o terceiro elemento – o *pathos* na tragédia e o riso na comédia – o poeta arrisca-se a perder a distinção entre os dois argumentos, como nota Aristóteles no capítulo 13 quando diz que se Orestes e Egisto ficassem amigos e ninguém matasse ninguém a tragédia passaria a comédia. Tanto Édipo como Anticleonte são vítimas de uma *hamartia* de identidade<sup>164</sup>. Eurípides e Ésquilo tanto terminam as suas tragédias em infelicidade como em felicidade.

Tendo já em comum grande parte da «alma da tragédia», que é o mesmo que dizer a alma de uma boa história, podemos dizer ainda que ambas assentam na clivagem entre *ethos* e *mythos*, ou como diz McKee, «in the gap between expectation and result». Simplesmente essa clivagem é *spoudaious* na tragédia e *faulon* na comédia<sup>165</sup>, por vezes com uma certa simetria. Na tragédia temos um homem superior movendo-se em circunstâncias adversas, no cómico temos um homem inferior movendo-se em circunstâncias favoráveis que ele ainda assim consegue tornar desfavoráveis em toda a sua ignorância. Como se no momento da escolha, *proairesis*, o protagonista cómico escolhesse o que é pior para si, dadas as suas fracas capacidades de *dianoia*, a sua pouca agilidade mental ou neurose incapacitante – como o ignorante e mesquinho Strepsíades que muda constantemente de opinião e é incapaz de uma escolha final<sup>166</sup>. A personagem é cómica na medida em que não reconhece nem admite o seu erro, a sua falha, quando o reconhece, ou a comédia deixa de ter graça ou acaba<sup>167</sup>. De qualquer modo, a realidade desta personagem tem de mostrar-se tão favorável quanto a trágica se mostra desfavorável ao protagonista trágico. Na comédia não há extinção da raça humana, nem condenação abrupta das almas. Antes há uma

---

<sup>163</sup> Em *Murder Among Friends*, Belfiore aponta o exemplo de *Helena* de Eurípides como única excepção à *philia* familiar, todavia pode ter aberto o precedente.

<sup>164</sup> Northrop Frye, por exemplo, detecta a história de Édipo em todos os argumentos cómicos cujo oponente de dois amantes é um pai tirano, em «The Argument of Comedy», in RICHARDSON, Brian, (org.), 2002.

<sup>165</sup> Um exemplo básico desta clivagem no cómico é o facto de não haver cómico num cabeludo a vender um tónico capilar e sim num careca a fazer o mesmo.

<sup>166</sup> Aristófanes parodia com esta indecisão a teoria sofista da moda, professando que o bem pode ser um mal e vice-versa, um pouco como acontece na tragédia.

<sup>167</sup> Cf. EUBEN, Peter, 2003. No capítulo «Aristophanes in América», Euben compara Strepsíades, Homer Simpson, Peter Griffin e Archie Bunker: «Homer Simpson is the Strepsíades of his generation. Like Strepsíades, he is ineptly self-interested, manipulative and greedy; he has low and vulgar tastes, tries to cheat his creditors, is infinitely gullible, and has to deal with a ‘difficult’ son and an upper class wife.»

serena e previsível continuidade da espécie, representada no banquete final ou no casamento do herói e da heroína que, com muitos filhos, viveram felizes para sempre. Adiante refiro-me a este final cómico como mera *closure*, ou encerramento da tragédia, na perspectiva da importância suprema da *metabole* na ficção comercial, mas para já fica assente que a desconexão entre intenção e resultado – portanto da falibilidade humana – não serve como símbolo do trágico, porque é igualmente símbolo do cómico.

## 1.2 Universal ou particular, estereótipos vs. arquétipos

No capítulo 5, Aristóteles diz que «a máscara cómica é feia e deformada mas não exprime dor». Seria de esperar que a máscara trágica exprimisse dor, mas sabemos hoje que não era o caso. A diferença entre as duas é marcada pelo facto de a máscara cómica ser demasiado humana (cheia de defeitos barrocos) e a trágica ser inexpressiva e mais abstracta<sup>168</sup>. Também na comédia os deuses são demasiado humanos, quase sujeitos às nossas limitações e pequenos defeitos, e na tragédia demasiado distantes. Por outro lado, o teor secular é sempre mais gritante na comédia. As peças de Aristófanes justificam-se mais pelo contexto político que pela construção do enredo. Nas *Vespas* questiona-se o sistema jurídico, n'As *Nuvens* o sistema de ensino e as teorias dos sofistas, n'A *Paz* as políticas da guerra, n'Os *Cavaleiros* a demagogia política, n'Os *Pássaros* a futilidade social. E finalmente questiona-se a própria arte poética n'As *Rãs*. Estes, entre outros motivos, conduziram à constatação que a comédia retrata o particular, e a tragédia o universal, sendo que a catalogação e tipificação das misérias e defeitos humanos é ponto assente na comédia. A mesma polis, que na tragédia salva o herói, é ridicularizada e relativizada no aqui e agora da comédia. A polis trágica é intemporal, gloriosa e passada enquanto a polis cómica é a de hoje, as comédias de Aristófanes são o que em vocabulário editorial se chama *one shot*, livros publicados a propósito de um assunto corrente e cujas vendas terminarão assim que o assunto cair no esquecimento de tão pouco universal que é.

---

<sup>168</sup> SILK, M.S. (org), 1996. Oliver Taplin, no capítulo «Comedy and the Tragic», refere que a diferença entre as máscaras cómica e trágica era tal que qualquer espectador que acordasse a meio do concurso saberia imediatamente se estava perante uma tragédia ou comédia: «The tragic mask is, in fact, rather blank and expressionless, somewhat solemn perhaps, waiting to take its expression from the events of the play: the predominant characteristic of the earlier comic mask, on the other hand, is clearly not merriment, but ugliness. With its furrowed brows, flattened nose, unkept beard and often balding hair», p. 189.

Todavia, em Aristóteles a ideia parece ser exactamente a oposta: *a tragédia retrata o particular e a comédia o universal*. Pois, no capítulo 9, é justamente no seguimento do célebre postulado: «a poesia é mais filosófica do que a histórica (...) a poesia expressa o universal, a história o particular» (Po. 1451b,5) que Aristóteles avança o exemplo da comédia, para expressar a posição da filosofia em relação à história: «Na comédia isto torna-se desde logo evidente: os poetas estruturam o enredo atendendo ao princípio da verosimilhança e só depois atribuem, ao acaso, os nomes, e não escrevem, como os poetas jâmbicos, sobre determinadas pessoas. Na tragédia, porém, os poetas prendem-se a nomes reais e a razão disso é que o possível é fácil de acreditar.» (Po. 1451ba,10) Portanto não só a comédia é aqui mais filosófica que a história como também é mais filosófica que a tragédia. Em seguida, Aristóteles apela a que os tragediógrafos não se limitem ao enredo adaptado/histórico mas antes procurem o enredo original como fazem os comediógrafos. Não é coincidência que, ainda hoje, o romance e o filme histórico sejam sempre garantia de sucesso comercial. Mesmo as grandes editoras recorrem aos romances históricos como livros âncora no seu programa de orçamento e quase todos os ditos *best-sellers* são de inspiração histórica ou documental. Por outro lado, ao atribuir à comédia o mesmo desígnio inteligente da tragédia, um *mythos* fechado e coerente, Aristóteles consegue retirar da comédia as possibilidades do escárnio à custa de outrem e da invectiva directa, obrigando-a a fundamentar-se apenas na história e a determinar, por meio da imaginação, aquilo que alguém faria sem a facilidade do apoio num qualquer carácter real e naturalmente ridículo. Para tal Aristóteles apresenta um postulado prático aos poetas: criar primeiro as personagens e depois dar-lhes nomes, para garantir que os poetas «fujam» da história e entrem na quasi-filosofia que é a arte mimética, mas é claro que nenhum deles pensou em mulher-que-mata-filhos e depois atribuiu-lhe o nome de Medeia. Todavia, na comédia, como Aristóteles assinala, o caso não é este. Ainda que a comédia também colocasse em cena personagens míticas ou famosas, como a tragédia, o esforço imaginativo do poeta para as fazer agir fora do seu contexto histórico e para as tipificar seria porventura mais evidente na comédia. A ideia geral, por muito diferente daquilo que se passa em Aristófanes – que, segundo consta, foi arguido por alguns processos de difamação – e que Aristóteles pretende veicular é a de que a comédia de enredo garante o riso «anódino e inocente», sem necessidade de recorrer à sátira pessoal, tal como a tragédia garante também o terror e a piedade sem estar apoiada em figuras ou mitos históricos.



### 1.3 A Catarse do cómico

Uma tese sobre a ficção comercial e o género cómico poderia não ser demasiado óbvia mas não é o tema da minha proposta, que pretende para já alargar o altíssimo conceito de *spoudaious* a toda a ficção comercial, sendo que o género cómico cabe aqui apenas como suporte na definição do elemento mais próprio da tragédia e sem o qual não podemos entender também verdadeiramente a tragédia. É verdade que em Aristóteles podemos encontrar uma certa distinção entre géneros populares e eruditos, ou maiores e menores, dentro da sua própria teoria geral do género que considero uma arte de desígnio colectivo ou popular. A distinção quantitativa e qualitativa que Aristóteles faz entre os géneros não se resume numa distinção entre comédia e tragédia, como seria de esperar, aliás, como vimos, não parece haver pejoração na avaliação da comédia. No capítulo 26, Aristóteles faz uma distinção qualitativa dentro do próprio género mimético ou dramático, virando o próprio argumento a favor da epopeia contra ela própria e em favor da tragédia, mas a grande distinção qualitativa é sublinhada em dois elementos da maior importância: primeiro, a rejeição dos finais duplos (no final do capítulo 13), e que vai contra a opinião geral e a expectativa de moralidade. Todavia este final duplo parece identificar-se com o género cómico em que todos «saem, no fim, amigos e ninguém mata ninguém» (Po. 1453a,35), fica claro que este é um prazer próprio da comédia, mas também fica claro que esta se distingue pela ausência de pathos, ou seja, mais do que o final feliz, trata-se ali de criticar a ausência de sofrimento e de morte. O segundo molde para a distinção qualitativa de Aristóteles segue-se no mesmo capítulo e consiste na obtenção dos mesmos fins (temor e compaixão) com o design errado, ou melhor, sem design, por meio do espectáculo e não do argumento em si. Se conseguir o efeito através do argumento é próprio de um poeta superior, o contrário é próprio de um poeta inferior. Ora este facto também se aplicará certamente à comédia, pelo que a distinção entre alta e baixa cultura, popular e erudito, não se aplica ao par tragédia-comédia. Ter um objecto «inferior» não significa que seja uma arte inferior. A comédia participa do mesmo desenho inteligente que a tragédia embora tenha efeitos e objectos diferentes, o que nos traz de volta à questão da catarse do cómico, uma vez que os efeitos são fundamentais numa arte de desígnio como a ficção audiovisual industrial, formando a base do acordo entre produtor, realizador e espectador.

No seu estudo do cómico, Frye relembra que «what tragedy gains in morality it loses in cathartic power»<sup>169</sup>, o que está correcto mas também não deve ser mantido fora do contexto da comédia. O enfraquecimento do efeito deve-se ao final duplo e não ao final cómico, ou seja o final em bem. Acabar bem, ou sem mortes, não é o mesmo que acabar no castigo dos maus e recompensa dos bons – muitas tragédias produzem temor e compaixão sem acabar mal, outras até acabando bem como *As Euménides*, ou *Filoctetes*. Aliás se a comédia retrata homens palermas ou ridículos então a tibieza moral daria um fim mau ou ridículo, não uma festa ou um casamento. A verdade é que as personagens cómicas são fracas ou ignorantes, mas safam-se no fim, pelo que existe aqui exactamente a mesma possibilidade catártica que no trágico, expressa na cisão entre *ethos* e *mythos*, e que garante a concentração do poeta na construção de um enredo que traga alguma contradição e surpresa entre expectativa e resultado.

A finalidade do espectáculo trágico é produzir catarse de certas emoções e esta finalidade inescapável está presente tanto nas boas como nas más tragédias. Aristóteles revela na *Poética* que o mesmo desígnio pode ser atingido com um novo desenho, um desenho inteligente que, *aparentemente* não seria tão eficaz na produção desse efeito (por dispensar os efeitos puramente cénicos), mas que o filósofo garante ser tão ou mais eficaz. O novo desenho passa pela ênfase na experiência intelectual directamente relacionada com a coerência e o valor argumentativo do *mythos* ou enredo que o poeta concebe, entre outras coisas que irei assinalando, mas que são sempre expressões de universalidade. Esta tem sido a teoria de base para interpretação da *Poética* de Aristóteles e sobre a qual me apoio. A inclusão da comédia nesta teoria da arte funcional e design obriga-me a admitir uma catarse para a comédia. Se Aristóteles quer a catarse dependente da estruturação lógica do *mythos*, e se essa estruturação também está presente na comédia, como Aristóteles frisa nos capítulos 5 e 9, então temos de admitir a catarse no cómico, a partir do momento em que também para este género é aconselhado um *mythos* coerente. O próprio conceito de catarse coloca outro problema: seja entendida como clarificação ou como purga ou como purificação, a catarse nunca deixa de ser interpretada como modo de processamento de emoções com um certo teor patológico ou maléfico, as quais devem ser organizadas para o bem estar da vida em sociedade. Ora, para já, o efeito mais evidente do cómico é o riso, que não pode propriamente ser entendido como emoção negativa para o bom funcionamento da

---

<sup>169</sup> RICHARDSON, Brian, (org), 2002; FRYE, Northrop «The Argument of Comedy».

sociedade, obrigando-nos a considerar a hipótese da eliminação catártica de uma emoção positiva.

Uma das pistas para o discernimento de uma catarse cómica reside no estudo da *hamartia* cómica, que, sendo o mais das vezes uma ignorância das regras gerais, ou uma incongruência entre a ideia geral e sua objectificação, então há nitidamente catarse para aqueles autores que crêem na catarse apenas como um processo de clarificação intelectual, na linha de Leon Golden, mas todavia a catarse não pode ser completamente dissociada de uma componente emocional e patológica e a mera presença de *hamartia* ou de um *mythos* coerente e bem estruturado podem indicar que há catarse mas não indicam se há catarse das emoções próprias do cómico ou do trágico, uma vez que estes elementos são comuns à tragédia e à comédia. Temos pois de começar por considerar a posição do público relativamente aos objectos imitados:

Se os caracteres cómicos são inferiores (*bestious*), o público coloca-se na posição *superior*. Para sublinhar este facto podemos verificar a cumplicidade que o coro cómico – sejam vespas ou nuvens – estabelece com o público, dirigindo-se lhe directamente como se este tivesse uma palavra a dizer. Na tragédia o caso é inverso: um carácter superior (*keirous*) é superior em relação ao espectador que assume uma posição mais passiva sem ser chamado a participar nos eventos mas apenas e chorar e sofrer com eles. Temos então duas perspectivas: de baixo para cima e de cima para baixo. Na tragédia sabemos tanto ou menos que os caracteres *spoudaioi*, colocando-nos em *simpatia* e, na comédia, sabemos sempre mais que os caracteres *phauloi*, o que nos coloca em posição de anti-*pathos*, ou superioridade.

Se Aristóteles apresenta para a comédia um objecto exactamente oposto ao da tragédia e se o tipo de emoção suscitada está directamente relacionado com esse objecto, então podemos colocar a hipótese de o tipo de emoção suscitado pela comédia ser exactamente também o oposto<sup>170</sup>. Para isto ajuda-nos o facto de Aristóteles ter feito um inventário de emoções organizadas em pares opostos. Na *Retórica* a emoção oposta a piedade (Ret. 1386b,9) é *nemesan*, indignação, que Aristóteles diz ser suscitada por situações de boa fortuna injustificada, o que de certa forma participa na definição de comédia para Hollywood: «Comedy points out that in the best circumstances human beings find some way to screw up»<sup>171</sup>, ora aquela indignação pode ser justificada pela

---

<sup>170</sup> Vd. GOLDEN, Leon, «Aristotle on Comedy», The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1984, pp. 283-290. É igualmente sobre esta hipótese que Golden trabalha o estudo da catarse do cómico.

<sup>171</sup> ROBERT, Mckee, 1997, p. 87.

incapacidade do cómico para gerir a sorte que tem. O cómico incide na cisão oposta ao trágico: um *ethos* negativo para um *mythos* positivo. Note-se ainda que, entre aquilo que suscita indignação, Aristóteles dedica um parágrafo inteiro ao novo-rico e ao facto de este não merecer nem a riqueza nem um casamento distinto, não é, pois, por acaso que esta personagem e esta situação sejam, desde sempre, as preferidas da comédia, desde Strepsíades a Homer Simpson e Peter Griffin.

No seu estudo do cómico, Leon Golden<sup>172</sup> refere-se criteriosamente à emoção da indignação como contraponto da compaixão, *eleos*, mas curiosamente não se refere a nenhuma emoção oposta ao medo, *phobos*. Ora Golden parte do princípio que a catarse, cómica ou trágica, é sempre uma «clarificação intelectual» (um conceito a que chegou também pela rejeição da ideia de purga e eliminação), entendida como racionalização de emoções negativas, assim a emoção contrária ao medo dificilmente poderá ser uma emoção negativa, todavia não deixa de ser uma elipse inexplicável no estudo de Golden. É certo que Aristóteles também refere na *Retórica* a emoção que considera oposta ao medo, a *confiança*, e talvez para Golden uma catarse da confiança não faça muito sentido como objecto necessitado de clarificação. No entanto, ao acompanharmos Aristóteles na caracterização da confiança, vemos que ela é afinal descrita não como uma qualidade mas como um defeito, um excesso, acabando por ser definida como uma forma de *arrogância*: «São confiantes os que estão nas posições seguintes: os que pensam ter alcançado grandes êxitos e não sofreram qualquer desaire, ou os que muitas vezes estiveram à beira de perigos e deles escaparam. Porque os homens tornam-se insensíveis por duas razões: ou porque não têm experiência ou porque têm meios à sua disposição. (...) Também se achamos que dispomos de mais e melhores coisas, graças às quais inspiramos receio.» (Ret. 1383a) Podemos agora dizer com mais confiança que se o objecto cómico é diametralmente oposto ao objecto trágico – homens superiores vs. homens inferiores – e se a nossa posição perante o cómico é de superioridade, pois «os seres de carácter servil, os grosseiros e os desprovidos de ambição não são propensos à indignação» (Ret.1387b), então as emoções purgáveis do cómico serão a indignação de Golden e a arrogância. Quanto à indignação, Golden não pode estar mais correcto tanto mais quanto verificamos algo que o próprio Golden não menciona: na *Poética*, e não na *Retórica*, Aristóteles

---

<sup>172</sup> Vd. GOLDEN, Leon, «Aristotle on Comedy», The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1984, pp. 283-290. É igualmente sobre esta hipótese que Golden trabalha o estudo da catarse do cómico, e do épico num outro artigo.

menção a *indignação* como emoção despertada por um tipo de enredo que para mim é aquele que se opõe diametralmente ao trágico, no capítulo 13, então o enredo cômico por excelência: o mau que termina em felicidade.

Chegamos a duas emoções que devem ser reorganizadas para bem estar da sociedade, posto que em momento algum acredito que a teoria de Aristóteles seja puramente estética ou cognitiva sem ter em vista o papel da arte poética na sociedade, um papel explicitamente negativo em Platão, e que, embora não pareça explicitamente positivo na *Poética*, vê-lo-á noutras obras de Aristóteles. Resta sublinhar que, apesar de serem emoções algo negativas, indignação e arrogância não são emoções extremas nem se originam na presença de *pathos*, mas, tal como as emoções trágicas, devem ser suscitadas por um argumento complexo com peripécia e reconhecimento e não da pura maledicência ou do escárnio directo e pessoal. Tal como as emoções trágicas, as emoções cômicas não devem derivar do cenário ou de um excesso de representação.

## 2. O Argumento Trágico

### 2.1 O Crime entre *Philo*

Entre toda a bibliografia sobre a *Poética* e nas numerosas demandas do trágico, nenhum autor, desde Steiner, Silk, Goldhill, Halliwell, Jones, Rorty a Serra, para mencionar alguns, pareceu interessar-se com a devida atenção pela situação trágica particular preceituada por Aristóteles – quase mesmo enquanto tema, tema cuja ausência também se censura no filósofo –, estando todos eles direccionados para o tema da luta entre o homem e o seu miserável destino. No entanto, o hiato acabou por ser resolvido em 2000 com o ensaio crítico de Elizabeth Belfiore, *Murder Among Friends, Violation of Philia in Greek Tragedy*, que identifica este motivo central em todas as 33 tragédias gregas que chegaram até nós completas e ainda nos excertos sobreviventes, concluindo que «*philia* is not simply ‘one theme’ or subject of tragedy, it constitutes the biological, social, religious and emotional reality within which the action takes place»<sup>173</sup>.

O presente estudo, de forma a captar na *Poética* de Aristóteles tudo o que diz respeito a uma vivência actual do trágico na arte comercial audiovisual, depende em boa parte da identificação da contingência trágica que melhor proporciona os pontos fortes e essenciais de qualquer boa história e que são, para já, a cisão entre o carácter e a acção, revelando a ironia trágica; a encenação ou representação de um assunto da extrema importância, *spoudaious*, como a sobrevivência do próprio ou da sua espécie; finalmente, o reconhecimento ou revelação da verdadeira natureza do eu. Sendo que todos exprimem a contingência situacional de *crime contra aquele que nos é próximo* (*philos*), como coloca Belfiore, mas que para nós se descreve melhor como o *prejuízo*<sup>174</sup> *daquele que devemos beneficiar* e, eventualmente, o inverso, não previsto por Belfiore: o benefício daquele que devemos prejudicar. Esta é pois a situação particular, visível e encenável através da qual se demonstra, ainda hoje, a cisão entre desejo e resultado, entre *ethos* e *mythos* e que finalmente conduzirá ao «trágico maior», que em cinema pode ser chamado de *controlling idea*, que abordaremos na última parte

---

<sup>173</sup> BELFIORE, Elizabeth, 2000, p. 122.

<sup>174</sup> Prefiro o termo *prejuízo* ou *dano* e não *crime* para abarcar toda a situação que não resulta em morte mas também em arrancar olhos, danoção da prole, corpos sem direito a cerimónia fúnebre, exílio, perda de privilégios, etc.

deste estudo e que não é o conflito entre o homem e os deuses/destino, mas o sempre actual tema do equilíbrio entre justiça e lealdade, ou entre o interesse individual e o interesse colectivo, patente tanto em *Édipo* e *Antígona* como em *Casablanca* e na *Guerra das Estrelas*.

Quando a tragédia segue os moldes que Aristóteles o frémite trágico, a sensação física de apreensão e comiserção, não deve ter origem apenas na montagem do espectáculo mas sim no guião «o que é preferível e próprio de um poeta superior» (Po. 1453b), superior porque o grau de dificuldade é maior, entenda-se. O medo provocado pelo efeito especial «revela menos arte», como é fácil de entender. Aristóteles prossegue definindo então uma espécie de *stock action* para a produção do efeito trágico de sofrimento e angústia: «vejamos, pois, que situações parecem inspirar temor ou compaixão» (Po. 1453b,15). O *pathos* apresenta-se então directamente ligado às relações entre *philoí*, posto que as relações entre inimigos<sup>175</sup> talvez levem a audiência a experimentar algum sofrimento, mas os inimigos nunca terão a simpatia do público e dessa simpatia depende a compaixão. Para além do mais, como já dissemos, um argumento entre inimigos – como Belfiore supõe ser o caso da épica – permite a identificação entre maus e bons, o que por sua vez permite o final duplo que Aristóteles deplora. «Mas se o sofrimento ocorre entre pessoas de família como, por exemplo, se o irmão mata, tenta matar ou faz qualquer coisa deste género ao seu irmão, ou o filho ao pai, ou a mãe ao filho, ou o filho à mãe, esses são os casos que devem ser aproveitados.» (Po. 1453b,20) Logo depois desta definição, e justamente partindo da relação entre *philoí*, Aristóteles passa à definição do cerne do *mythos*, identificando todas as situações de *anagnorisis* e *hamartia* – conceitos que são duas faces da mesma moeda e não devem ser julgados em separado – permitidas pela disposição filíaca dos protagonistas: «Melhor é quando se age na ignorância e se descobre a relação de parentesco depois de o facto se ter consumado: isso não se nos afigura repugnante e o reconhecimento produz assombro. O melhor caso é o último, ou seja, do género do Cresfontes, em que Mérope está a ponto de matar o filho e não o mata mas o reconhece; ou na Ifigénia, em que a irmã reconhece o irmão; ou ainda na Hele, em que o filho reconhece a mãe quando estava prestes a entregá-la.» (Po. 1454a,9)

---

<sup>175</sup> Belfiore diz-nos que a representação da relação entre inimigos é mais própria da épica, onde nota que pouco se refere ou se enfatiza o prejuízo entre *philoí* (o Sacrifício de Ifigénia não é referido em Homero entre outros exemplos). Assim sendo ficaria afastada da épica a componente do *pathos*, ainda que Aristóteles recomende para a épica o enredo universal e uno. Note-se que Aristóteles define o *pathos* como parte absolutamente essencial na tragédia ao dizer que os argumentos podem ser simples ou complexos, isto é, ter ou não peripécias e reconhecimentos, mas nunca são isentos de *pathos*.

Nalguns autores a acção entre familiares prende-se não com a obrigação do *pathos* mas com a mera exigência de unidade de acção e devidas restrições de espaço e tempo: todas as personagens devem ser próximas para evitar saltos no cenário. Não que esteja errado, mas o simples facto de o cinema também preferir a disposição filiacal dos protagonistas – e no cinema não há restrições de espaço – dá-nos uma pista para entender a situação como cerne do trágico ou como cerne da história, ou do drama. Nem Belfiore, nem nenhum autor remetem para a predilecção da ficção industrial popular pelo prejuízo entre *philoí*. Desde o folhetim de Camilo Castelo Branco «Maria não me Mates que sou tua Mãe», passando pelas telenovelas mais populares em que o drama familiar é inescapável, e por alguns exemplos cinematográficos brilhantes como *Chinatown*, até à grande maioria da produção cinematográfica menos brilhante de Hollywood que aposta ser as diligências de um pai para salvar o filho o garante de uma aflicção bem passada.

No seu estudo, Belfiore organiza as tragédias entre aquelas em que há violação da relação filiacal (entre pais e filhos e vice-versa, entre esposos, entre outros parentes de sangue como primos e tios, ou ainda contra si próprio) e violação da relação para-filiacal, chamemos-lhe assim, e que Belfiore categoriza como relações de *xenia*, ou aquelas que põem em causa a relação hóspede/anfitrião (uma violação comum é, por exemplo, o hóspede seduzir a mulher do anfitrião); e ainda relações de *suplicância* (prejudicam-se pessoas que temos obrigação moral de ajudar, por vínculo ou promessa). Actualmente, com poucas alterações, este tipo de situação providencia o elemento trágico a toda a produção cinematográfica. Se incluirmos o apaixonado/a, prometido/a na relação de *philia*, e também uma moderna *philia* de *suplicância* profissional<sup>176</sup>, como por exemplo entre advogado e cliente ou entre pessoas que partilhem um objectivo comum, como um grupo de polícias ou um grupo de ladrões. Um polícia prejudicar o ladrão não é trágico, evidentemente, mas prejudicar outro polícia já será, assim como um ladrão ser roubado pelo seu colega também será. Este é o tipo de argumento que traz algum interesse à história, algum *pathos*, algum perigo. Temos pois que o *pathos* ultrapassa o trágico para participar de qualquer história, épica ou trágica.

---

<sup>176</sup> Este tipo de *philia*, ou *suplicância*, pode verificar-se, por exemplo, nos enredos dos filmes mais recentes de Clint Eastwood. Em *Million Dollar Baby*, o mentor de uma jovem atleta vê-se confrontado com o pedido de eutanásia que esta lhe faz, dramatizando protecção e prejuízo. Também n' *O Padrinho* a *suplicância* de Belfiore é especialmente evidente e especialmente dramatizada, também aí proteger é matar.



A tensão familiar, diz Belfiore, é tipicamente trágica por estar ausente da épica clássica que evita a representação do crime entre *philia*. Todavia, não só já entendemos que é um erro assumir uma especial diferença entre a épica e a tragédia em Aristóteles, como estamos prontos para reconhecer o *pathos* em qualquer argumento de ficção para difusão popular. Se este *pathos* é facilmente atingido com a representação das relações entre *philoï* – promotoras da clivagem entre *ethos* e *mythos*, de que falarei adiante – então ele tem de estar presente na épica. Para o que remeto para o episódio entre Aquiles e Pátroclo. Aquiles indirectamente provoca a morte do seu querido *primo* ao recusar-se a combater, levando a que o jovem combata em seu lugar. Ainda que a situação irónica e puramente trágica da clivagem entre a vontade e o resultado possa estar ausente da épica para que esta preencha a necessidade de um herói eficaz e melhor que nós, o mesmo não é verdade para a representação das relações entre *philoï*, que são o motor da tensão dramática. Ainda que na épica nos deparemos sempre com a tensão entre inimigos<sup>177</sup> e não entre *philoï*, alguns dos momentos mais patéticos ou dramáticos passam-se forçosamente entre *philoï*, como Aquiles e Pátroclo, Heitor e o pequeno Astianax, Eneias e Dido ou Ulisses e Penélope. A épica moderna reverte-se em tragédia no momento em que Luke Skywalker combate o seu arqui-inimigo, Darth Vader, e reconhece que este é o seu pai, mesmo antes de cometer o acto terrível.

O estudo descritivo de Belfiore permitiu-nos mais algumas conclusões interessantes. Em primeiro lugar, apesar de Belfiore descrever peça a peça as relações de *philia* – que normalmente envolvem todos os personagens, e de notar que, não raras vezes, a relação de *philia* duplica (ou seja, muitas vezes um membro de sangue ou um estrangeiro é também um suplicante) –, não conclui que o aumento da relação filíaca é sempre equivalente a um aumento do efeito trágico. Existe uma escala de valor trágico – ou de valor patológico – que pode começar na relação de *xenia* e terminar na mais trágica de todas, aquela em que o protagonista age contra si próprio: «os males mais terríveis são aqueles que cada um faz a si próprio», como exclama Édipo. *Rei Édipo* é extremamente trágico, não só porque causa sofrimento a si próprio<sup>178</sup> mas também porque duplicou a sua *philia*: é irmão e pai, filho e marido. Do mesmo modo consideramos extremamente relevante que, das 33 tragédias, mais de metade

---

<sup>177</sup> O elemento dramático ou «contrafilíaco» na cena do combate com o inimigo não é a luta entre os oponentes mas a possibilidade de o herói ser colocado em perigo arruinando o *philos* mais próximo dele, que é ele próprio.

<sup>178</sup> Curiosamente, Belfiore não classifica *Rei Édipo* na situação de *self-slaughter*, ainda que o acto terrível se dirija dele para ele próprio, mas sim na situação filhos contra pais, embora a grande *hamartia* da peça seja também a escolha de Jocasta, preferindo o marido ao filho.

apresentem o crime hierarquicamente mais trágico como o prejuízo contra si próprio<sup>179</sup> (quando involuntário ou inevitável, evidentemente, nada do que é voluntário é trágico), logo seguido do crime de pais contra filhos<sup>180</sup>; e ainda que destas peças mais de metade sejam de Eurípides, «o mais trágico dos poetas». O terceiro lugar vai para os crimes de filhos contra pais e fraticídios. Não podemos de facto atribuir o mesmo valor trágico ao crime entre suplicante e patrono que ao crime entre mãe e filho, «Tu désavoues le sang d'une mère, l'object du plus haut amour?»<sup>181</sup>, ou contra si próprio. Embora Belfiore refira que «the greeks believed that the self is one's closest philos»<sup>182</sup>, todo o estudo se orienta para alargar a importância filíaca para fora da família nuclear, recorrendo à ajuda de outros textos de Aristóteles. A noção de *philia* defendida por Belfiore tanto se baseia na noção mais alargada que Aristóteles apresenta na *Ética a Nicómaco* – onde se define a *philia* comunitária, a de cidadania e a de companheirismo como sendo tão importantes quanto a *philia* familiar – como no carácter puramente exemplificativo que atribui a Aristóteles quando este enumera os casos de *philia* na *Poética*.

Resta configurar outra situação trágica inversa, pouco explorada na tragédia grega mas muito explorada na produção cinematográfica actual e que Aristóteles faz participar na psicologia humana, «Ora as pessoas preferem fazer as coisas que referimos: as más aos seus inimigos, as boas aos seus amigos» (Ret. 1363a): agir em benefício do inimigo. Entre todas as tragédias Belfiore identifica este motivo apenas na Andrómaca de Eurípides, em que a viúva de Heitor partilha o leito de Neoptolemo, filho de Aquiles. A perversão dos laços de *philia*, de enorme potencial trágico, pode ser explorada na situação de incesto e de relacionamento íntimo com qualquer *philos* de um inimigo, ou com o próprio inimigo evidentemente. A situação pode derivar da força lógica do *mythos*, i.e., da *hamartia* enquanto erro de cálculo como em Édipo, ou do erro de cálculo derivado de alguma loucura ou êxtase como a de Hércules ou Agave.

Todavia, a perversão da relação filíaca não se esgota nas situações organizadas por Belfiore. Uma das situações extremamente populares na tragédia grega, talvez devido ao seu elevado teor pedagógico e ideológico, é a do erro na valorização filíaca.

---

<sup>179</sup> O suicídio é evidentemente a forma mais acabada do prejuízo contra si próprio, tanto mais que não trazia qualquer honra para o suicida, acarretando uma morte física e moral: «Fugir das dificuldades é fraqueza e ninguém se suicida por nobreza, mas para fugir a um mal.» (EN. 1116a)

<sup>180</sup> Foi este tipo de crime que condenou os descendentes de Tântalo às suas trágicas vidas.

<sup>181</sup> DEBIDOUR, Victor-Henri, *Les Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle, Euripide*, (trad. e notas) «Les Euménides».

<sup>182</sup> BELFIORE, Elizabeth, 2000, p. 108.

A escolha de um *philos* em detrimento de outro. Esta *proairesis* trágica é evidente em Jocasta e Medeia<sup>183</sup>, que abdicam do *philos* que lhes é mais próximo, os filhos, em favor do amado. Seguem portanto o caminho errado na sua inclinação feminina para a felicidade, há uma escolha errada do bem maior ou do mal menor. Os enredos entre *philia* são de indiscutível teor trágico e o *prejuízo daqueles que devemos beneficiar* resulta sempre num argumento maravilhosamente irónico, como é o caso de *Chinatown* escrito por Robert Towne e que vale a pena relembrar. O detective particular (Jack Nicholson) tem uma relação de *philia* com Evelyn, sendo ela sua cliente (relação de suplicância segundo Belfiore) e sua apaixonada. Na tentativa de a proteger, investiga o crime. Acaba então por descobrir que ela é ao mesmo tempo a perpetradora do crime e a vítima (comum em casos de incesto), ficando preso na decisão de a proteger ou de a mandar prender. O pai de Evelyn, por outro lado, causou a sua própria morte enquanto procurava a imortalidade, pois teve uma filha da própria filha para depois ter um filho dessa filha/neta no intuito de criar um ser com o DNA idêntico ao seu, não contando que a filha quisesse salvar a neta de tão infeliz sorte. O ponto mais importante na representação do prejuízo entre *philoí* é esta representação máxima da cisão trágica entre *ethos* e *mythos*, na medida em que exige um volte-face do resultado esperado, proporcional às emoções trágicas de terror e piedade. A medida tomada para proteger o *philos* é a mesma medida que destrói esse *philos*, é assim que a Cleópatra e a Julieta de Shakespeare matam os seus amados, é assim que o treinador (Clint Eastwood) de *Million Dollar Baby* mata a sua querida pupila, a quem chama figuradamente «sangue do meu sangue».

A demonstração da precariedade dos laços familiares – que Aristóteles afirma serem os mais naturais no homem, por oposição aos laços sociais da comunidade de estado (v. EN 1162a17) – não apenas é a solução para *o trágico*, como transmite um dos mais importantes conteúdos paideuticos da tragédia, pois remete directamente para a grande lição trágica: a problematização do equilíbrio entre justiça e lealdade, de que falarei na parte final deste estudo. Interessa que esta tensão não é específica da tragédia grega e pode ser detectada nas obras mais institucionalizadas da cultura popular, tendencialmente mais pedagógica ou demagógica e focada no treino do sacrifício de si próprio para bem da comunidade. Não será novidade notar que a mensagem

---

<sup>183</sup> Embora a mulher seja «talvez um ser inferior» (Po 1454<sup>a</sup>20), a sua predominância nos enredos trágicos é inevitável visto que a tragédia tem maior lugar na cena familiar do que na polis em geral. Com excepção feita para Antígona, que aliás Aristóteles considera personagem pouco credível, mas que de facto era já a única representante dos seus familiares mortos.

pedagógica deste tipo de ficção se identifica profundamente com a literatura religiosa de revelação, como é o caso dos sacrifícios de Abraão e de Maria. A medida mais eficaz que Platão apresentou para aniquilar a tragédia não será tanto a expulsão dos poetas como a abolição dos laços familiares na vida segregadora e utilitária proclamada para os guardiões da República<sup>184</sup>, pois assim «eles não conhecerão dissensões, daquelas que surgem entre os homens, devido à posse de riquezas, filhos e parentes» (Rep. 464e).

## 2.2 *Spoudaious*

Os assuntos familiares são sempre graves, se não forem cómicos. O tema da gravidade, *spoudaious*, umas vezes interpretada como aquilo que é elevado ou nobre, outras como aquilo que tem uma magnitude própria, outras apenas como algo de grave ou pesado, por oposição ao cómico enquanto algo ligeiro, tem sido a pedra de toque para aqueles que procuram uma essência do trágico. *Spoudaious* é mais entendido como a grandiosidade do homem em si do que como patamar de onde se projecta o homem na sua queda. Aquela concepção implica confinar o âmbito de *spoudaious* ao sujeito e ao estado e não à acção e à actividade, que é justamente o risco inerente a uma visão nominalista ou essencialista do *trágico* sem a referenciação estruturante da tragédia. A essência do *trágico* é-me tão inacessível quanto a do sentimento religioso porque, para além de não encontrar forma de fugir ao *conundrum* que se gera entre a universalidade e a contingência do conceito, sou forçada a seguir trilhos filosófico-religiosos que acabam por se revelar constructos poéticos que, ao aproximar-me do *trágico* me afastam da tragédia. O problema da lógica imperscrutável dos deuses que contra nós trabalham<sup>185</sup> geram alguma inquietação no leitor da *Poética* de Aristóteles,

---

<sup>184</sup> Aproveito qualquer oportunidade para sublinhar a natureza totalitária e anti-individualista da utopia platónica a que este trecho, entre muitos outros, se presta especialmente: «Pegarão então nos filhos dos homens superiores, e levá-los-ão para o aprisco, para junto de amas que moram à parte num bairro da cidade; os dos homens inferiores, e qualquer dos outros que seja disforme, escondê-los-ão num lugar interdito e oculto, como convém.(...) Cuidarão também da alimentação, levando as mães ao aprisco quando tiverem os seios túmidos de leite, imaginando toda a espécie de artifício, a fim de que nenhuma pressinta qual é o seu filho.» (460c)

<sup>185</sup> Um problema a que aliás a ficção comercial também não é alheia. Todos os computadores do cinema representam esse *logos* perfeito e inatingível. Al em *2001 Odisseia no Espaço*, *The Matrix*, *Allien*, *Electric Dreams*, em todos eles o computador representa o oráculo capaz do cálculo e da onisciência de que nem uma infinita porção possuímos, ele dita as regras do homem aleatoriamente com uma agenda própria que inclui a extinção do homem.

não só pela teleologia e racionalidade do *mythos* mas também porque aí, se há algum lado emocional-dionísíaco ele está exactamente no plano a que Nietzsche chama apolíneo, o da *opsis*. Por outro lado a dimensão musical do eixo dionísíaco parece ser também a mais racional em Platão, sendo a única forma de arte que não é banida da Cidade. A abordagem teórica aqui apresentada tem por base a tragédia, ainda que com alguma contingência social e antropológica, e não o *trágico* em si que, mesmo adjectivamente, vejo como uma relação de circunstâncias passíveis de provocar simpatia e medo. Isto é, estou simplesmente à procura daquilo que ainda hoje se nos mostra como passível de temor e compaixão em elementos funcionais e não temáticos ou simbólicos.

Para chegar a estes efeitos, Aristóteles estabeleceu, além do crime entre *philoí*, que a acção deva ser *spoudaious*, e *megethos*, possuir então uma grandeza e gravidade. Esta noção não deve ser resumida à expressão do alto coturno e da grandiloquência. Aristóteles professa, aliás, a clareza do estilo contra um excesso *recherché*.

Reduzido a magnitude trágica ao coturno elevado é reduzi-la ao âmbito da figura trágica e à sua elevada patente, *spoudaious* não pode remeter apenas para uma amplitude histórica e social das personagens levando a concluir que: «Na verdade foi preciso chegar à aurora do século xx para se pôr em causa o preceito que exigia nobres personalidades e grandes feitos na concepção da obra trágica»<sup>186</sup>. *Spoudaious* não se cumpre apenas no *ethos* mas também no *mythos*, tanto se aplica à queda como àquele que cai. Por outro lado aplica-se igualmente à épica que retrata o sério, o nobre e o grave unindo-se à tragédia contra a comédia. «Grandes feitos» não são mais que feitos perigosos e arriscados, pessoas com capacidade para os levar a cabo têm obrigatoriamente de ser igualmente grandes, social, pessoal, moral, biológica ou financeiramente grandes. Em suma, uma *acção de carácter elevado* não é tanto uma acção cometida por um rei, mas uma acção *importante*, e na sua importância – unida à coerência lógica do argumento – reside a capacidade de provocar emoções tão fortes quanto *cum-pathos* e o temor arrepiante, por isso Else traduz *spoudaious* como «serious matters». Por outro lado, Eurípides, *alla tragikotatós*, utiliza personagens trágicas de baixa patente, como pastores e mulheres. O conceito, ao contrário do pode supor-se, é relativamente independente da condição social e, embora defina o monumental, ele é muito mais aquilo que torna o mundano em monumental. O elevado

---

<sup>186</sup> SERRA, J.P., 2006, p. 42.

estatuto das personagens é uma imposição facilmente destituível, o carácter elevado da acção não é. No capítulo 6, a acção trágica é «elevada e completa» (Po. 1449b,20), *praxeis spoudaias kai teleias*. Também Belfiore sublinha que o conceito se estende mais à acção do que ao carácter<sup>187</sup>.

E o que é *spoudaious*, se não é nobreza e heroicidade? Precisamente tudo aquilo que é mais importante para nós, ou seja a felicidade humana ou, melhor ainda, a precariedade dessa felicidade (independentemente de a acção terminar em felicidade ou infelicidade, como veremos). Ao afastar a grandiloquência, o estilo pesado, a nobreza histórica e a virtude moral, podemos aproximarmo-nos da ideia simples, preceituada em Hollywood, de que uma boa história deve representar «what's worth living for e what's worth dying for»<sup>188</sup>. Por outro lado, *spoudaious* traduz uma acção cuja *magnitude* advém também da sua universalidade – da completude em princípio, meio e fim logicamente conexos – não da sua realeza, mas do facto de ela se poder aplicar a todos nós, de a todos dizer respeito. A grandeza prende-se com a capacidade da história como metáfora da acção humana, dos «homens em acção» do capítulo 2. Esta acção humana que consiste na busca da felicidade é do foro *spoudaious* do humano, alheio à dimensão divina e semi-divina ou heróica. A importância dessa acção tanto depende da criatividade do poeta como de uma universalidade objectiva de acontecimentos percebidos como possíveis.

Para Aristóteles a felicidade é o objectivo último da vida. Na *Ética a Nicómaco* descreve os vários valores que representam felicidade, conforme as pessoas e os contextos, assim para um pobre será a riqueza, para um rico a honra, para um doente a saúde, etc. Concorda ainda que a felicidade tenha de excluir a miséria e também consistir no exercício da virtude acompanhado de prazer e de liberdade. Ora os valores que os gregos tomam como propiciadores mas não potenciadores da felicidade: dinheiro, saúde, amor, sucesso e uma descendência honrada, são os mesmos de hoje, tanto quanto os valores opostos: miséria, doença e morte, representam hoje também a infelicidade. Certamente os contexto aceitável altera-se com o tempo, hoje pouca gente querera morrer para dar um enterro decente ao irmão, mas matar continua a ser errado e continua a ser intelectualmente divertido e emocionante ver representações das situações em que matar pode não ser assim tão errado. Ora não só a magnitude da peça

---

<sup>187</sup> Cf. BELFIORE, Elizabeth, «Aristotle's Concept of Praxis in the Poetics», *The Classical Journal*, 1983, pp. 110-124.

<sup>188</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 17.

deve alcançar o universal mas a própria elevação encerra valores universais que todos identifiquem como elevado, ou grave, ou importante. Entre esses valores conta-se o sofrimento. Poderia agora incorrer numa contradição para explicar que *spoudaious* não é afinal a felicidade humana, mas basta especificar *spoudaious* não como esse fim último mas como a acção que tem a felicidade como fim: o risco necessário para sobreviver, enriquecer, viver. Na tragédia essa acção tanto pode resultar em infelicidade e sofrimento, como apenas em risco de infelicidade e sofrimento, como até em felicidade e salvação.

Como refere A. Rorty, a acção para a obtenção de felicidade é a acção importante, de carácter elevado, a acção que interessa, a que muda o desfecho das coisas, o curso da nossa vida: «Tragedies represent the way the protagonist's serious actions – those that affect the major directions of his life and that determine his happiness – skew the essential ends of what he does, and how his error, this waywardness brings disaster.»<sup>189</sup> Já sabemos que em Aristóteles a acção se sobrepõe ao estado e que também na *Poética* se verifica esta filosofia. Else entende-a no primado da acção e do *mythos* e na constatação de que não basta ser bom para ser feliz. As maneiras e os modos desta acção *spoudaious* é que abrem caminho para um número de histórias tão infinitas como as frases de uma língua. Em todas elas o herói procura ser feliz procurando dinheiro, amor, glória, saúde, honraria ou salvação, noutras essa busca passa por um regresso à infância, à idade de ouro ou de *rosebud*, e noutras ainda vemos o herói sucumbir na miragem da felicidade provisória: «We act – we intervene to change or direct the course of events – in order to fulfil our purpose, ultimately for the sake of what we take to be our happiness», e é isso que nos faz «act in a god-like way, changing the direction of what would otherwise have happened»<sup>190</sup>, seja para adiar um destino de danação como Édipo ou adiantar um destino de salvação como Macbeth, de qualquer forma uma acção de desvio, de iniciativa privada exige um *ethos* poderoso, tal como uma acção consciente, uma escolha contrária ao esperado exige um *ethos* inteligente e pensador, tudo isto é *spoudaious*.

Mas se procurar a felicidade é uma acção digna de respeito e atenção, fugir da infelicidade é-o ainda mais, sobretudo quando dessa fuga resulta finalmente uma urgência desesperada já apenas para salvar a pele. Mais *spoudaious* que a busca de salvação, da proliferação e continuação da espécie é a fuga da condenação e da

---

<sup>189</sup> RORTY, Amélie, 1992, p. 5.

<sup>190</sup> Idem, p.6.

extinção total ou *the end of the line*. Podemos dizer que o filme sobre um cometa que vai atingir o planeta Terra é tão *spoudaious* quanto o carácter elevado de Teseu, e Macbeth é tão trágico quanto a personagem de Bette Davis em *All About Eve*, ambos são *bigger than life*, que pode ser um termo hollywoodiano para *spoudaious*.

Em última análise *spoudaious* traz-nos à infelicidade, pois a tragédia, tal como o nome indica, não é uma história de felicidade encontrada. Há um valor mais grave na expressão das possibilidades de sofrimento e violência inerentes a uma busca tão vital e importante como a da felicidade. *Spoudaious*, ao participar da felicidade, significa paradoxalmente o sofrimento, a catástrofe e a *distukia*<sup>191</sup>. Para mais é este risco que move o interesse e a emoção do ouvinte. Não queremos ouvir uma história para saber o que corre bem, mas sim para saber o que corre mal, ou, no caso de a história acabar bem: para saber o que *podia* ter corrido mal. O célebre ditado de Tolstoi «todas as famílias felizes se parecem umas com as outras, cada família infeliz é infeliz à sua maneira»<sup>192</sup>, revela por que motivo o enredo trágico, agora no sentido disfórico, é a única cornucópia de história na variedade do que pode correr mal, nas várias maneiras de falhar o alvo, como adverte Aristóteles a Nicómaco. E nunca é necessário que as coisas corram de facto mal, basta deixar explícito que podiam ser terríveis e irreversíveis.

### 2.3 Aquilo que é digno de atenção

Aquilo que o argumentista clássico deve dar a ver na sua história, segundo o manual de Mckee – repetido em Rorty e em quase todos os textos teóricos sobre Aristóteles – são os momentos em que «personnal events, despite all efforts to keep our hands on the wheel, more often than not control us»<sup>193</sup>. Podemos ver como o objectivo de um guião normalíssimo encerra a dimensão trágica do conflito entre o homem e o seu destino, marcado pela inaptidão humana para ver *the big picture*. É claro que, dependendo do espectador, sempre que os acontecimentos parecem tornar-se autónomos em relação à vontade do protagonista a dimensão divina, ou fatídica, pode

---

<sup>191</sup> Vd. BELFIORE, Elizabeth, «Aristotle's Concept of Praxis in the Poetics», *The Classical Journal*, 1983. «there is no reason to suppose that an action worth taking seriously must be a praiseworthy action», pág. 120

<sup>192</sup> *Anna Karenina*, trad. António Pescada, Lisboa, Relógio d'Água, 2006, p. 211.

<sup>193</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 10



ser implicada na história, de qualquer modo a mente do espectador conta como fora-de-cena. A cisão entre a pessoa e a vida, o estado e a actividade<sup>194</sup> é a melhor ambição dos realizadores de Hollywood. Scorsese conta na sua *Viagem pelo Cinema Americano* que o enredo perfeito é, como Fritz Lang foi o primeiro a definir, aquele em que o sonho se torna num pesadelo. Ainda no mesmo documentário vemos André de Toth prometendo dar a ver «life as a betrayal», com o prazer de demonstrar que «ninguém está isento de praticar o mal». De tal forma o cinema carrega a cruz da tragédia grega que quase não negamos alguma dimensão divina, quando, fechados numa sala escura visionamos *Detour* de Ulmer, identificados com o herói maldito do *film noir* que, por uma pequena reviravolta do destino, não consegue livrar-se do passado negro que o ensombra, ou «desse crime tão antigo» como diz Édipo. No cinema podemos viver tudo o que jaz na metalinguagem trágica sobre conflitos entre vontade individual e ordenação do mundo, extraordinariamente alheia a uma indústria que procura, nem sempre com sucesso é certo, representar o que a tragédia grega inaugurou e Aristóteles tão bem especificou. Para a grande parte dos teóricos a tragédia morreu no texto, ou morreu quando Deus morreu, ou quando a sociedade se democratizou anulando probabilidades de conflito. A tragédia nunca dependeu de Deus, nem de Diónisos, mas sim do medo, do *frisson*, da violência, e de sentir o outro em compaixão. Nenhuma destas emoções morreu nem ficou pulverizada na pluralidade democrática, continuam a comover-nos os mitos daqueles que escolheram inadvertida e inevitavelmente o caminho errado, destruídos pela acção que *tinham* de fazer.

As opções trágicas entre a vontade individual e a vontade colectiva não morreram em *Antígona*, estão patentes na história de Richard Blane e Viktor Lazlo, como o sacrifício e a imolação ensombram *Um Lugar ao Sol* de George Stevens ou *Passionate Friends* de David Lean.

Alguma ortodoxia literária ainda assenta o estudo da tragédia grega no conflito entre os deuses e os homens, não atendendo à maturação civilizacional expressa no milagre grego da autonomização do homem em relação aos seus superiores, os deuses, mas para Vernant essa maturação resulta apenas na medição de forças com o deus, pelo que o deus é sempre o pólo oposto do conflito: «for there to be tragic action it is necessary that a concept of human nature with its own characteristics should have already emerged and that the human and divine spheres should have become

---

<sup>194</sup> Que será explorada mais adiante nesta Parte II.

sufficiently distinct from each other for them to stand in opposition.»<sup>195</sup> Para alguns autores a dimensão religiosa do concurso trágico é suficiente para exigir a Aristóteles uma escrita inspirada ou de revelação que não lhe encontram, procurando nele um apóstolo da tragédia e indiferentes ao facto de Platão considerar praticamente blasfema a presença do divino na literatura mimética e diegética. A postura de Aristóteles é desculpada pela deformação filosófica de aplicar o princípio a um conjunto de particulares mal observados. Todavia se há alguma genialidade em Aristóteles é o poder da categorização de fenómenos, taxonomia e análise, pelo menos comparativamente a Platão, por isso se diz que foi o iniciador do pensamento científico e não filosófico. A leitura social e religiosa não tem lugar na teoria aristotélica das artes e do espectáculo, de facto nem a ideia de deus nem a de conflito encontram aplicação consistente na *Poética*, nada ali sai do *oikos* e da mãe que mata filho e irmão contra irmão, uma imbecilidade temática para muitos autores, face à grandeza e profundidade da tragédia, como se o auto-extermínio do género humano não fosse algo suficientemente profundo, porque é isso o crime entre *philoí*. Todavia, o problema mais importante daquela opinião parece-me ser o facto de ela obrigar a um princípio, execrável para o senso-comum, de que os deuses são seres intrinsecamente maus e perversos cujo objectivo lúdico é lançar sistematicamente na desgraça o homem «bom» que é o *ethos* trágico. Uma ideia que repugna Platão na República<sup>196</sup> e que Aristóteles resolve imediatamente não só confinando a *hamartia* âmbito humano da racionalidade e da probabilidade, como também afastando, não a representação divina, mas apenas a intervenção divina na *metabole*. Veremos a *hamartia* aristotélica como a grande falha trágica que nos pasma perante a fatalidade ou a crueldade do destino, não a impede de estar sujeita aos mesmos critérios racionais e jurídicos que os magistrados gregos seguem na condenação e absolvição do réu. A constatação de que a acção humana não é auto-suficiente, de que o homem não é onisciente pode provocar terror e compaixão no ateu mais convicto. Saber se são os «divine powers», a *tuke* ou apenas o acaso que conduzem o homem pelo caminho da desgraça não depende da criatividade do poeta mas da do espectador também, que vê justiça divina no piano que cai sobre Hitler e vê o acaso no mesmo piano que cai sobre Madre Teresa de Calcutá. Aristóteles

---

<sup>195</sup> RORTY, Amélie (org.), 1992, p. 39.

<sup>196</sup> Rep. 380<sup>a</sup>. Platão cita Ésquilo com repugnância e desaprovação: «Deus faz surgir uma falta no homem, quando quer arruinar por completo uma casa», acrescentando: «Que o poeta diga que quem expia a pena é desgraçado, e que o autor da desgraça foi a divindade, não devemos consenti-lo.» (Rep. 380b)

quebra piedosamente toda a ligação ao divino para promover a cisão *ethos mythos*, isto é afirmando que não basta ser bom para ser feliz.

Se é certo que não há um demónio ou uma força negativa e maléfica na religião grega<sup>197</sup>, por outro lado os deuses da Grécia são capazes da mesma mesquinhaz e inveja que os humanos, sem que sejam prejudicados por essa vileza de carácter, parece pois haver mais uma omniprepotência que omnipotência dos deuses, e que por isso era para o grego mais fácil entendê-los como invenção humana. Se a tragédia humana é não haver uma ligação directa entre ser bom e ser feliz, a comédia divina então consiste na capacidade para ser mau e ser feliz, o problema não são os deuses, diz Platão, mas o modo como se representam os deuses. A ideia de um deus bom – para Aristóteles e Platão Verdade e Inteligência Pura – diz-nos Dover<sup>198</sup> em *Greek Popular Morality* começava já a ser lentamente aceite e foi difundida por Demócrito. Por outro lado a maldade divina representada na tragédia pode ter contribuído para humanizar os deuses, desacreditando-os enquanto deuses. Isócrates aponta o facto de o sacrifício de Ifigénia ser demasiado cruel para que o tomemos como encomenda divina. É claro que há evidências de que os gregos temiam e veneravam os deuses da polis e os deuses pagãos, consultavam os oráculos, como hoje se consultam videntes, astrólogos e afins, tudo indica que regulavam as suas acções pelo revelado.

A ausência de dimensão mítica, simbólica e religiosa no tratado aristotélico, e a caricatura ética dos deuses e de Diónisos em Aristófanes podem afastar-nos da relevância do deus, ou pelo menos assumir neles a representação simbólica de outra perspectiva humana. Malcom Heath num estudo sobre os universais na *Poética*<sup>199</sup> e no estudo de Nora Roberts, que já analisei na Parte I a propósito do fora-de-cena, chegam ambos à mesma conclusão por vias diferentes: Aristóteles nunca exclui os deuses da cena dramática, pelo contrário encara-os como qualquer outra personagem mas com características próprias<sup>200</sup>. Ou seja, se o universal é aquilo que uma pessoa faz ou diz conforme a probabilidade, nada na poética indica que esse universal não se estenda aos

---

<sup>197</sup> Vd. DOVER, K.J., 1974.

<sup>198</sup> Vd. DOVER, K.J., 1974. Dover analisou orações e rezas que chegaram até nós, concluindo que os gregos de facto acreditavam na capacidade dos deuses para alterar o curso dos acontecimentos e influenciavam as escolhas dos interessados. Acreditavam também que os deuses tinha capacidade para dar início a uma acção e, neste aspecto, Eros era o deus mais solicitado, p. 134 e ss.

<sup>199</sup> HEATH, Malcom, «The Universality of Poetry in Aristotle's Poetics», *The Classical Quarterly*, 1991, pp. 389-402.

<sup>200</sup> Halliwell, por outro lado, fundamenta a ausência do divino no facto de os deuses estarem fora da sinopse de Ifigénia, sendo essenciais à acção. Todavia a motivação divina faz parte dos episódios que devem ser inseridos posteriormente, tal como a loucura de Orestes. Para mais, Aristóteles inclui Poseidon na sinopse da Odisseia, como certamente incluiria Diónisos numa sinopse das *Bacantes*.

deuses. É provável e necessário que Orestes tenha um ataque de loucura, como é provável e necessário que Poseidon dificulte a vida a Ulisses. As regras da causalidade e da probabilidade aplicam-se à interação das personagens e à conexão dos eventos, não apenas a uma acção e a uma pessoa – Heath nota que Aristóteles usa o plural *agentes* e *eventos* –, mas aplica-se também aos deuses.

A cisão aristotélica entre *ethos* e *mythos* é já suficientemente refinada e moderna não por representar o desequilíbrio entre o homem e o seu deus mas por representar o desequilíbrio dentro do próprio homem. A náusea existencial, o *mal-être*, que se procura no espectáculo trágico é talvez um termo demasiado pesado para o festival, ainda que nele se represente ironicamente a ignorância e a incúria de um ser extremamente inteligente e sensato, representa-se também a dificuldade do escrutínio panorâmico *através* dos deuses. Não esqueçamos que o cidadão pagou o bilhete do espectáculo para apanhar um valente susto, não para ficar deprimido. O niilismo existencialista e a revolta contra os deuses não beneficiam a vida na polis, nem a convivência cívica, nem fazem parte da propaganda que dita a grandeza do espectáculo como triunfo da polis. Se a tragédia é a história de uma desgraça humana, Aristóteles não faz mais do que salvaguardar a dimensão divina no domínio do bom e do belo, como pretendia Platão. Rainer Friedrich<sup>201</sup> diz-nos que «the tragic mask is a human mask, whose function is aesthetic, not religious, meeting the precise needs of the dramatic spectacle and not the ritualistic needs of translating states of possession by means of a masquerade», acrescentando que «the religious dimension of the Greek theatre in the fifth century (its being part of Dionysos festivals) is no big deal: in the ancient polis, with its civic religion, every institution had a religious dimension – it is something the ancient theatre shared with all the other institutions of the polis.»<sup>202</sup>

Posso aperceber-me de algo transcendente nas tragédias que Aristóteles postula, porque sou passível do mesmo sentimento de fragilidade humana perante as forças do universo quando dou uma volta na montanha russa, em última análise paguei para ter esse sentimento e não para dar aquela volta. A dimensão mística do medo e do co-sofrimento não atrapalham em nada a teorização de Aristóteles que, para Edith Hall, é «wholly lacking in metaphysical aspirations, or even in strongly existential implications for the understanding of the tragic»<sup>203</sup>. No corolário da dimensão divina

---

<sup>201</sup> SILK, M.S, 1996, p. 216.

<sup>202</sup> Idem p. 262.

<sup>203</sup> SILK, M.S, 1996, p. 297.

está a visão de George Steiner: «The mythological matter of the tragic draws on the dynamics of the supernatural (...) But it is difficult to imagine a renascence of high tragic theatre in a positivist climate of consciousness, in a mass-market society, more and more of whose thinking members regard the question of the existence of God, let alone the demonic agents intervening in mundane affairs, as archaic nonsense.»<sup>204</sup> Perceba-se que estas perspectivas são totalmente alheias a um estudo que pretende ver na sociedade grega elementos germinais de uma sociedade *mass-market*, relativista e céptica, naturalmente próspera e suficientemente refinada para comportar o distanciamento crítico do entretenimento<sup>205</sup>.

Finalmente, se olharmos para o estudo de Aristóteles como a postulação de um desígnio inteligente para uma forma de entretenimento mais responsável do que como um texto teórico sobre a magna tragédia kierkegaardiana a que os cidadãos assistiam num transe catártico paranormal, conseguimos encontrar no texto importantes pistas que revelam alguma dignidade perdida desses espectáculos públicos que, segundo o filósofo, perdiam qualidade a olhos vistos, povoado por actores pomposos (Po. 1461b,30), histéricos (Po. 1461b35), histórias mal contadas (Po. 1461b,20), diálogo desnecessário (Po. 1456b,5) e pretensioso (Po. 1458a,25). Um espectáculo em suma tão deprimente que Platão – mostrando ainda maior insensibilidade metafísica do que aquela que Edith Hall vê em Aristóteles – resolve eliminá-lo. A tragédia grega era amplamente citada por legisladores e filósofos gregos para exemplo, retórica e sabedoria, de quê: de vida em comunidade ou democracia, embora Aristóteles sublinhe na *Retórica* que o exemplo de fábula não é o mais eficaz em tribunal. Interessa que o corpus trágico tinha um papel importante no conhecimento da circunstância humana, mas não da desgraça ou condenação do homem, e na qualificação de realidades pessoais. É certo que a tragédia carregava nos ombros a representação de um património cultural, histórico e mitológico (ateniense sem dúvida, mais do que grego), e que essa é uma responsabilidade alheia ao cinema de hoje na medida em que nenhum advogado cita precedentes fílmicos, o que só tornando a decadência do espectáculo no século IV mais triste e mais grave. Dover<sup>206</sup> levou a cabo um levantamento de todas as citações moralizantes e ideológicas, nomeadamente de Licurgo e Demóstenes bem com

---

<sup>204</sup> SILK, M.S, 1996, p. 543.

<sup>205</sup> A propósito de entretenimento, relembro as palavras de Aristóteles na *Retórica*: «Semelhantermente, como são agradáveis o jogo, toda a espécie de folga e o riso, também o que é risível deve ser agradável, tanto pessoas como palavras e obras. As coisas risíveis foram definidas separadamente nos livros sobre a *Poética*.» (Ret. 1372a)

<sup>206</sup> Vd. DOVER, K.J., 1974.

outros textos jurídicos, retiradas de tragédias, verificando que todas se referiam na quase totalidade a Sófocles, Eurípides, e outros dramaturgos do século v, sem nenhuma referência ao corpus trágico do próprio tempo dos que os citavam, o século iv. Uma vez que o século iv é aquele em que a tragédia atingira a popularidade máxima, Wilson concluiu que a tragédia perdera já a autoridade moral no século em que Aristóteles escreve a *Poética*.

## 2.4 Um *ethos Spoudaious*

Mckee diz-nos que o protagonista tem de ter a capacidade para obter aquilo que deseja, sendo que «an audience has no patience for a protagonist who lacks all possibility of realizing his desire»<sup>207</sup>. Esta é, a meu ver, uma das razões pela qual o *ethos* tem de ser *spoudaious*, isto é, tem de ter poder de decisão, tem de ter meios para atingir os seus fins, em suma tem de ter algo a perder, como diz Mckee: «we tell stories about people who have something to loose.»<sup>208</sup> Aliás quantos mais meios ele tiver para atingir esses fins, mais interessante será verificar por que motivo não os atingiu. A razão do *ethos spoudaious* pode então ser entendida sem equívocos no preceito de Hollywood: «Consider, for example, the difficulties of writing a story about a homeless alcoholic. What has he to loose? Virtually nothing. To a soul enduring the unspeakable stress of the streets, death may be a mercy, and a change in the weather might give him that.»<sup>209</sup> É difícil imputar um crime, um roubo e uma mentira a uma personagem de baixa estirpe, isto é, com fome, frio ou dívidas. K. J. Dover, na sua análise dos textos forenses gregos conclui que o pobre, o miserável e o ignorante são considerados praticamente inimputáveis<sup>210</sup>, para além de que Aristóteles assinala que pobreza é «professora do carácter». Esta figura irresponsável, antípoda do homem auto-suficiente e auto-confiante é totalmente atrágica na medida em que prejudica a decisão e a escolha consciente e livre. É claro que também há pecados próprios do rico, em que a ganância ou *hybris* contam como os preferidos, pois ultrapassam os limites do necessário e abusam do poder<sup>211</sup>. Assim também a riqueza pode moldar o carácter para

---

<sup>207</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 137.

<sup>208</sup> *Idem*.

<sup>209</sup> *Idem.*, p.107.

<sup>210</sup> DOVER, K.J., 1974, p. 121.

<sup>211</sup> Estou a seguir a descrição de Aristóteles sobre «O Carácter dos Ricos» (Ret. 1391a).

pior<sup>212</sup>, como o de Etíoclo n' *As Suplicantes*, mas de qualquer forma para o grego o rico era sempre mais responsável e responsabilizado, como conclui Dover pela leitura de Isócrates, Demóstenes e Xenofonte.

A personagem *spoudaious* é pois alguém que goza das condições ideais para ser feliz à partida, caso contrário não poderá sofrer uma passagem à desdita, tal como o alcoólico sem-abrigo de McKee e que Aristóteles descreve: «Ora os que estão privados de alguns dos bens externos *ficam com a marca da felicidade manchada*, como é o caso daqueles que estão privados de um nascimento nobre, bons filhos ou beleza. Quem é absolutamente feio, mal nascido, solitário e sem filhos não pode ser completamente feliz e menos ainda talvez se os seus filhos e amigos não prestam para nada.» (EN. 1099b,5, meu sublinhado)

Muitos autores desde Bywater a Reeves<sup>213</sup> debatem a questão de a aplicação de *spoudaious* ao *ethos* significar nobre num sentido ético ou nobre no sentido material, isto porque o conceito de nobreza para o grego parece incluir ambos os sentidos. Hoje em dia nada há de repugnante, para usar o mesmo termo de Aristóteles, na história que represente uma pessoa pobre ou de baixa estirpe passar da infelicidade à felicidade – tornou-se aliás um dos temas preferidos de Hollywood: *from rags to richies*. Para o grego poderia não ser assim, tal como para o hindu o intocável não merece qualquer espécie de sorte, deste modo a contingência cultural e temporal impede-nos de interpretar com plena certeza o trecho do capítulo 13, embora Aristóteles pareça referir-se aí a uma pessoa má e não a uma pessoa pobre. A tendência é pois para que o «elevado estatuto» seja entendido no sentido moral, o que para Reeves se justifica no facto de ser esse o sentido que Aristóteles parece atribuir ao termo na grande maioria das vezes que o utiliza em todos os outros tratados. Todavia, uma conclusão com base nestas contagens – muito utilizada no estudo da *Poética* mesmo para outros termos

---

<sup>212</sup> Vd. DOVER, K.J., 1974. Com base em Demócrito e Heródoto, Dover conclui que os gregos prezavam a integridade daqueles que têm meios financeiros ganhos honestamente, e mais ainda daqueles que não os têm mas que não se deixam corromper por subornos. Igualmente bem vistos são aqueles que pagam as suas dívidas honradamente, dando também a entender que a situação de dívida era uma situação corrente. Assim se descobre no grego a mesma relação entre mostrar riqueza e adquiri-la, dando todo o sentido à mensagem pedagógico do rico que acaba em infelicidade e da diferença entre *tuké* e *areté*, como em última análise, entre os fins e os meios. Aristófanes segue esta linha pedagógica ao afirmar que os homens que enriquecem são desonestos e que os homens que são pobres são-no porque são honestos. Por outro lado, Dover acrescenta que os gregos desprezavam aquele que faz trabalho servil ou aquele que depende da boa vontade de outros, como os vendedores, o que de forma perversa instiga à procura de riqueza, penso eu. Na última parte deste estudo, veremos como tudo isto se conjuga com a opinião de Salkever sobre o pedagogismo da tragédia, e como para mim essa é apenas a aparência da questão.

<sup>213</sup> Cf. REEVES, Charles H., «The Aristotelian Concept of the Tragic Hero», *The American Journal of Philology*, 1952, pp. 172-188.

como *hamartia* – parece-me extremamente falaciosa, pois nada impede ninguém de utilizar um termo com um certo significado umas 300 vezes e depois utilizá-lo com um outro significado apenas cinco vezes se assim o entender<sup>214</sup>. A teoria de Reeves, contrária à teoria do alcoólico de McKee, parece ser corroborada pelo exemplo que Aristóteles dá a propósito do escravo: se os caracteres têm de ser bons e se Aristóteles diz que um escravo pode ser bom, então o estatuto social está totalmente separado do valor moral, e essa separação é a base para a sua interpretação. Por outro lado ninguém disse que o alcoólico tem de ser mau, terá um vício certamente, mas pode ter alguma bondade, tal como o escravo. Continuo a crer que o estatuto social pode predominar sobre o estatuto moral, notando que estatuto *social* não é forçosamente *material*. Da mesma forma que *ariston* define uma qualidade social, a dos aristocratas, definindo também a moral uma vez que significa *o melhor*. Acresce o facto de tudo indicar, no discurso do capítulo 15, uma gradação retórica e pedagógica da explicação do mais pelo menos. Isto é, Aristóteles diz-nos que os caracteres têm de ser bons, pois isso é «o primeiro e mais importante» (Po. 1454a,15) princípio, e depois explica que há grandes bons e pequenos bons, como mulheres e escravos, deixando clara a nota negativa na escolha destas personagens de baixo estatuto ao dizer que um é «inferior» e o outro «inteiramente vil», pelo que não é possível separarmos o estatuto social da qualidade moral na arte dramática. Noutras obras pode proceder-se à separação pedagógica dos dois conceitos, mas no drama audiovisual confinado a categorias estéticas e formais tudo concorre também para a qualidade visual estabelecida da personagem. Favorecer a dimensão visual é também favorecer a dimensão material e social da personagem, é favorecer a sua situação de felicidade inicial em detrimento de um estado, o da qualidade de bom. É claro que toda esta argumentação termina no momento em que, no capítulo 13, Aristóteles nos diz que o protagonista «não se distingue pela sua virtude nem pela justiça» e que se integra «no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade» (Po. 1453a,5).

Voltamos ao terreno seguro que é o facto de *spoudaious* implicar capacidade de acção e decisão da personagem, aliás sempre corroborado pelo seu oposto cómico,

---

<sup>214</sup> Reeves conta no *Índex Aristotelicus* de Bonitz a palavra *epietike*, que surge 68 vezes no sentido moral, 4 vezes com sentido dúbio e apenas três vezes com um sentido que manifestamente não pode ser interpretado de moral.



*phaulon*<sup>215</sup>. Hoje podemos ter um rei cómico desde que alienado ou passivizado por algum defeito ou circunstância, desde que a sua acção não seja uma acção esclarecida e consciente<sup>216</sup>, mas, tal como para Aristóteles, não podemos ter uma personagem trágica sem consciência e autonomia: «the story is driven by their pursuit of a single goal, and so rather than accept their condition and let others call the shots, they take decisive measures of their own. They don't simply react; they initiate the action. That's part of what makes them exciting to watch.»<sup>217</sup> A separação entre o valor social e moral esbate-se na medida em que o moral não é o bom ou justo, mas o inteligente e o letrado, que por sua vez eram para o grego valores morais, hoje o protagonista, graças ao ensino obrigatório e à crescente literacia, não tem de ser um rei para não recusar entregar-se passivamente nas mãos da polícia depois de um crime que não cometeu.

## 2.5 *Dianoia do ethos, e Elocução*

«E o pensamento aparece quando demonstram se alguma coisa é ou não assim, ou quando enunciam alguma ideia em geral.» (Po. 1450b,10) O pensamento, *dianoia*, pode revelar a qualidade intelectual da personagem e revelar também a perícia do poeta não enquanto poeta mas enquanto retor, pois «o pensamento aparece quando demonstram se alguma coisa é ou não assim, ou quando enunciam alguma ideia em geral» (Po. 1450b,10). Ainda que a *dianoia* seja um elemento importante na medida em que é indicativo do valor intelectual da personagem, elevado e *spoudaios* na tragédia e ridicularizado na comédia, não exprime propriamente a vontade ou intenção, embora exprima a capacidade da personagem para justificar aquela vontade já que, como nota Blundell, «intellectual deficiency removes the capacity for full prohairesis»<sup>218</sup>. Tal como Blundell, também Seale<sup>219</sup> nota que, ao contrário do que é exposto na *Ética a Nicómaco*, na *Poética* Aristóteles não separa os dois elementos,

---

<sup>215</sup> Não deve porém pensar-se que as personagens de Eurípides remetem para o sem abrigo de McKee. Pode construir-se uma tragédia em torno de um pobre, como Aristófanes acusa Eurípides de fazer, mas na verdade basta relativizar: a perda de um galo é trágica para quem tem apenas aquele galo para comer.

<sup>216</sup> Isto remete para o problema da representação da loucura no trágico, embora aí, como no cómico, ela funcione como motivo para inimizabilidade. De qualquer forma Penteu é mais trágico que Agave, na medida em que foi ele que decidiu algo conscientemente.

<sup>217</sup> STEEL, Alexander (org.), 2006, p. 110.

<sup>218</sup> RORTY, Amélie (org.), p. 157. Em «*Ethos and Dianoia Reconsidered*» Blundell analisa sobretudo a divergência entre *ethos* e *dianoia* na *Poética*.

<sup>219</sup> SEAL, David, «Aristotle on Tragic and Comic Mimesis», *Phoenix*, 1994, pp. 351-359.

dando como exemplo o raciocínio matemático como forma de pensar fora de um contexto moral. Muitas vezes o momento em que a personagem se convence de que não tem escolha – que é aliás o primeiro passo para fazer a escolha errada – depende do que a *dianoia* permite, engrandecendo ou menorizando, para usar os termos de Aristóteles. Se na tragédia aristotélica a *dianoia* não é a parte principal da tragédia, para Platão seria com certeza a parte mais importante, como nota Belfiore: «In Plato's view, praxis, action, is essentially sound, that is, the logos, speech, that communicates and expresses true or false human beliefs»<sup>220</sup>, e mais adiante, «Logoi are true or false not plots with beginnings, middles, and ends.»<sup>221</sup> Não temos um termo de comparação numa «tragédia platónica», mas podemos intuir a mesma diferença entre o cinema europeu e o cinema americano, um feito de acção e outro maioritariamente de diálogo engrandecendo ou menorizando; no cinema europeu *mainstream*, se é que isso existe, como o de Eric Rohmer e de Julie Delpi, a *dianoia* assume um papel preponderante. O problema é que essa preponderância arrisca-se a redundar em pressupostos éticos e morais ou pior, políticos e religiosos, próprios da arte empenhada. Interessa agora que Aristóteles não só não atribui mais valor ao pensamento como não o deixa sobrepor-se à acção: «Qual seria na verdade o papel de quem fala, se o efeito pretendido já fosse evidente mesmo sem as palavras?» (Po. 1456b,5)

Na discussão da *dianoia*, Aristóteles analisa o nível da produção artística que está mais longe da alma da tragédia: o estilo ou elocução, e a que atribui um valor quase decorativo, contrário ao *design* portanto, uma vez que parece desprovido de finalidade, na medida em que apresenta um valor em si próprio. Todavia, ainda que o estilo não tenha uma finalidade e certamente não sirva para provocar terror ou piedade, Aristóteles encontra-lhe alguma utilidade no capítulo 2a, onde nos diz que a elocução «deve ser trabalhada, com especial cuidado, nas partes estáticas e que não têm nem caracteres nem pensamento» (Po. 1460b), ou seja, pode eventualmente participar na finalidade do entretenimento – aqui no sentido literal – do espectador mas deve desaparecer assim que entram em cena outros factores mais importantes como o carácter ou a *dianoia*, enquanto vontade e justificação dessa vontade respectivamente, sublinhando ainda que: «Em contrapartida, a elocução demasiado brilhante ensombra os caracteres e o pensamento.» (1460b,5) Encontramos a mesma noção expressa no

---

<sup>220</sup> BELFIORE, Elizabeth, «A Theory of Imitation in Plato's Republic», *Transactions of the American Philological Association*, 1984, pp. 121-146.

<sup>221</sup> *Idem*.

manual de McKee: «because story is often thin or absent in the art film, directors must compensate. In this case, with one of two possibilities: information or sensory stimulation. Either dialogue-heavy scenes of political argument, philosophical musing, and character's self-conscious descriptions of their emotions, or lush production design and photography or musical scores to pleasure the audience's senses.»<sup>222</sup> Estes elementos exteriores podem disfarçar algum ponto morto da história como aconselha Aristóteles, ou podem acabar por substituir completamente a história em filmes que, mesmo descartando o design inteligente da história, não deixam de estar obrigados a manter o desígnio do entretenimento e da veiculação de emoções. Há como que uma auto-exclusão entre o conteúdo e o estilo, pois o último não tem lugar literário relevante na história de enigma e descoberta. Mafalda Ferin da Cunha<sup>223</sup> sublinha a secundarização do estilo no romance policial, considerado por isso paraliteratura. Nesta linha podemos considerar que Aristóteles professa uma paraliteratura, mas isso implica, por um lado, não reconhecer a diferença entre os suportes miméticos e obrigar a arte audiovisual aos mesmos parâmetros literários do texto escrito, por outro implica uma escala de valores ilegítima pois desqualificar a literatura de história em prol da literatura de estilo, chamemos-lhes assim, pode ser o mesmo que desqualificar um dos eixos do pensamento, paradigmático ou sintagmático.

A importância da não sobreposição do estilo à história é mais evidente no cinema do que no teatro. Na *Poética* Aristóteles refere-se a artes alheias ao estudo desta arte mimética, como a encenação e a direcção de actores, mas no capítulo 19 verificamos que a arte da retórica é a grande excepção à regra, porque domina duas partes da tragédia que são o pensamento e a elocução. «The aesthetics of film are 80 percent visual, 20 percent auditory. We want to see not hear as our energies go to our eyes, only half-listening to the sound track. Theatre is 80 percent auditory, 20 percent visual. Our concentration is directed through our ears, only half looking at the stage. The playwright may spin elaborate and ornate dialogue – but not the screenwriter. Screen dialogue demands short, simply constructed sentences – generally, a movement from noun to verb to object or from noun to verb to complement in that order.»<sup>224</sup> Embora Aristóteles não subestime, nem podia fazê-lo, o poder da palavra, posto que também pelo pensamento e elocução se podem «despertar emoções (como compaixão, temor,

---

<sup>222</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 344.

<sup>223</sup> CUNHA, Mafalda, Ferin, «A tentação do policial no romance português Contemporâneo», *Colóquio Letras*, 2002.

<sup>224</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 389.

cólera e outras similares) e também engrandecer ou minimizar» (Po. 1456b,19), o estilo e a *dianoia*, portanto, apesar do seu papel secundário, também concorrem afinal para o efeito trágico. Todavia, saliento que este meio de transmissão emotiva não deve, para Aristóteles, sobrepor-se à transmissão visual desse efeito e aqui cito novamente a advertência: «Qual seria na verdade o papel de quem fala, se o efeito pretendido já fosse evidente mesmo sem as palavras.» (Po. 1456b,5), acompanhada da conclusão final: «O conhecimento ou desconhecimento destas coisas não é motivo para que se faça uma séria censura à arte do poeta» (Po. 1456b,10), para que não restem dúvidas de que o estilo perde protagonismo na consumação dos efeitos trágicos, e que sobretudo não serve para distinguir a qualidade das tragédias e dos tragediógrafos<sup>225</sup>. No definitivo capítulo 6 esta ideia é reiterada: «se um poeta juntar palavras que exprimem carácter e que estão bem elaboradas quanto à elocução e ao pensamento, não realizará a função da tragédia, uma vez que esta, mesmo sendo inferior nesses aspectos, consegue muito mais porque tem enredo e estruturação das acções.» (1450a,30) Para mais, Aristóteles remata dizendo que os poetas mais jovens e inexperientes conseguem ser muito bons no estilo e não na estruturação dos enredos, algo que requer mais inteligência e maturidade: «Mais uma prova disso é que os autores principiantes conseguem em primeiro lugar aperfeiçoar-se na elocução e nos caracteres e, só depois, estruturar as acções; e o mesmo acontece com quase todos os poetas antigos.» (Po. 1450a,35)

Outra pista mais subtil para a secundarização do estilo é a manutenção de um nível de elocutório constante: «Portanto, usar, por assim dizer, ostensivamente, este modo de expressão é ridículo: é necessária uma medida moderada, e por igual, de todas as partes da elocução» (Po. 1458b,10). Não só o estilo e a elocução devem ser claros sem ser banais – uma advertência que o filósofo faz várias vezes ao longo dos três capítulos dedicados à elocução – como não devem apresentar sobressaltos nem contrastes, nem partes demasiado rebuscadas nem demasiado simples, seguindo uma nota constante de modo a não permitir interferência com a história. Ressalvando as devidas diferenças, o espírito destas palavras é repetido em McKee quando este aconselha: «Never write anything that calls attention to itself as dialogue, anything that jumps off the page and shouts: ‘Oh, what a clever line am I!’»<sup>226</sup> É claro que ainda assim, imitar «o mais possível a linguagem corrente» (Po. 1459a,5) não quer dizer que

---

<sup>225</sup> Cf. com a discussão qualitativa n’As Rãs de Aristófanes.

<sup>226</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 390.

o poeta não possa também brilhar através do estilo. Todos nós nos lembramos ou gostamos de citar uma ou duas tiradas brilhantes de algum filme e o próprio Aristóteles reconhece no estilo sinais não só da inteligência como da capacidade mimética (ou metafórica) do poeta quando diz que é importante «ser, acima de tudo, bom nas metáforas. De facto, esta é a única coisa que não se tira de outrem e é sinal de talento, porque construir bem uma metáfora é o mesmo que percepção das semelhanças.» (Po. 1459a,5) Para Mieke Bal: «Narrative and Drama are more iconic, discourse is more symbolic»<sup>227</sup>, por este motivo, ao investir no simbólico, o dramaturgo recorre a dois sistemas que, embora não se oponham, não funcionam em justaposição, obrigando o espectador a alternar entre os parâmetros de um e de outro, acabando cada um deles por perder a sua força própria.

## 2.6 *Ethos e proairesis*

«O carácter é aquilo que revela qual a decisão (...) não exprimem carácter as palavras nas quais, quem fala, não aceita nem recusa coisa alguma.» (Po. 1450b,10) ou, como diz McKee, «the key to true character is desire»<sup>228</sup>. *Aceitar* ou *recusar* exprime desejo e motivação e sem este desejo não há carácter, como ali descreve Aristóteles. Para Hollywood uma personagem que não deseja nada ou que não precisa de nada, não é uma personagem. Justamente aquilo a que mais se associa o cinema comercial é o facto de as personagens terem forçosamente um objectivo a atingir, o famoso *macguffin* de Hitchcock<sup>229</sup>, algo que as personagens do cinema industrial têm em comum com as personagens trágicas e cómicas: Édipo quer erradicar a peste, Medeia quer Jasão, Alceste quer salvar Admeto, Ulisses quer o arco de Filoctetes, Afrodite quer a devoção de Hipólito, Estrepsíades quer pagar umas dívidas, etc. A *proairesis* constitui então o próprio *ethos* dramático em si, um *ethos em acção* e em movimento: «Haverá carácter se, como se disse, as palavras ou as acções da personagem mostrarem que está animada de um certo propósito.» (Po. 1454a,15) A decisão é origem de todo o

<sup>227</sup> BAL, Mieke, «Mimesis and Genre Theory in Aristotle's Poetics», *Poetics Today*, 1982, pp. 171-180.

<sup>228</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 111.

<sup>229</sup> CHION, Michel, 1988. Chion explica a origem este tópico do argumento cinematográfico, estipulado por Hitchcock. O realizador dava este nome a tudo o que a personagem deseja, desde salvar a própria vida, ao amor, a um aparelho de decodificação, a um diamante, e a que o guionista não deve dar demasiada importância de modo a conservar a curiosidade do espectador. Mamet e McKee também se referem a este *topos*.

movimento, anterior à acção ainda. Na *Metafísica*, a *proairesis* é entendida como o começo de toda a actividade ou a causa primeira (Me. 1013a,20) esta vontade marca o início de algumas tragédias: o desejo de Afrodite no *Hipólito* de Eurípides ou o plano de Ulisses no *Filoctetes* de Sófocles, o facto de partir de um deus, quase como que legitima sem dúvida a vontade como causa primeira e divina.

A acção com um propósito é aquilo que distingue o humano do animal, que age sem planeamento consequente – duas formas de agir reflectidas no mito de Prometeu e Epitemeu<sup>230</sup>. *Proairesis*, como Aristóteles a define na *Ética* (EN. 1111b,8) significa uma escolha, não propriamente moral como a definem alguns autores, mas absolutamente *humana* (muitas vezes se confunde, propositadamente ou não, humano e moral tanto nos artigos coligidos por Rorty como nos de Silk), ou seja, representa, não a acção em si, é evidente, mas a forma de agir humana, não instintiva, não acidental, não compulsiva nem involuntária mas deliberada, com racionalidade e com um objectivo não imediato em vista: «the hero must want something» como diz Mamet, e para o conseguir tem de tomar algumas medidas primeiro.

Na *Retórica* Aristóteles explica quais os *mcguffins* da acção: «Pode dizer-se que cada homem em particular e todos em conjunto têm um fim em vista, tanto no que escolhem fazer como no que evitam. Este fim é, em suma, a felicidade. (...) Seja, pois, a felicidade o viver bem combinado com a virtude, ou a auto-suficiência na vida, ou a vida mais agradável com segurança, ou a pujança de bens materiais e dos corpos juntamente com a faculdade de os conservar e usar; pois praticamente todos concordam que a felicidade é uma ou várias destas coisas. (...) Os bens internos são os da alma e os do corpo; os externos são a nobreza, os amigos, o dinheiro e a honra. Cremos contudo que a estes se devem acrescentar certas capacidades e boa sorte, pois assim a vida será muito mais segura.» (Ret 1360b-1361<sup>a</sup>) Todos estes objectivos podem resumir-se à felicidade, esse é de facto o fim último da acção humana. Seja para escolher um «bem maior ou para evitar um mal maior» (Po. 1461a,5), o objectivo do *ethos* é sempre a busca da felicidade. Este movimento é, paradoxalmente, estático relativamente ao *mythos*. Ou seja, o *ethos* tende sempre para o mesmo, a felicidade, mas o *mythos* pode tender para a infelicidade como para a felicidade e, é claro que para

---

<sup>230</sup> Em Hesíodo, Prometeu, paralelamente a Pandora, representa o fim da idade do ouro e a condenação da humanidade ao esforço. Em Ésquilo, Prometeu, cujo nome significa pensar antes de agir, parece representar a libertação da humanidade e a descoberta da tecnologia que permite ao homem trilhar o caminho da civilização. A caracterização de Epitemeu como pensamento inconsequente é elaborada no *Protágoras* de Platão.

haver contraste dramático e cisão trágica, o *mythos* terá de tender para a infelicidade como veremos. O movimento para a felicidade consiste, então, em conseguir os meios para o fim último que é a felicidade e a tragédia representa a busca dos meios para o fim que, sendo último, só se revela ou na hora da morte ou quando a história acaba. Para Aristóteles a virtude moral pode coexistir com a inacção e com a miséria, enquanto a felicidade, que é o objectivo da vida, aquele para que todos tendem – e tender para a felicidade não é o mesmo que tender para o bem –, tem de ser uma actividade e tem de excluir a miséria, para revelar que ser bom não é ser feliz e que para ser feliz há um certo número de condições exteriores que têm de ser cumpridas, cada uma de acordo com aquilo que falta a cada um: para o pobre será a riqueza, para o doente a saúde, e para todos a sorte com certeza será o factor mais externo e mais determinante (cf. EN. 1098b).

Na tragédia verificamos que a escolha daquilo que conduz à felicidade não é sempre evidente, ou seja não se trata de distinguir o bem do mal. Nesses casos não há necessidade de escolha, na medida em que não há revelação de carácter na escolha óbvia entre o bem e o mal, mas apenas naquilo que a personagem considera ser o mal menor ou o bem maior, como referiu Aristóteles no capítulo 25. Michel Chion chama-lhe escolha «corneilliana»<sup>231</sup> entre amor e liberdade ou entre um bem material e um bem imaterial. A *proairesis* mostrar o que o herói é ao mostrar o que ele quer e faz, conhecê-lo e conhecer as circunstâncias em que se encontra é saber o que para ele é um mal menor ou um bem maior. Para Jocasta, Laio é um bem maior que Édipo, para Pelasgo os argenses são um bem maior que as suplicantes, para Agamemnon a vitória é um bem maior que Ifigénia. Isto significa que a escolha dramática, a *proairesis* nas artes miméticas, deve na verdade constituir mais um *dilema* do que uma escolha, colocando a personagem no ponto em que terá sempre algo a perder. Temos a situação de dilema na encruzilhada de Édipo, cada via dá-nos apenas 50 por cento de probabilidade de sucesso. Com esta noção de dilema conseguimos chegar à versão de Hollywood para que a *proairesis* é *choice under pressure*, única forma de conseguir a revelação do «true character». O dilema, sendo escolha entre dois males, confere urgência e angústia à escolha. McKee sublinha que «character is shown in decision making under stress (...) true character can only be expressed through choice in dilemma. How the person chooses to act under pressure is who he is – the greater the

---

<sup>231</sup> CHION, Michel, 1988, p. 129.

pressure, the truer and deeper the choice to character»<sup>232</sup>. Só sabemos *quem é* Agamemnon quando escolhe sacrificar Ifigénia e quem é Antígona e quem é Édipo no momento em que fazem as suas escolhas, no momento em que carregam ou não no botão vermelho. Sabemos ainda muito mais, sabemos se houve escolha entre justiça ou lealdade (a dicotomia mais pedagógica da tragédia, como veremos na última parte deste estudo), no momento em que o herói sacrificou um para salvar muitos ou muitos para salvar um.

No artigo «*Ethos and Dianoia Reconsidered*», Blundell<sup>233</sup> conclui que enquanto na *Ética* Aristóteles separa o *ethos* da *dianoia* e *proairesis*, na *Poética* eles são inseparáveis: «when the dramatist turns from analyzing the determinants of purposeful choice, to attempting to show an agent making such choices, the dichotomy between *ethos* and *dianoia* as distinct psychological factors recedes into the background. The perspective is no longer that of the ethical analyst, but that of the artist attempting to produce a convincing representation of a person in action.»<sup>234</sup> Na vida, na *Ética a Nicómaco*, na *Física*, na rua, uma pessoa pode afirmar convicta e eloquentemente que quer ser feliz e nada fazer por isso. No cinema e na tragédia de Aristóteles não pode. *Proairesis* e *dianoia* são as expressões visíveis do *ethos* e numa arte visual vale o que é visível, proclamar a força da intenção da personagem não vale de nada, em cinema elas têm de ser manifestadas. Acrescento apenas a Blundell que a confirmação deste facto não passa apenas pela mudança de uma categoria ética para uma categoria estética mas pelas necessidades inerentes ao audiovisual que actua inevitavelmente sobre os moldes da estética e da iconologia, ou seja, talvez esta separação não fosse tão evidente na épica ou na diegese, dimensões igualmente estéticas. Na arte visual tudo é acção, *goal oriented* e *forward moving*, se tomarmos a semelhança de preceitos entre a *Poética* de Aristóteles e os manuais de argumento para cinema como pura coincidência então podemos concluir o mesmo que Halliwell: «with Aristotle and with Greek attitudes more generally, character is associated with the active pursuit of goals»<sup>235</sup> na ordem de um postulado teórico e não de um postulado prático.

## 2.7 Contraste ou cisão dentro do *ethos*

---

<sup>232</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 375.

<sup>233</sup> RORTY, Amélie (org.), p. 155 e ss.

<sup>234</sup> RORTY, Amélie (org.), p. 159.

<sup>235</sup> HALLIWELL, Stephen, 1986, p. 141.



O contraste é a forma mais eficaz de atingir a finalidade própria do drama. De uma forma mais ou menos explícita os manuais de argumento cinematográfico sublinham esta forma de expressão tão eficaz e tão própria da ficção audiovisual. McKee não se refere ao termo *contraste*, mas no entanto fala no «gap between expectation and result» como âmago do dramático, é esse que vou associar ao contraste que Aristóteles propõe entre a qualidade do *ethos* e a do *mythos*. Ao pedir ao argumentista para *create within the gap* pois esse é o lugar onde nasce a história e «where the subjective and objective realms touch»<sup>236</sup>, McKee imprime a matriz trágica em toda a história, e se, a vários propósitos e despropósitos, cita Aristóteles como *auctoritas*, nunca o faz a este propósito, pois a relação não é de facto evidente, mas encerra a diferença entre estado e acção, bondade e felicidade.

Michel Chion<sup>237</sup>, por outro lado refere-se muito explicitamente ao *contraste* embora no seu manual ele não remeta para nenhum tipo de cisão entre expectativa e resultado, nem ao desenho específico da história, mas antes para uma forma eficaz de expressão de que, por exemplo, beneficiam as personagens principais no contraste com as secundárias, lugares, cenários e guarda-roupa. De facto o contraste deve estar «por todo o lado», como diz Chion, mas é muito mais do que uma forma de chamar a atenção, se concentra o interesse do espectador é porque encerra os pressupostos de um realismo mimético profundo, responsável pela manutenção desse interesse. Adiante a cisão *mythos/ethos* na *Poética* será devidamente explorada, mas agora interessa-me sublinhar que também o carácter deve representar cisão ou contraste em si mesmo.

Muito se pensou em que medida o *ethos* descrito no capítulo 13 (no capítulo em que se define a *hamartia*, e não o capítulo específico do *ethos* que é o capítulo 15) da *Poética* deve ser nem bom nem mau, isto é, não primar pela virtude nem pelo vício, e nesse sentido ser igual a nós próprios, normal por assim dizer, todavia creio que na verdade esse *ethos* deve ser bom e mau, como nós próprios: «Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade» (Po. 1453a,5), note-se a presença de virtude e perversidade na mesma pessoa. O facto de Aristóteles preceituar depois, no capítulo 15, que o *ethos* deve ser bom vem contribuir para a opinião que professa ausência de grande maldade e de grande bondade. Todavia, a presença de bem e de mal

---

<sup>236</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 147.

<sup>237</sup> Vd. CHION, Michel, 1988.

na mesma pessoa não só se adequa melhor ao sentido que Aristóteles utiliza – tanto maldade como virtude são atributos do nome – como esta ideia ainda é reiterada no final do capítulo 15: «Uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós, deve seguir-se o exemplo dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos. Assim o poeta, quando imita homens irascíveis, negligentes ou com outros defeitos deste género no seu carácter, deve representá-los como são e, ao mesmo tempo, como homens admiráveis... da mesma forma que Homero representou Aquiles nobre mas modelo de inflexibilidade» (Po. 1454b,10). Tudo aqui sublinha que somos bons e maus, se partirmos desta observação não só não há uma contradição comumente assinalada entre os dois trechos. Ademais o cuidado que Aristóteles pede na representação do bom destina-se a permitir a representação do mal. Também nesta escolha de Aristóteles podemos vislumbrar algo que lhe tem sido negado: profundidade psicológica, ora desculpada pela racionalidade do filósofo, ora pela contingência da época, ora pela mania grega do Meio, com que John Jones interpreta o *ethos* aristotélico, impondo estática onde há apenas dinâmica: «Thus the paradox of the good yet typical stage-figures resolves itself in Aristotle's perception of an achieved unity of the normal and the ideal within the individual who is worthy to stand for his class.»<sup>238</sup> Édipo é bom e nobre, mas é tão orgulhoso quanto Rocky, não deixa de atacar quando se sente pressionado, ou de acusar outros numa egocêntrica teoria da conspiração. Assim também não posso aceitar a conclusão de Halliwell sobre as disposições do *ethos* aristotélico, a que retira qualquer indício de «distinctiveness or even uniqueness», pois «it is clear, then, that Aristotle's view of character, both in life and in artistic mimesis, is conceived in terms of explicit, unambiguous and essentially ethical attributes»<sup>239</sup>. A presença de bem e mal é demonstração suficiente de uma ambiguidade do *ethos* que, se quisermos, pode representar o Bem na sua generalidade ou universalidade, mas tem igualmente de representar o mal nas suas várias particularidades «irascíveis, negligentes ou com outros defeitos deste género». A *normalidade* do carácter não se exprime, portanto, na mediania do *ethos*, para que o *mythos* se revele todo poderoso e o único campo em que me parece que Aristóteles professa a normalidade no sentido da ausência de desequilíbrio é na linguagem escolhida pelo poeta (Po. 1449a). É claro que todos têm razão à luz do *mythos*, ou seja, a bondade e maldade do *ethos* deve ser

---

<sup>238</sup> JONES, John, 1962, p. 55.

<sup>239</sup> HALLIWELL, Stephen, 1987, p. 140.

irrelevante para a *hamartia* (embora dificilmente seja, como veremos), mas *não é irrelevante à luz da mimese*, ou realismo.

O contraste do *ethos* consigo próprio também pode ser entendido na pretensão moderna de «dimensão», pois somente a contradição interna pode dotá-la de dimensão que basicamente significa torná-la interessante. A contradição interna implica é claro ser bom e mau, implica um traço dominante que possibilite conflito com a sua própria vontade de modo a desenhar uma personagem eficaz em termos de interesse emocional e intelectual. As categorias ganhadoras são então o *gangster* honrado, ou o ladrão com escrúpulos, a prostituta apaixonada, um robot com emoção humana e um sábio ignorante como Édipo. Apenas nestas contradições se prende a atenção da audiência, fascinada com a *persona* caridosa e no entanto cruel, cínica e sincera, verosimilmente «igual a nós», virtuosa mas passível de erro. Um polícia e um ladrão não conferem o mesmo interesse à história que um polícia-ladrão, um Édipo detective e criminoso. Para Scorsese, quando não tem estas dimensões na mesma personagem, pode sempre criar-se uma personagem dupla desenhada de maneira a unir na mente do público o *ethos* do bom e do mau. Essa maneira é, por exemplo, atribuir-lhes o mesmo código ético, dramatizando assim plenamente o bem e o mal, a lei e a ordem, sobretudo quando ambos matam. Também Mckee permite que esta cisão não esteja necessariamente dentro da própria personagem, ela pode ser definida pelo meio, colocando por exemplo «a conventional personality against an exotic background»<sup>240</sup>, ou um forasteiro numa terra fechada à maneira do *western*, ou um viajante do passado no futuro, etc., todavia é sempre ela que cria interesse e efeito dramático. Em Aristóteles tanto se pretende o efeito trágico veiculado pela cisão profunda entre a vontade do protagonista e o resultado das suas acções, como no pasmo e admiração veiculados pela peripécia da acção humana que, em última análise, se reflecte no *ethos*.

No início do capítulo 15 Aristóteles parece teorizar um *ethos* sem qualquer espécie de contraste, um *ethos bom* cujas escolhas sejam igualmente boas. Um *ethos* coerente. A coerência de Aristóteles quanto ao *ethos* deve cingir-se, aqui excepcionalmente parece, ao eixo do provável e não do necessário já que é possível que uma mulher seja valente mas não é apropriado (Po. 1454a,20), assim temos um *ethos* em estreita correspondência com a realidade ou com a tradição cultural, fiel à *expectativa comportamental* relativamente a certas personagens. O próprio conceito de

---

<sup>240</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 109.

universal, explicado no capítulo 9, parece ter o *ethos* em vista: «o universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verosimilhança ou a necessidade» (Po. 1451b,5). Ora, na verdade, tanto esperamos que uma mãe defenda os seus filhos e que não os mate, como esperamos que um rei defenda o seu povo da peste e por ela sacrifique os seus filhos, tal como ao nível da caracterização, e não do carácter, também esperamos que Hamlet seja louro e que Afrodite seja bela. Tão planas parecem as personagens da *Poética* que o conceito de carácter parece fundir-se plenamente no de *caracterização*, termo que aliás Halliwell utiliza para traduzir *ethos*<sup>241</sup>, mas isto seria resumir a personagem pelo seu ponto de partida, coerência e contraste não se auto-excluem, pelo contrário, completam-se: «These contradictions must be consistent, it doesn't add dimension to portray a guy as nice throughout a film, then in one scene have him kick a cat.»<sup>242</sup> A conjugação de coerência e contraste, bem como o reflexo da cisão no *ethos* são assinalados no capítulo 18 da *Poética*. Não é coincidência que o capítulo 18 seja dedicado às «receitas» para produção de efeito trágico e dramático, explicando aos poetas a melhor forma de ganhar os concursos. Depois do nó e do desenlace, depois dos elementos necessários à produção de efeito, da surpresa e do suspense (de que falaremos mais adiante), Aristóteles assinala novamente a peripécia como garantia desse efeito e, no seu seguimento, descreve as personagens mais «trágicas e que despertam simpatia», ou seja, as que garantem maior impacto emocional no ouvinte: «quando um homem esperto mas mau é enganado, como Sísifo, e quando um homem valente mas injusto é vencido» (Po. 1456a,20) a confirmação da peripécia na dimensão do *ethos* constitui a bidimensionalidade contrastante de Hollywood.

O contraste pode ser exterior, muito utilizado na ficção juvenil, tibia, ou de final duplo – é certo que a cisão *ethos/mythos* está ausente desta ficção, mas o contraste, nas suas formas menores, pode e deve existir sempre dado o seu elevadíssimo potencial de comunicativo. Assim temos os lobos com pele de cordeiro e as bruxas disfarçadas de anjo. Também os super-heróis da tela têm direito a contraste, se aquilo que o define é a força é necessário então que demonstre uma fraqueza específica: Hércules é ingénuo, Aquiles é irascível e tem um calcanhar vulnerável, como o Super-homem é Clark Kent e tem uma alergia à criptonite. D. Quixote tem Sancho Pança e Sócrates tem Critó. Nunca o herói pode ser totalmente bom, nem

---

<sup>241</sup> Cf. HALLIWELL, Stephen, 1987, nomeadamente o comentário ao capítulo 15.

<sup>242</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 378.

totalmente frágil, nem totalmente vítima, pelo menos em nome da dramatização (no sentido de problematização), Agamemnon tem de pisar o tapete púrpura dos deuses antes de ser assassinado pois não pode ser apenas vítima tem também de ser perpetrador.

O contraste interior, e toda a profundidade psicológica que ele acarreta não está ausente da *Poética* de Aristóteles, embora possa ser explorado de outros modos que ali não estejam expressos. Um deles é a expressão da diferença entre intenção escondida e intenção revelada. Eurípides gosta especialmente desta forma de contraste entre ser e parecer<sup>243</sup>, já que as suas personagens mentem com todos os dentes e segunda intenção. É claro que hoje estas formas de contraste estão muito mais apuradas e exploradas, mas a dicotomia que expressam é tão antiga quanto a invenção da máscara. Na verdade penso que o aprofundamento moderno entre o ser e o parecer se deve mais ao avanço tecnológico do que antropológico. Num anfiteatro grego não seria fácil expor um aparte no meio da acção, que nunca fica bem demasiado alto (por isso Eurípides o faz formalmente logo no início da peça), depois como se transmite mentira a cantar e sem expressão facial? É difícil conseguir profundidade psicológica quando os actores cantam e muito fácil quando são filmados, o chamado subtexto, possível no ecrã, é impossível num anfiteatro imenso. O guionista moderno está muito mais habituado, ele e nós, a investir criativamente no motor de interesse que é também a *hidden agenda* da personagem. Se em Eurípides, Helena, Ifigénia, Electra, Agamemnon e Diónisos mentem ou apresentam-se nalgum disfarce é também porque a revelação do *true character*, que Mckee aconselha e prolifera em Hollywood, colabora no efeito emotivo final da tragédia trazendo a ilusão de realismo necessária à produção desse efeito. O contraste entre ser e parecer é entendido como honestidade e sentida inspecção do poeta sobre o homem e a revelação da identidade, exterior ou interior, dos motivos escondidos ou proclamados, e constitui quase sempre o clímax da história, ou *anagnorisis*. A descoberta do criminoso e o desmascarar do hipócrita são fim e finalidade do teatro, qualquer realizador pretende mostrar o escondido, o inesperado, a verdade.

Tal como Aristóteles revela especial preocupação com as exigências dos concursos (a que parece dedicar especialmente os capítulos 17, 18 e 25), também Mckee

---

<sup>243</sup> Vd. JONES, John, 1962, p. 260: «Euripides's work derives from the characteristic penetrative inquiry which, precisely because it forces attention behind the surface show, threatens to destroy the masking convention.» Todavia, uma coisa é agir para destruir a convenção da máscara, outra é agir para captar a curiosidade e interesse do público e arrebatá-lo o primeiro prémio.

recolhe entre os guiões de sucesso um elemento especialmente propício ao Óscar e a que chama «negação da negação» e que se produz «taking the story and character to the end of the line»<sup>244</sup>. Trata-se de uma forma mais violenta e emotiva de contraste: «The contradictory, however, is not the limit of human experience. At the end of the line waits the negation of the negation, a force of antagonism that's doubly negative.» Resumidamente quer isto dizer que a história deve correr de mal a pior, ou que depois de Cila vem Caribdis. Se o enredo começa nalguma pequena injustiça, deve desenvolver para a iniquidade e da iniquidade para a tirania de Estado. Esta progressão é tão pouco estranha ao leitor da tragédia grega como ao espectador de cinema. Um advogado começa por defender um problema do cliente a acaba lutando contra o Estado e o «Sistema». Ao nível da personagem, esta forma acentuada de contraste revela-se igualmente empolgante pois representa o momento em que ela já não implora pela vida mas sim pela morte. O desabafo de Creonte em *Antígona* é um dos melhores momentos desta dupla negativa: «Las, Hélas! J'étais mort et tu me tues» (vv. 1284-1316). Também em *Antígona* reconhecemos «the difference between the Contradictory and the negation of the negation of justice is the difference between the relatively limited and temporary power of those who break the law versus the unlimited and enduring power of those who make the law»<sup>245</sup>. Todavia, *Rei Édipo* é talvez a obra que melhor exemplifica este *topos* hollywoodiano, a progressão é revelada na história e na personagem para quem viver na mentira é mau, mas viver na verdade é muito pior, para mais Édipo não pode sequer morrer porque não quer olhar o pai de frente no Hades.

Quanto à negação da personagem, McKee descreve-a com o exemplo: «to hate other people is bad enough, but even a misanthrope loves one person. When self love vanishes and a character loathes his own being, he reaches the negation of the negation.» As personagens mais dramáticas devem então encerrar esta dupla negativa expressando primeiro o mal e depois o pior mal, que é normalmente aquele que parece um bem. Com isto em mente o argumentista não deve procurar apenas um homem injusto, mas antes um juiz injusto, deve preferir uma freira de má vida a uma mulher de má vida. Aristóteles diz-nos que devemos temer e ter compaixão pelo «mal que donde se esperaria que viesse um bem» (Ret. 1386a). Ora a percepção do crime entre *philoí* da tragédia grega encaixa-se igualmente neste contexto, pois o perigo advém de onde

---

<sup>244</sup> MCKEE, Robert, 1997, p.319.

<sup>245</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 322.

deveria chegar a protecção e a salvaguarda. O propósito desta exponenciação do contraste não tem outro objectivo que a produção de emoção dramática, já que «o prazer consiste em sentir uma certa emoção, e a imaginação é uma espécie de sensação enfraquecida» (Ret. 1370a), assim aquilo que se vê produz uma sensação mais forte, aquilo que é temível mais forte ainda, o que no caso da mimese corresponde a mais prazer, por isto os poetas «alcançam de forma admirável os seus objectivos (...) quando um homem esperto mas mau é enganado» e «quando um homem valente mas injusto é vencido» (Po. 1456a,20).

### 3. A Alma da tragédia

#### 3.1 A tragédia sem caracteres

Apesar de tudo há unanimidade em concordar que em Aristóteles a acção se sobrepõe ao *ethos*, uma vez que «a tragédia não é imitação dos homens mas das acções e da vida (tanto a felicidade como a infelicidade estão na acção, e a sua finalidade é uma acção e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas acções que são felizes ou o contrário). Aliás eles não actuam para imitar os caracteres mas os caracteres é que são abrangidos pelas acções. Assim, os acontecimentos e o enredo são o objectivo da tragédia e o objectivo é o mais importante de tudo. Além disso, não haveria tragédia sem acção, mas poderia haver sem caracteres» (Po. 1450a,15). O caso torna-se mais sério quanto Aristóteles parece exprimir a sua própria filosofia na tragédia. Todavia creio que é a tragédia que exprime a filosofia de Aristóteles, sobretudo perante a evidência dos manuais de argumento para cinema, onde de facto encontramos a tragédia sem caracteres. A biografia sobre esta matéria já não se precipita na conclusão que atribui a Aristóteles a ideia de que o carácter não é importante, ou é secundário relativamente à acção, ou que a peça deve ser desprovida de qualquer interesse e complexidade psicológica, passando para segundo plano a motivação humana e realçando um qualquer azar plausível fruto de uma *hamartia* que depende da acção e não de «alguma vileza de carácter», dando lugar a uma tragédia impossível e sem exemplo no corpus grego. Se a *hamartia* advém da acção, só o mais frio policial seguiria o conselho do estagirita, nem *Rei Édipo* estaria qualificado para o prémio, há demasiadas falhas de carácter na peça, começando pela de Jocasta que prefere salvar o marido em vez do filho – quantas outras mulheres da tragédia grega foram castigadas por esta «vileza de carácter»?

Mas porquê a escolha do *mythos* sobre o *ethos*? Será assim tão pouco evidente? O jovem tragediógrafo quer saber como ganhar um concurso e arrebatat aplausos da plateia, e quanto a isso os manuais são unânimes: deve elaborar-se criativamente uma história e não uma pessoa: «You must be born with the creative power to put things together in a way no one has ever dreamed. Then, only then, you must bring to the work a vision that's driven by fresh insights into human nature and society, coupled



with in-depth knowledge of your characters and your world.»<sup>246</sup> Aristóteles diz-nos apenas que o trabalho do poeta, tal como o do argumentista, começa e acaba no argumento escrito. Todos nós conhecemos pessoas interessantes que davam excelentes personagens, como Aquiles, por exemplo, que é tão invulnerável quanto susceptível, mas sem história não temos nada para mostrar. Além de que um argumento menos brilhante necessita de grandes actores para brilhar, um argumento genial sê-lo-á mesmo representado por amadores. Ter como principal premissa a acção é entender que o carácter surgirá inevitavelmente no progresso dos acontecimentos cuja unidade é imprescindível: «First, the problem of the play must be concise. Then, the progress toward it must be direct and all incidents essential either in advancement or disruption of that progress. Finally, the conclusion must be definite (e.g. France is freed, the couple is reunited, the treasure is returned to its rightful owner). These three steps are difficult to accomplish. The play is a syllogism and to function perfectly, it must be structured perfectly. If A, then B. It can take place on any level of abstraction: In order to save France, I must discover how to land on the beaches. In order to land on the beaches, I must produce a small craft cheaply (...) etc.»<sup>247</sup>

A principal tarefa é sempre a história, nunca a pessoa, não se trata tanto de um primado do *mythos* em Aristóteles mas sim de um primado do argumento. David Mamet cita um velho ditado de Hollywood para o argumento sólido e uno: «How may one learn the absolute primacy of the script? *Shoot for show, cut for dow.*»<sup>248</sup> Raoul Walsh dizia que se não temos história não temos nada e Howard Hawks entendia que não há acção se não houver perigo e vice-versa<sup>249</sup>. Mckee diz que «we design the event to fit the character»<sup>250</sup>, ou seja, o investimento intelectual do poeta deve gastar-se na construção do enredo, o investimento emocional na personagem virá por acréscimo da qualidade da acção. Imitar caracteres não mantém a audiência interessada durante as três ou quatro horas da cena, só a acção de nó e desenlace estreitamente conectados, caso contrário o interesse quebra-se.

A sinopse, como vimos, coloca o poeta no caminho certo. Qualquer editor sabe que não é possível uma sinopse do romance «literário», se o autor responde que não pode definir a obra em poucas linhas, que a densidade psicológica é muito complexa,

---

<sup>246</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 21.

<sup>247</sup> MAMET, David, 2007, p. 205.

<sup>248</sup> Idem, p. 71.

<sup>249</sup> Entrevistados in SCORSESE, Martin, «Uma Viagem Pelo Cinema Americano», doc. DVD 1995.

<sup>250</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 375.

ou que a acção tem muitos planos e perspectivas, o editor conclui que não está perante uma obra *plot-oriented*. O primado da acção sobre o *ethos* – com base no *statement* «poderia haver tragédia sem caracteres» não pode ser retirado do seu contexto de apologia de um argumento mimético ou visual próprio para provocar o prazer emocional que a arte exige e para que existe, isto é, não encerra um primado da racionalidade da alma de Aristóteles. Para além do mais, escrever sobre uma pessoa, imitar homens em vez de acções não resulta porque teríamos de ater-nos aos extremos de carácter que são os homens muito maus e os homens muito bons, ora, representar os homens bons é enfadonho e não tem sucesso com o auditório, como diz Platão, e representar homens maus não inspira a emoção própria do trágico, mas sobretudo porque a representação de uma pessoa não chega para captar a audiência durante quatro horas.

Falhamos a leitura da *Poética* se não dermos a devida importância a uma ideia que Aristóteles vai referindo demasiadas vezes por todo o tratado, ora directa ora indirectamente, justamente a ideia de a tragédia ser, acima de tudo uma forma de entretenimento estético, emocional, intelectual, completo e por isso perfeito. Por completo quero dizer que a tragédia não produz apenas uma espécie de epifania intelectual, gerada pelos reconhecimentos, peripécias e hamartias que se apresentam numa organização de lógica criminal, suficiente para a catarse que Else e Golden entendem como clarificação intelectual, ou iluminação cognitiva. Reconhecimento. *hamartia* e peripécia não são a finalidade da tragédia mas sim sentir temor e piedade. Nem a tragédia, nem outras artes miméticas são filosofia, ou matemática, nem Aristóteles tem, como Platão, uma perspectiva epistemológica da mimese. Tanto para Aristóteles como para David Mamet, o objectivo do espectáculo é *to give a thrill or a chill*, por meio de um bom argumento e não dos efeitos especiais. Quando o filósofo diz que «é necessário que o enredo seja estruturado de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem os ver, se arrepie de temor e sinta compaixão pelo que aconteceu» (Po. 1453b), é certo que tal significa inequivocamente que o argumento é auto-suficiente quanto à produção de efeito trágico, mas note-se o termo que Aristóteles utiliza: *arrepiar-se*. A forte sensação física tem de estar lá, o público exige-a e o poeta também, Aristóteles apresenta apenas um novo *design*, o *design* certo que se torna num desígnio inteligente. Sem um *mythos* a tragédia não produz catarse, é certo que se o poeta encenar apenas uma sucessão episódica com o homem-elefante ou com King-kong provocam compaixão, já que eles são maus e bons,

mas, veremos melhor adiante, nunca podem provocar temor. O temor implica a expectativa de algo que vai acontecer, para tal tem de haver alguma unidade nos eventos, as emoções que Aristóteles escolheu não são arbitrárias e encerram já a necessidade de uma *plot-orientedness*. Por outro lado Aristóteles aponta tragédias exclusivamente de *ethos* e de *pathos* no capítulo 18, mas aquilo que o filósofo propõe é um certo tipo de desenho para a mesma funcionalidade, um desenho concentrado no *mythos* de que nenhuma daquelas espécies de tragédia pode abdicar. Se os acontecimentos não tiverem uma sequência credível e surpreendente o espectador não aceitará *mythos* negativo (infelicidade) para *ethos* positivo ou bom, logo não haverá arrepio. E assim não posso concordar com Halliwell quando este diz que «the devaluation of oopsis is also a reflection of Aristotle's aim of shifting the locus of the poet's art from the realm of the sensual to that of the cognitive»<sup>251</sup>, se entendo precisamente o contrário, Aristóteles ensina que o melhor atalho para o sensual está no cérebro. Quanto mais inteligente for a acção, maior será o impacto emocional, todavia é na tradução da *Poética* de Halliwell e não da de Ana Maria Valente<sup>252</sup> que encontramos o termo impacto emocional: «The best of all recognitions is the type which arises from the events themselves, where the emotional impact comes about through a probable sequence of action.»<sup>253</sup>

A catarse – sendo irrelevante se representa purga ou purificação, ou homeopatia, ou clarificação das emoções da audiência, ou dos acontecimentos que suscitam as emoções ou das acções em si – nunca pode ser entendida apenas como fenómeno intelectual (a não ser na medida em que todo o fenómeno humano é intelectual), primeiro porque a sua expressão física é demasiado forte. Segundo, porque, como diz Aristóteles, pode ser despoletada apenas pelo efeito cénico, comprovando a sua autonomia relativamente a um processo cognitivo elaborado; e terceiro, já agora, porque Platão denomina a catarse de «triste efeito». Assim a única coisa de que posso ter a certeza é de que a catarse representa o *thrill* e o *chill*, o momento de maior

<sup>251</sup> HALIWELL, Stephen, 1986, p. 67.

<sup>252</sup> Na versão de Ana Maria Valente (2004) o termo «impacto emocional» foi traduzido por «espantoso». Else não traduziu o capítulo 16 por o considerar um apêndice tardio à obra e sem grande valor explicativo, apesar de ser um capítulo que aprofunda um dos elementos mais importantes do *mythos*. Eudoro de Sousa (1994) utiliza «surpresa». As edições bilingues de Guido Paduano (1998) e de Barbara Gernez (1997) usam também «surpresa». No original grego o termo é *ekplesis*, sugerindo mais dramatismo do que apenas surpresa, pois significa espanto, estupefacção, terror (cuja raiz partilha) e respeito profundo (vd. Dic. Grego). Assim a tradução de Halliwell parece mais próxima.

<sup>253</sup> HALLIWELL, Stephen, 1987, tradução do trecho 1455a, 15, do final do capítulo 16 sobre o reconhecimento.

excitação, aquele em que o autor conseguiu tocar a audiência e para que o poeta deve trabalhar.

O desenho que Aristóteles propõe para a finalidade trágica é simultaneamente mais simples, na medida em que dispensa mais elementos exteriores, e mais difícil, na medida em que exige o trabalho intelectual inerente à construção de um enredo coerente<sup>254</sup>. Nada pior que um enredo «riddled with convenient coincidence and weak motivation»<sup>255</sup>. A apresentação do homem-elefante em palco é uma forma de conseguir efeito trágico demasiado fácil e própria de público asténico – fácil para o argumentista é claro, mas para o caracterizador será mais difícil. A conformidade do enredo às leis da probabilidade e da causalidade, o fora-de-cena, a visualização do poeta para evitar inconsistências, são tudo elementos que cumprem o emocional, pelo efeito mimético, pelo realismo: «believability is the key to terror (...) indeed if the audience is to feel any emotion, it must believe.»<sup>256</sup>

Entender o primado da acção na *Poética* apenas à luz da posição racionalista de Aristóteles perante os seus estudos sobre a natureza humana, animal, física e metafísica, significaria, entre outras coisas, que o filósofo procura uma aproximação entre a poesia e a filosofia. Que para muitos é algo professado no capítulo 9 da *Poética*. Embora vejamos na Parte III deste estudo como Aristóteles propõe um abismo entre filosofia e poesia, adianto agora outra perspectiva: dizer que «a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História» (Po. 1451b5) não implica dizer que a poesia é filosofia, mas apenas que participa de uma qualidade da filosofia. A diferença fundamental reside no facto de a filosofia para Aristóteles ser uma actividade contemplativa e autotélica. Ora, logo a primeira linha do tratado sobre a arte poética geral abre com a proclamação de uma finalidade. Ao longo de todo o tratado a tragédia é legitimada na sua potencialidade, o efeito predominará sempre sobre a coerência universal da poesia, como veremos na análise do capítulo 25. Imaginemos, finalmente, que ao professar uma *script supremacy*, como o fazem McKee, Mamet e Chion, ficaríamos convencidos de que Hollywood partilha uma perspectiva da prevalência da Actividade sobre a Qualidade ou Estado e da Matéria sobre a Forma. Aristóteles é tão citado naqueles manuais porque «classical story design charts the vast

---

<sup>254</sup> HALLIWELL, Stephen, 1987. Quanto ao termo *mythos*, Halliwell nota que «the precise sense of *mythos* as plot-structure is found nowhere else either in Aristotle's own writings, or in other Greek criticism» (p.11).

<sup>255</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 356.

<sup>256</sup> MCKEE, Robert, 1997, p.188.

interconnectedness of life from the obvious to the impenetrable (...) it lays bare the network of chain-linked causalities that, when understood, gives life meaning»<sup>257</sup>. O que está em causa é a criação de do realismo sempre unitário da arte comercial, que ao contrário da arte para «espectadores distintos», como a épica episódica, pois: «When the audience senses that a story is drifting too close to fictional realities it finds tedious or meaningless, it feels alienated and turns away. This is true of intelligent, sensitive people of all incomes and backgrounds. The vast majority of human beings cannot endorse the inconsistent realities of antiplot, the internalized passivity of miniplot, and the static circularity of nonplot as metaphors for life as they live it. As story reaches to the bottom of the triangle the audience has shrunk to those loyal, cinephile intellectuals who like to have their realities twisted once in a while. This is an enthusiastic challenging audience... but a very small audience.»<sup>258</sup> Os imperativos de coerência não podem ser entendidos fora da efectividade emocional que pretendia o espectáculo trágico. Basear a história no *ethos* é assentá-la no estado quando só a actividade é dinâmica e cinética. A qualidade, seja a pessoa, a bondade, a maldade, ou uma ideia qualquer, conduzem inevitavelmente ao caminho do moralismo que não diverte nem dramatiza.

### 3.2 A Cisão *ethos/mythos*

O estranho trecho do capítulo 6, «não haveria tragédia sem acção, mas poderia haver sem caracteres» (Po. 1450a,20), afastou definitivamente a teoria poética de Aristóteles da teoria poética actual. Segue-se uma afirmação ainda mais estranha: «As tragédias da maior parte dos poetas modernos não têm caracteres.» (Po. 1450a,20), que parece não coordenar bem a *Poética* com a teoria cinematográfica, já que na fábrica de mitos a regra de ouro é *character is action*. Aquele trecho tem de ser interpretado partindo de uma evidência simples: não é possível haver uma tragédia sem caracteres. A tradução e análise de Else dá a volta à questão dizendo que ali se sublinha não a ausência do *ethos* e da sua vontade, mas antes a presença daquilo que acontece ao *ethos*. Assim, sem *ethos*, quer ali dizer, sem bondade ou qualidade moral (valor meramente ético e ausente nos «poetas modernos»), mas apenas feliz ou em acção para

---

<sup>257</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 52.

<sup>258</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 53.

a felicidade<sup>259</sup>, esse valor estático da moralidade sai e entra apenas uma qualidade dinâmica e assim não temos homens, mas apenas agentes. De seguida Aristóteles especifica dizendo que «eles não actuam para imitar os caracteres mas os caracteres é que são abrangidos pela acção», ora isto é exactamente o termo do que citei acima, em Hollywood: «we design the event to fit the character». Os actores não estão a representar uma personagem mas sim uma história, porque só através da história eles são aquilo que são. Assim saio da linha de Else<sup>260</sup>, dizendo que a acção é que conduz à qualidade moral, imprescindível na verdade e presente na tragédia. Note-se ainda que esta hipótese também me permite seguir a linha filosófica geral de Aristóteles, para quem o conhecimento das Formas só era possível através do conhecimento da Matéria mutável, assim só a acção pode dar a conhecer a qualidade do carácter.

*Plot is Character* implica que ao mudarmos um, mudamos o outro. Se uma história tem mais de um protagonista terá de ter mais do que uma acção: «If you change event design, you have also changed character; if you change deep character, you must reinvent the structure to Express the character's changed nature.»<sup>261</sup> Em que medida isto é verdade também em Aristóteles não é fácil de aceitar mas, através da análise dos capítulos 13, 14 e 15 fica claro que os dois estão na correlação directa fundamental para a representação artística e técnica da cisão entre eles, concluindo que afinal não podemos conceber o *mythos* de Aristóteles sem o *ethos*. Se o *ethos* deve ser bom é porque o *mythos* deve ser mau e, caso possível mas tão dramático, se o *mythos* for bom, o *ethos* tem de ser mau. Não estou a referir-me aos termos gerais e teóricos que levam Rorty a concluir que a tragédia não é sobre a acção mas sim sobre a acção humana<sup>262</sup>, mas antes a uma premissa altamente técnica e específica no que respeita ao *design* da história, que é da competência do criador e não do apreciador. Todavia, é a produção desta simetria irónica que vai permitir o grande efeito trágico a que Mckee chamou *The Gap between expectation and result*.

Sem a oposição entre *ethos* e *mythos* não se cumpre aquilo que Scorsese chama o momento terrível em que a vida parece ter vida própria. O primado da acção e da vida sobre o *ethos* é ilusório pois aquilo que o permite é o seu contraste profundo com o

---

<sup>259</sup> ELSE, Gerard, 1957, p. 238.

<sup>260</sup> Cf. BELFIORE, Elizabeth, «Aristotle's Concept of Praxis in the Poetics», *The Classical Journal*, 1983, pp. 110-124. Neste artigo Belfiore explica que o *ethos* é a coloração ética no desenho da história. Se virmos, num teatro de sombras ou numa «tragédia sem caracteres», uma pessoa matar outra, não saberemos se se trata de vingança, eutanásia, prevenção de epidemia, auto-defesa, etc. Mas isto não explica como é que os poetas modernos conseguem fazer uma tragédia sem «coloração ética».

<sup>261</sup> MCKEE, Robert, 1997, p.106.

<sup>262</sup> RORTY, Amélie, 1992, p. 9.

*ethos*. Neste contraste assemelha-se tragédia grega e o filme americano, pois o que leva Rorty a dizer que, na tragédia grega: «The ends that direct our actions can be opaque to us, even when we are acting from our learest and best understanding. Indeed it is sometimes precisely our way of being at our best that undoes us»<sup>263</sup>, é o mesmo que leva Scorsese a dizer que «acting out of good deliberation, we often will, at one crossroad in our lives, act in ways that bring about our downfall»<sup>264</sup>. Temos negado profundidade psicológica à «tragédia sem caracteres» de Aristóteles, sem atender ao facto de o desenho específico que o filósofo propõe, como veremos nos capítulos centrais da *Poética*, ser o garante dessa profundidade, evidente na exploração dos limites da acção humana e da *Fragility of Godness*, a que Nussbaum se dedica. A tragédia de Aristóteles não é a mera construção implacável, policial e canina, de sortes e azares, mas a profunda reflexão sobre a miserável discrepância entre virtude e felicidade, entre o *ethos* e o seu *mythos*, propondo aquilo a que McKee chama «the gap between expectation and result is far more than a matter of cause and effect. In the most profound sense, the break between the cause as it seemed and the effect as it turns out marks the point where human spirit and the world meet. One side is the world as we believe it to be, on the other is reality as it actually is. In this gap is the nexus of the story, the caldron that cooks our tellings. Here the writer finds the most powerful, life-bending moments.»<sup>265</sup> Esta cisão permitida pelo modo como Aristóteles propõe que construamos o enredo trágico constitui o cerne da história e define todos os outros elementos, sem esta discrepância não há segredo, não há surpresa e não há interesse. A cisão *ethos/mythos* representa aquilo que queremos saber: se nascemos assim, ou se ficámos assim, se a culpa foi intrínseca ou extrínseca. Queremos saber a diferença entre ser e estar, entre ser e parecer. O drama, a ficção não responde a estas perguntas mas coloca-as e leva-nos a vivê-las momentaneamente. É isso que queremos, saber de nós neste mundo, por isso «a play is about rather terrible things happening to people who are as nice or not nice as we ourselves are.»<sup>266</sup>

### 3.3 A Cisão *ethos/mythos* nos capítulos 13, 14 e 15

<sup>263</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>264</sup> Transcrito de SCORSESE, Martin, *Uma Viagem Pelo Cinema Americano*, 1995, doc. BFI.

<sup>265</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 152.

<sup>266</sup> MAMET, David, 1998, p. 59.

Vejamos agora de perto e especificamente o desenho proposto. Aristóteles começa o capítulo 13 sublinhando novamente que a tragédia deve representar feitos que causem temor e compaixão e que a tragédia melhor, ou seja, a de maior impacto, é a que tem peripécia e reconhecimento. Alguns autores referem aqui uma contradição com o capítulo 7, em que tanto parece valer a passagem à felicidade como à infelicidade. Ora em primeiro lugar Aristóteles não deve querer distanciar-se demasiado do corpus trágico da época, muito dele acabando em felicidade, a suposta propensão para o melodrama não é de agora, se não fosse este o caso Aristóteles não diria que Eurípides não deve ser criticado quando acaba as peças na nota negativa, e nem sempre o faz. Em segundo lugar uma passagem à felicidade não impede de forma nenhuma que a tragédia apresente feitos dignos de temor e compaixão, nem tão pouco que seja complexa, caso da Oresteia. Simplesmente talvez não seja tão forte emocionalmente.

No seguimento do capítulo 13, verificamos que Aristóteles preceitua, agora sem qualquer dúvida, o final negativo: «É, pois, forçoso que um enredo, para ser bem elaborado, seja simples de preferência a duplo, como pretendem alguns, e que a mudança se verifique, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da prosperidade para a desgraça, e não por efeito da perversidade, mas de um erro grave» (Po. 1453a,10). Ora interessa que este preceito do *mythos*, em desgraça, não vale por si e é na verdade definido pelo *ethos*, de que depende. Ou seja, o valor da história (definido aqui em *eutukia* e *distukia* e a que por vezes me refiro simplesmente como positivo ou negativo) é definido em contraste com o valor do *ethos*. Uma história de desgraça não é suficiente para provocar temor e compaixão, embora seja sempre melhor que uma história de boa fortuna. Aristóteles parece estabelecer aqui um primado da *distukia* na acção. Para que haja cisão e se o *ethos* deve ser «bom», conforme depois o capítulo 15, é forçoso que a acção seja «má». Rorty, afinal, corrobora este primado da *distukia* do mito ao dizer que «there is no action without focused purpose and the energy to fulfil it; there is no focused, energetic purpose without the lively possibility of disorder, of going wrong»<sup>267</sup>, embora não faça coincidir a relação simétrica do *ethos* e do *mythos*. É portanto a evidência de um problema ou de um perigo que faz o herói agir, o seu *ethos* tem de ser bom, porque ele

---

<sup>267</sup> RORTY, Amélie, 1992, p. 7.



tem de querer resolver aquele problema sem medo do trabalho e do perigo, não esqueçamos que é a peste que leva Édipo e Fausto a agir.

A primeira situação: «é evidente, em primeiro lugar, que não se devem representar os homens bons a passar da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa.» (1452b,30) O *bom passando à infelicidade* (a), causa repulsa e é evidente que não se deve representar. Falamos aqui de um bom inteiramente bom, sem qualquer percentagem de vício, inocente e virtuoso. Os termos sucintos e peremptórios que Aristóteles utiliza devem levar-nos a crer que a situação não merece discussão e que o que está em causa parece ser uma regra óbvia da decência como, por exemplo, não mostrar crianças, ou seres inocentes, ou filósofos ou matemáticos e outros seres *bons*, em sofrimento absoluto, morte e extropiamento. Hollywood também sabe que esta é uma situação tabu na tela, pois não se trata de apenas de ir contra um sentido de justiça de que o público não abdica, ou de pôr em causa a identificação do público com a personagem dita normal, como crêem a maioria dos autores, mas também de não arrancar emoção do público de forma a dar-lhe a volta ao estômago. A situação (a) coloca-me dois problemas. Primeiro, Aristóteles parece defender o contrário do contraste uma vez que rejeita a situação mais contrastante de todas, se esse for o caso serei obrigada a concluir que afinal não há contraste nem cisão ou então que não pode haver *excesso* de contraste. Segundo, Aristóteles diz adiante que «a compaixão tem por objecto quem não merece a desdita, e o temor visa os que se assemelham a nós», de onde, não só concluímos uma contradição, porque o homem inteiramente bom em desgraça suscita com certeza piedade e Aristóteles diz expressamente que (a) não suscita piedade, como concluímos também uma certa forma de insulto à plateia, pois nenhum de nós será então inteiramente bom. É claro que ninguém se considera inteiramente bom, mas por outro lado faz parte do ser inteiramente bom o não considerar-se inteiramente bom, mas isto não chega para resolver a questão<sup>268</sup>.

De seguida temos o *mau passando à felicidade* (b) e que Aristóteles diz ser literalmente *atrágica* porque neste caso não há certamente compaixão possível, nem temor nem nenhuma emoção forte. Esta também é uma situação de contraste mas, além

---

<sup>268</sup> Cf. REEVES, Charles H., «The Aristotelian Concept of the Tragic Hero», *The American Journal of Philology*, 1952, pp. 172-188. Neste artigo, Reeves conclui que esta caracterização vem acentuar a virtude do Meio, e a conformidade àqueles que são «como nós» destina-se a incluir «Aristotle himself, his colleagues and pupils, and the main body of the literate public of Athens», o mesmo público que aplaudia Aristófanes e que, nunca é de mais repeti-lo, «comia doces» quando o espectáculo não presta (EN. 1175b,10).

de ir contra os valores morais que nunca deixam nem deixarão de vigorar na arte de grande difusão, foge daquilo a que já posso chamar o primado do *pathos* e da *distukia* e que desenvolverei na parte seguinte. Trata-se apenas de sublinhar a evidência de que a nossa curiosidade ficcional é mórbida e interessa-se sempre mais pelo que corre mal, ou pelo que podia ter corrido mal, do que pelo que corre bem, assim a experiência do que queremos viver *ficticiamente* é sempre de temor e compaixão, ainda que as catástrofes sejam adiadas, evitadas ou anuladas. Num certo nível de análise, fazendo um corte transversal nos elementos, o primado da acção é substituído pelo primado da uma acção disfórica, que por sua vez é necessário ao princípio da identificação, permitido pela credibilidade ou realismo. Se ainda não resolvi o problema de (a) por ser uma situação de contraste, passível de temor e compaixão, em (b) a falta de sentido trágico, e leio falta de requisito ficcional, é evidente.

Finalmente, Aristóteles chega à última situação incorrecta: *o muito mau em infelicidade* (c). Aqui a compaixão está definitivamente fora de questão já que ninguém se considera absolutamente mau, e todavia esta é a única das situações preteridas a que Aristóteles atribui algum efeito tocante na audiência. Não vai contra os sentimentos básicos de justiça, como as situações anteriores, produz um certo alívio ou complacência e está em conformidade com o imperativo do *pathos*. Por isso mesmo é a única destas três situações que ainda hoje se mantém, num tipo de ficção a que podem colocar-se os epítetos comercial ou popular nos seus sentidos pejorativos, mas porque os tenho utilizado melhorativamente na arte que descrevo aqui e a que vou chamando industrial, prefiro chamar-lhe ficção *juvenil*. No final do capítulo, Aristóteles denuncia a má qualidade deste tipo de argumento, que, conjugado com um outro que não menciona (o bom em felicidade), e por isso, duplo, considera próprio de um público asténico, *theatron asthenicon*: «Em segundo lugar, vem a estrutura considerada por alguns a melhor, isto é, a que é dupla como a da Odisseia, e que termina de maneira oposta para os bons e para os maus. Parece ser a mais bela devido à tibieza do auditório.» (Po. 1453a,30) O contraste é, pois, forçoso numa ficção de qualidade. Por outro lado, é curioso notar, como veremos adiante, que Hollywood, na voz de Mckee, adverte contra aqueles que utilizam o final infeliz ou negativo apenas para dar a sensação de qualidade não comercial a um filme comercial, procurando fazer filme de culto ou de autor mas não de Hollywood. Interessa, agora que a matriz trágica continua a exigir a cisão *ethos/mythos* e que no final duplo não só não há cisão como claramente

há predominância do *ethos* sobre o *mythos*<sup>269</sup>. Este modelo não só é seguido ainda hoje como temos de supor que o era já no século IV, e tido por muitos como o melhor. Veremos adiante como no grande filme o final bom não é forçosamente o final feliz. Na linha de Bywater e Gudman, Golden<sup>270</sup> explica que nenhuma destas hipóteses é trágica por não haver identificação possível com a personagem em questão. Mesmo que, como Golden, se sublinhe a importância do *ethos* na *Poética* de Aristóteles, explicado por Belfiore em termos de coloração ética para distinguir mero acto de matar, de vingança, nenhum calcula o desenho do *ethos* em relação proporcionalmente inversa e elemento interno na construção do *mythos*.

«Restam-nos então aqueles que se situam entre uns e outros. Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto.» (Po. 1453a,5) Finalmente, surge então a situação preceituada, *o bom e mau em infelicidade* (d), onde aparentemente há apenas pessoas normais, um pouco mais ricas e nobres que nós. Para Freeland, Aristóteles parece aqui dizer que a tragédia consiste sobretudo na perda de bens materiais: «Aristotle's ethics can accurately be said to allow that tragedy occurs when a good person is prevented from being happy through the loss of external goods.»<sup>271</sup> A tragédia não pode remeter-se à perda de bens externos como fim mas pode como meio, já que esses bens, que Aristóteles define na *Ética* como bens externos, constituem as condições propícias à felicidade mas não garantem por si só a felicidade, além de que Freeland só terá razão se entender a sorte como um bem externo (EN. 1099b,1). Não se trata de uma pessoa boa, cujos bens foram extirpados por um azar infeliz, mas de uma pessoa normal, detentora dos meios para viver em felicidade e que, apesar disso, termina em miséria. No final, em pleno infortúnio, essa pessoa continua detentora desses meios externos (não deixou de ser bem nascida, nem bela) e alguns deles em especial (e que já referi na parte sobre o *ethos spoudaious*), como a capacidade de decisão, a posição activa na sociedade e o bom raciocínio, contribuem para a sua própria desgraça. Para além de

---

<sup>269</sup> Esta correspondência moral e moralizante entre *mythos* e *ethos* fica claramente instituída com Menandro na *Comédia Nova*, aí o desejo de contraste não é satisfeito pela cisão entre expectativa e resultado, mas apenas pela constatação sinóptica dos bons e dos maus, que entre si contrastam. Este tipo de enredo tem de facto também uma origem cômica.

<sup>270</sup> Cf. GOLDEN, Leon, «Toward a Definition of Tragedy», *The Classical Journal*, 1976, pp. 21-33.

<sup>271</sup> RORTY, Amélie (org.), 1992, p. 118.

que a perda de «bons filhos», como refere Aristóteles na *Ética*, não pode entender-se, na *Poética*, como mera perda de bens externos posto que aqui reside o próprio âmagô da situação trágica como vimos no ponto dedicado aos crimes entre *philoí*.

Na situação aconselhada, a normalidade do *ethos* parece, aqui como em (a), (b) e (C), atenuar, se não mesmo anular, o contraste. Os predicativos trágicos que os críticos têm atribuído a esta situação resumem-se à tristeza da história e à identificação com o herói, ou seja, as três primeiras situações não servem pelos extremos do *ethos* com os quais não nos podemos identificar, como resume Golden<sup>272</sup>. Não foi apenas o contacto com os preceitos para argumento de cinema que esclareceu o imperativo do contraste e da cisão neste capítulo 13, mas também o confronto a *Ética a Nicómaco*, onde Aristóteles define não exactamente o que é ser feliz mas quais são as condições para ser feliz *à partida*, e que já citei para definir a natureza de um *ethos spoudaiou*, mas a que agora volto na perspectiva desta cisão: «Os que estão privados de alguns dos bens externos ficam com a marca da felicidade manchada, como é o caso daqueles que estão privados de um nascimento nobre, bons filhos ou beleza. Quem é absolutamente feio, mal nascido, solitário e sem filhos não pode ser completamente feliz e menos ainda talvez se os seus filhos e amigos não prestam de todo para nada.» (EN. 1099b,1)

Depois desta explicação, a cisão *ethos/mythos* permite-me concluir finalmente que *não é suposto produzir-se contraste entre uma pessoa boa e uma história infeliz, é suposto produzir-se entre uma pessoa feliz e uma história infeliz*. Sendo assim, o argumento (d) possui muito mais contraste que (a). Na verdade, quando um filme começa com uma família constituída por pais de feições perfeitamente simétricas e belas, normalmente com carreiras promissoras, um filho amoroso, todos muito felizes numa casa perfeita, por onde brinca um cão dedicado ou cintilam as decorações de Natal, já sabemos que no último acto a casa estará destruída e um deles vai rastejar ensanguentado pelo chão. Sabemos também que a criança, inteiramente boa, escapará por um triz mas ficará incólume e quentinha nos braços de um dos progenitores. Aristóteles define claramente a diferença entre ser bom e ser feliz, um é um estado de alma, outro uma acção e é do segundo que trata a tragédia, posto que apenas o segundo implica algum movimento, mas a qualidade de ser bom e mau implica credibilidade.

---

<sup>272</sup> Cf. GOLDEN, Leon, «Toward a Definition of Tragedy», *The Classical Journal*, 1976, pp. 21-33. Nesta teoria reside também a postulação do afastamento entre a teoria de Aristóteles e as 33 tragédias, uma vez que a quase totalidade das personagens trágicas é caracteristicamente *extrema*. Por outro lado a identificação também não se cumpre apenas no *mythos* particular, já que nenhum de nós teme casar com a mãe inadvertidamente, nem ficar isolado numa ilha sem uma perna.

Não podemos nunca afastar-nos deste imperativo dramático da cisão *ethos/mythos* que é a forma mais dramática dos vários contrastes que pululam por toda a ficção de *design* ou efeito, a ficção dramática, desde *Rei Édipo* que a mestria reside em criar expectativas contrárias ao que vai acontecer, se são boas, como as de Édipo, a história deve terminar o pior possível e vice-versa.

A cisão *ethos/mythos* e todas as formas de contraste valem para a tragédia como para a comédia. Simplesmente na tragédia vigora a aproximação do *pathos* e da violência. Enquanto na tragédia procuramos aquele que, para ser feliz, cava a sua sepultura, na comédia procuramos aquele cuja ignorância conduz à felicidade. Assim a tragédia representa pessoas positivas *porque* representa histórias negativas. O contrário, pessoas negativas com histórias positivas, também exprime cisão e é igualmente dramático, mas é do foro da comédia. O prazer da comédia será bom mas infinitamente menor que o do trágico que, obrigado ao sofrimento, produz uma sensação infinitamente mais forte, neste sentido apenas a tragédia será melhor que a comédia. Por outro lado, a grandeza e o perigo da acção contrastam muito mais com a posição segura daquele que está sentado na plateia.

Quanto à incongruência com o capítulo 7, assinalo que, se Aristóteles tivesse concluído esse capítulo dizendo que a tragédia deve reduzir-se à representação credível de feitos *mudando da felicidade para a infelicidade*, em vez de «mudando da infelicidade para a felicidade e vice-versa» (Po. 1451a,15) – frase que para mais o filósofo preferiu a: *da felicidade para a infelicidade e vice-versa* –, então as regras preceituadas nesse capítulo teriam de incluir mais uma: *a história deve acabar mal*. Ora mantenho na minha linha de leitura que esta regra não pode ser preceituada, nem mesmo mencionada, sem a posição contrastante do *ethos*. Para explicar isto seria necessário tornar o capítulo excessivamente denso e retirar-lhe toda a unidade temática, sendo o capítulo 7 justamente sobre a unidade de acção.

No capítulo 14 há mais pistas importantes para consolidar a ideia da cisão *ethos/mythos*, nomeadamente quando Aristóteles explica como usar bem as histórias tradicionais, sendo que usar bem é usar com dramatismo ou intensidade. As situações são então as seguintes: o *ethos* sabe e comete o acto terrível (a) – como *Medeia* e *Bonnie and Clyde*; o *ethos* não sabe e comete o acto terrível (b), vindo a saber depois – como *Rei Édipo* e o *Crepúsculo dos Deuses*; o *ethos* não sabe, vem a saber e não chega a cometer o acto terrível (c) – como *Ifigénia em Tauris*, *Casablanca* e *Chinatown*. Antes ainda de dizer qual a melhor situação, Aristóteles trata apenas de descrever as

situações possíveis e de facto representadas em tragédias conhecidas. De seguida Aristóteles descreve uma situação má, ou seja, sem efeito dramático: o *ethos* sabe e não comete o acto terrível (d). Esta última não serve, tanto porque a vontade do *ethos* se desvanece, e um *ethos* sem vontade não é um *ethos*, como porque não implica nem a violência, nem a possibilidade de violência. A situação seguinte, não péssima mas apenas má é (a), pois saber e cometer o acto também não serve, apesar de violenta e apesar de ter *ethos* ou vontade. A situação óptima ou mais dramática diz então Aristóteles é (c), e a situação boa é (b).

Na terceira parte deste estudo caberá discutir melhor o sofrimento e a possibilidade de sofrimento, para já tenho de sublinhar que, de entre estas possibilidades, (a), (b), (c), (d) e (e), Aristóteles prefere sempre as personagens que não sabem, cometendo ou não o crime, isto é não prefere aquelas que cometem o crime, mas aquelas *que ignoram*. Se no capítulo 13 havia inflexibilidade quanto ao *mythos* (tem de acabar em desgraça), neste há inflexibilidade quanto ao *ethos* (tem de ignorar). O *ethos* deve então ignorar, seja a sua identidade a de outros, alguma lei da Política, da Física, da Metafísica ou da Ética enquanto natureza humana, o que interessa é que ele deve cometer um acto terrível *enganado*. Podemos então dizer que a pessoa que comete o erro sem saber não é uma pessoa má; confirma-se assim a bondade da personagem, claramente preceituada no capítulo 15, e a infelicidade da história. Mas sendo assim por que motivo *Medeia* não é classificada como uma das piores tragédias? Uma resposta possível é a classificação das várias tragédias que Aristóteles faz no capítulo 18 em tragédias de acção, de carácter e sofrimento<sup>273</sup>, permitindo-nos incluir *Medeia* numa qualquer categoria que não a de acção, mas por outro lado não é difícil atribuir alguma forma de ignorância a *Medeia* que age cega de amor, mas de facto nem tudo é claro na *Poética* e a falta de cisão entre o *ethos* e o *mythos* patente em (a), pois um *ethos* que sabe o acto terrível que comete só pode ser um *ethos* negativo e um *ethos*

---

<sup>273</sup> Cf. FRIEDMAN, Norman, 1975. Podemos admitir que se tratava apenas de um tipo de classificação vigente noutras teorias sobre a tragédia e que Aristóteles não quer deixar de apontar, mas por outro lado verificamos que não há qualquer incongruência com a teoria geral da *Poética*, sobretudo se verificarmos que Hollywood se serve de uma classificação semelhante, teorizada por Norman Friedman em «Form and Meaning in Fiction», nomeadamente, «the action plot», «the pathetic plot», «the sentimental plot», acrescentando que o «action plot» é «the first and most primitive type of plot», em que «the sole interest lies in what happens next». Friedman sublinha que o dramaturgo deve tender para um misto entre todos este plots, exactamente como Aristóteles aconselha no capítulo 18 depois da apresentação das quatro espécies de tragédia: «É necessário um grande esforço no sentido de que a tragédia tenha todos os elementos e, se não, os melhores e o maior número deles [acção, carácter, e sofrimento], sobretudo tendo em conta como hoje são criticados os poetas.» Adiante no capítulo 24, Aristóteles volta a mencionar estas vertentes da história como algo que também a épica deve incluir.

negativo não serve para um *mythos* negativo, retiram-lhe tragicidade e dramatismo porque não causa surpresa nem suspense. Mas admitamos tanto que a ignorância (*hamartia*) pode dever-se a vários factores como a loucura, a embriaguês, ou paixões incapacitantes como é o caso de Medeia, como que o reconhecimento (*anagnorisis*) pode ser uma descarga de consciência. Todavia a conclusão mais provável é a subversão do contraste: em *Medeia* há *ethos* mau com *mythos* bom, uma vez que a peça acaba bem, para Medeia. Jasão, por outro lado, é um *ethos* bom, *epieikes*, com um fim desgraçado. Assim a peça de Eurípides é excelente não apenas porque não tem final duplo mas porque tem duas vezes final simples, duas vezes contraste ético.

Voltemos ao reconhecimento como descarga de consciência, igualmente visão do *logos* e da verdade, que é também muito usual no cinema americano. N' *O sonho de Cassandra* de Woody Allen, a personagem trágica vem a ser fustigada pela implicação moral do acto que cometeu, tal como Orestes é atormentado pelas Erínias, como que reconhecendo a verdadeira dimensão do mal cometido. Os casos em que a personagem sabe e comete o acto (a) não terão, como já disse, a força dramática proporcionada pela cisão (por esse motivo a compaixão é dirigida a Jasão e não a Medeia) e ainda que procuremos colocar nesta categoria todas as histórias e todos os filmes cujo protagonista é um criminoso, com ou sem razões que possam despertar simpatia, ele terá sempre de cometer um erro, ignorar um facto que será depois o motor e a causa da sua desgraça. Em suma, os enredos tipo (a) puro, chamemos-lhe assim, os de uma Medeia plenamente consciente, não exprimem cisão mas não são tão maus quanto os enredos (d), ou seja: pior do que a falta de cisão é a falta de *catástrofe*. Na terceira parte analisarei este parâmetro trágico para que concorre o princípio da cisão.

Chegamos ao capítulo 15, dedicado exclusivamente ao *ethos*, que Aristóteles começa afirmando categoricamente que a personagem deve ser boa: «No que diz respeito aos caracteres, há quatro aspectos que se devem ter em vista, o primeiro e mais importante é que os caracteres sejam bons» (Po. 1454a,15), todavia esta bondade parece diluir-se quando, no fim do mesmo capítulo, Aristóteles diz que é necessário representar os defeitos desses homens melhores que nós (Po. 1454b,10). Na verdade trata-se aqui de uma plena confirmação do que é dito no capítulo 13. Já deixei claro, quando atrás falei do contraste dentro do próprio *ethos*, que podemos ver nos homens que não se «excedem nem na virtude nem no vício» um pouco dos dois. Quando disse que este contraste assenta nos pressupostos miméticos de realismo quis dizer que ele é o que exprime mais verosimilmente o humano, ainda que as personagens sejam

melhores que nós em fortuna, fama e beleza. O preceito da bondade das personagens tem sido associado também ao facto de Aristóteles não querer fugir do imperativo pedagógico de Platão, que condena a representação de personagens vis: «o que contém material para muita e variada imitação é a parte irascível; ao passo que o carácter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo, nem é fácil de imitar nem, quando se imita, é fácil de compreender, sobretudo num festival e perante homens de todas as proveniências, reunidos no teatro (...) se quiser ser apreciado pela multidão, [terá] tendência para o carácter arrebatado e variado, devido à facilidade que há em o imitar.» (Rep. 604a, 605a), ora é certo que Aristóteles corrige esta variedade para a acção, já que, «o errar é de muitos modos (...) e acertar é de uma única maneira» (EN 1106b,25); por outro lado se Aristóteles se importasse muito com o que diz Platão seria forçado a condenar a comédia, coisa que não faz. Mesmo professando a mesma lógica universal para a comédia, Aristóteles tão-pouco aconselha a elevação do estatuto da personagem cômica.

Concluindo, a história escolhida deve ser de preferência infeliz, o que por sua vez postula um *ethos* feliz. O *mythos* deve ser contrário ao *ethos* e ao desejo do *ethos*, e esta é a forma mais proeminente do parâmetro do contraste na matriz da tragédia. Podem no entanto, e devem, exigir-se outras formas de contraste, quer relativas apenas ao *ethos* (como vimos e como é o caso do homem valente enganado), quer relativas ao desenho mais geral da história como por exemplo, já vimos, carregar nas notas de desespero se há final feliz e carregar nas notas de esperança se há final infeliz. Estas formas de contraste, a que se junta o crime entre *philoï* e a violência em si, constituem a matriz trágica proposta em Aristóteles, ainda hoje vigente na ficção industrial. Todos estes parâmetros se reúnem por sua vez no princípio de necessidade e probabilidade da acção, do qual dependem.

### 3.4 *Hamartia*, causa da cisão *ethos/mythos*

A noção de *hamartia* parece estar mais ligada ao *mythos* e não ao *ethos*, na medida em que, ao contrário da *proairesis*, ela apresenta contraste com o carácter, o qual pode ser bom ou justo e cometer o erro ainda assim. A *proairesis* está em sintonia e coerência com o *ethos*, já que «o carácter será bom se esse propósito for bom» (Po. 1454a,15). A *hamartia* por sua vez coloca alguns problemas, ela deve ser criada e



interpretada no âmbito do *mythos*, mas por outro lado também não pode distanciar-se do *ethos*. Enquanto erro de cálculo, puramente racional – como estipula Golden<sup>274</sup> –, também não pode distinguir-se plenamente da má escolha e por este motivo a grande parte dos autores evita a discussão conjunta dos conceitos de *hamartia* e *proairesis*, cujo resultado é demasiado confuso por obrigar ora à difícil distinção entre o feito e o homem, ora à distinção entre erro moral e erro intelectual, ou ignorância. Ainda que o caso se complique ao verificarmos que para o grego, nomeadamente Sócrates<sup>275</sup>, a ignorância é sempre uma falha moral pois conhecimento e virtude são a mesma coisa para o grego<sup>276</sup>. Mas, novamente, se a compaixão «diz respeito ao homem que é infeliz sem o merecer», então o erro deve derivar de acontecimentos alheios à vontade do carácter. Em Golden, como noutros, há alguma unanimidade quanto à ausência do elemento moral do conceito de *hamartia*, descrevendo-a como erro intelectual e consolidando o primado da acção.

Se, por um lado, a noção de Golden parece inteiramente correcta, pois Édipo não pode, de forma nenhuma, ser moralmente acusado dos crimes que cometeu, por outro posso questionar a interpretação puramente intelectual com a ideia de falha ou fraqueza – e que gerou a ideia de pecado, por que se traduz *hamartia* na versão grega dos evangelhos –, uma vez que Édipo é também descendente de uma família maldita, os atreídas, e trineto de Cadmo cuja história é análoga à sua, e uma vez que na maior parte da tragédias a *hamartia* parece surgir mais como falha moral que intelectual, como sublinha Nancy Sherman<sup>277</sup>, sobretudo na medida em que depende da responsabilidade do agente. Todavia, creio que a chave do problema está em considerar a acção ora do ponto de vista do público, ora do ponto de vista do poeta, sendo que Aristóteles escreve para o poeta, para que este componha «belas» tragédias, tendo em conta a perspectiva do público. Isto é, o trabalho de restringir a *hamartia* a um erro de cálculo e de a proporcionar no encadeamento dos factos cabe ao poeta, o trabalho de decidir se é ou não uma falha moral cabe ao público, mas prejudica o

---

<sup>274</sup> Vd. GOLDEN, Leon, «Toward a Definition of Tragedy», *The Classical Journal*, 1976, pp. 21-33.

<sup>275</sup> Vd. SCHUTRUMPF, Eckart, «Traditional Elements in the concept of Hamartia in Aristotle's Poetics», 1989, pp. 137-156. Schutrumph fundamenta o valor ético da ignorância, por exemplo, no facto de Sócrates dizer que nenhum homem comete algum crime voluntariamente, entendendo-se pois que mesmo assim o crime não pode ficar sem punição, relembrando a relevância desta questão na Grécia antiga e a especial literacia dos gregos face a este assunto uma vez que havia tribunais diferentes para julgar os crimes com e sem intenção criminosa.

<sup>276</sup> Só na tradição judeo-cristã se veio atribuir virtude aos pobres de espírito, paradoxalmente, todavia mantém-se nessa tradição a virtude da iluminação e do conhecimento, apenas a literacia e informação não são já meio para lá chegar.

<sup>277</sup> Vd. RORTY, Amélie (org.), 1992, pp. 177 e ss.

trabalho do poeta. Muitos realizadores gostam de tramar o protagonista e condená-lo, mas gostam igualmente que o público discuta se ele merecia ou não semelhante sorte. Ou seja, uma coisa é esquecer a chave, voltar para trás, e isso desencadear a desgraça: ao entrar em casa o herói presencia o adultério da mulher. Outra é acharmos ou não, que o herói contribuiu para aquele adultério, era mau esposo, etc. Se enveredarmos pela questão da culpa e da inocência – ou de sabermos até que ponto o ignorante pode ser culpado – temos de ter presente que estamos a discutir algo que deu origem às instituições mais importantes e mais antigas da nossa civilização, os tribunais e o poder jurídico, além de esquecermos o que realmente está em causa na *Poética* quando se fala da *hamartia*: ajudar o poeta a conseguir um enredo que provoque temor e compaixão. Nos teóricos porém o termo provoca alguma ansiedade amenizada pela contagem estatística da sua polissemia nos vários textos de Aristóteles<sup>278</sup>, sendo um termo que, ao contrário de outros, o filósofo nem se incomoda a especificar.

No cinema estamos habituados a dois tipos de *hamartia*: ou o herói deixa inadvertidamente um botão na cena do crime e por isso é dado como suspeito, ou o herói foi demasiado ambicioso e por isso cometeu aquele último assalto. As duas podem, e devem coexistir, mas aquela que deve preocupar o argumentista é a primeira e não a segunda, a segunda é subentendida na acção, a tem de ser explicitada. Segundo Else<sup>279</sup>, nem a primeira, nem a segunda situação podem ser uma *hamartia*. Na primeira temos o acidente, na segunda uma falha moral, no entanto estas duas dimensões parecem estar sempre presentes. Legalmente, Édipo não pode ser condenado por ter morto o pai, pois não só se tratou de um acidente, como nunca teve motivos para crer que o rei de Corinto não era o seu verdadeiro pai<sup>280</sup>, mas ao mesmo tempo carrega a uma maldição familiar,<sup>281</sup> e nada o impede de sentir-se moralmente responsável por estes feitos terríveis (temos de evitar a palavra crime e substituí-la por *feitos terríveis*, como faz Aristóteles na *Poética*), tal como nós o sentimos também, mas apenas na medida em que fomos levados a identificar-nos com o *ethos*, predominantemente bom, de Édipo<sup>282</sup>. É frequente sentirmo-nos culpados por coisas que não fizemos ou que não

---

<sup>278</sup> Vd. STINTON, T. C. W., «Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy», *The Classical Quarterly*, 1975, pp. 221-254. Stinton faz a contagem da ocorrência do lexema e a variante dos seus contextos tanto em Aristóteles como noutros autores, concluindo por um incontornável teor moral da palavra.

<sup>279</sup> ELSE, Gerard, 1957, vd. *Análise do capítulo 13*, p. 364 e ss.

<sup>280</sup> Em *Édipo em Colono*, Édipo proclama-se não culpado, pelo menos juridicamente.

<sup>281</sup> A casa de Atreu está ligada à família Real de Tebas, cujos ascendentes remontam a Cadmo, fundador de Tebas, e ao próprio Diôniso.

<sup>282</sup> Vd. RORTY, Amélie (org.), 1992, p. 118. «Plot imitates action: Aesthetic Evaluation and Moral Realism in Aristotle's Poetics» de Cynthia Freeland.

dependeram da nossa vontade, o que, por mais nobre que pareça, não deixa também de ser uma forma pura de egocentrismo e arrogância. Culpamo-nos por um filho que cai e não agarrámos, por alguém que convencemos a partir no comboio que descarrilou, pela separação dos pais, etc. A culpa pode de facto ter uma expressão legal nula e uma expressão pessoal avassaladora, como se o leitor da tragédia procurasse apagar a cisão *mythos/ethos* que coube ao poeta construir. A questão do acidente é extremamente controversa. Se Stinton<sup>283</sup> acha que o acidente não tem lugar na teoria de Aristóteles, pois o conceito de sorte/azar é oposto a necessidade e probabilidade, já Richard Sorabji<sup>284</sup> compreende que não há outra forma possível, senão pelo acidente, de explicar o assassinio de Laio. Malcom Heath<sup>285</sup> consegue uma síntese das duas opiniões, dizendo que uma acção pode ser acidental e pode, simultaneamente, ser necessária e provável. Heath explica com uma situação que se aproxima disto: x está fugido num celeiro, y entra nesse celeiro na calada da noite, x ouve-o e mata-o com medo de ser atacado. Só que y era o irmão de x. Ou seja, era necessário que x matasse o intruso e é acidental que sejam irmãos. Ora o poeta deve atender especialmente à dimensão universal da acção ainda que a acidental faça também parte da história. Tanto assim é que Aristóteles apresenta a solução do fora-de-cena, mostrando que admite naturalmente o acidente. Aquilo que sublinho é que o poeta deve trabalhar tanto quanto possível fora desse acidente. Completando a história de Heath, poder-se-ia dizer que o poeta devia ter inventado alguma relação de causalidade para que y entrasse no celeiro onde está x, atribuindo-lhe a intenção de encontrar o irmão, por exemplo.

Ao desdobramos a *hamartia* em três qualidades: dolo, negligência ou acidente, verificamos que a primeira é nitidamente atribuível ao *ethos*, a segunda não serve nem o *ethos* nem o *mythos* e a terceira pode ser atribuível ao *mythos*, mas com a agravante de ser a solução de um *mythos* desprovido de necessidade ou probabilidade. Por outro lado, se encararmos a peça do ponto vista da sua execução, então temos apenas de descobrir uma forma de cometer o erro que não possa ser inequivocamente atribuída ao carácter, justamente para que não corramos o risco de perder o dramatismo nem a cisão *ethos/mythos* e assim não provocar os efeitos pretendidos. Para tal devemos, enquanto criadores e não espectadores, entender a *hamartia* como erro de cálculo e, finalmente,

---

<sup>283</sup> Vd. STINTON, T. C. W., «Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy», *The Classical Quarterly*, 1975, pp. 221-254.

<sup>284</sup> Vd. SORABJI, Richard, 1980.

<sup>285</sup> HEATH, Malcolm, «The Universality of Poetry in Aristotle's Poetics», *The Classical Quarterly*, 199, pp. 389-402.

podemos concordar com Else, indo até mais longe, encarando-a como uma falha técnica. Tal como a catarse, a *hamartia* é um dos conceitos cuja desproporção entre os estudos que lhes são dedicados e a atenção que Aristóteles lhes dá, na *Poética*, é algo impressionante. Quase todos os estudos sobre a *hamartia* trágica acabam por ser estudos sobre a noção de *hamartia*, ou *hamartema*, na *Ética a Nicómaco*<sup>286</sup>, de onde relevo sobretudo o seguinte: «Demais, o errar é de muitos modos (...) acertar é de uma única maneira.» O poeta tem assim muito mais por onde escolher do que aquilo que se pensa. Tenhamos em consideração sempre que se trata de um erro. Ou seja, a intenção tem de ser contrária ou diferente do efeito pretendido. Casos evidentes de roubo e adultério, como diz Aristóteles, não são erros porque o seu sujeito não falhou o alvo, ainda que expressem grande falha moral.

Toda a excitação vem do perigo, o perigo vem do imprevisto. Uma falha de carácter seria previsível e por isso Aristóteles afasta tanto quanto possível a *hamartia* das falhas no *ethos* embora *hamartia* já não pareça estar tão próxima do *mythos* quanto a peripécia. Note-se que Aristóteles nunca diz que a melhor *hamartia* é aquela que deriva do encadeamento dos factos, como o faz relativamente à peripécia e ao reconhecimento. Assim não podemos dizer que a *hamartia* não esteja ligada ao carácter – caso contrário por que não pode, como se estipula no capítulo 13, o homem virtuoso cair em desgraça? – mas podemos dizer que cabe ao poeta afastá-la tanto quanto possível do carácter, descobrindo uma porta de entrada *técnica* para a infelicidade, por exemplo, através de todas as circunstâncias mitigantes que Aristóteles descreve na *Ética a Nicómaco*, como são fazer o mal para evitar um mal maior, fazer o mal por estar sob o efeito de alguma substância<sup>287</sup>, fazer o mal sob impulso e sem premeditação (*adikema*), por negligência (*atukemata*) ou, melhor ainda, ignorando o acto ou as suas consequências (*hamartema*)<sup>288</sup>. Na verdade toda a acção involuntária se deve à ignorância, pelo que podemos concluir que a ignorância é a melhor porta de entrada que o poeta pode utilizar, embora *qualquer uma delas permita um enredo*

---

<sup>286</sup> Na *Ética a Nicómaco*, Aristóteles distingue aqueles que agem mal por vontade própria, por coacção e por ignorância, todavia não isenta o ignorante de responsabilidade na medida em que ele é o «princípio da acção», como é o caso dos bêbados, «os que desconhecem toda aquela disposição da constituição que deve ser conhecida», e os negligentes, ou seja, aqueles que «podiam não ignorar o que faziam e podiam ter-se preocupado» (EN. 1113b,30).

<sup>287</sup> Como n' *As Bacantes*.

<sup>288</sup> Para Vernant (Rorty p. 40), os tipos de acção descritos na *Ética* assemelham-se à noção moderna de homicídio voluntário, involuntário negligente, passional, mitigante «as when one administers poison believing it to be a medicine», mas explica que estes termos não eram aplicáveis à época de Aristóteles porque «the law did not proceed on the basis of a psychological analysis of the varying degrees of the responsibility of the agent»

*trágico aceitável*<sup>289</sup>. Hollywood preconiza, por exemplo, os *adikemai* quando aconselha a *choice under pressure*, ou seja: colocar sempre a personagem em circunstâncias que não deixem tempo para pensar ou planejar, permitindo a revelação do *true character*, que tanto pode revelar-se bom como mau<sup>290</sup>. O momento em que Édipo passa de rei a mendigo, ou em que Ifigénia decide sacrificar-se pelos gregos.

Interessa reter que o poeta deve procurar um erro inimputável para conseguir a melhor forma de contraste, sempre presente nas recomendações de Aristóteles e fundamental para o efeito trágico, escolhendo uma forma de ignorância que lhe permita margem de manobra. Se o filósofo nos diz que o infortúnio não deve depender da vileza do carácter, também nos diz implicitamente que a felicidade não deve depender da bondade do carácter. A *hamartia* é o motor e a causa do trágico, é aquilo que permite ao herói, bom, cometer o crime. Se na tragédia grega se esconde ou não a mensagem tácita proclamando a cessação de toda a actividade humana, condenada ao fracasso, ou se os gregos professavam a vida contemplativa para fugir do azar e da desgraça, são questões que não devo nem quero discutir neste estudo<sup>291</sup>, por serem alheias à construção da eficácia do enredo e por não terem expressão física imediata no espectador da tragédia. Conseguir essa inimputabilidade do erro passa pela necessidade de o planejar dentro do encadeamento lógico da história. Neste ponto preciso Aristóteles está a escrever apenas na óptica do estruturador da história: enquanto criador do enredo o poeta tem a visão global que permite vedar alguns factos cruciais ao conhecimento da sua personagem, e neste sentido a *hamartia* de ignorância, ou *hamartema*, é, como vimos, a melhor solução prática. Tão boa é a solução que veio a permitir perceptividade das ilações de maior porte, relativas a uma pretensa apreensão da condição humana nas formas da ignorância, falibilidade e impotência, mas que rapidamente se dissipam no momento em que o poeta partilha connosco a visão global dos factos e em que aplaudimos o desfecho surpreendente que a perícia do poeta desenhou na história. Quanto mais sucinta é a definição do termo mais permite alguma liberdade de interpretação. Há uma tendência teórica para ver na *hamartia* metonímia

---

<sup>289</sup> Vd. RORTY, Amélie, 1992. No artigo, «Hamartia and Virtue», Sherman conclui: «An Oedipus' error, while often relied upon as paradigmatic, is by no means the only kind of hamartia Aristotle is willing to entertain», p. 184.

<sup>290</sup> McKee dá uma série de exemplos reveladores, divertidos e inesperados destas escolhas sob pressão no grande écran.

<sup>291</sup> Vd. NUSSBAUM, Martha, 1986.

da condição humana<sup>292</sup>. Mas esta é uma angústia que tanto podemos relevar da *hamartia*, como da peripécia, como do reconhecimento (elemento congénere da *hamartia* e que discuto adiante, trazendo mais luz a esta definição), como do *mythos*, como, evidentemente, da própria tragédia. A tragédia é uma imitação das acções e da vida humana, uma vez que os deuses podem ser maus ou mesquinhos, mas nunca falham o alvo. É próprio apenas do humano não conseguir o que quer, ou, mais dramaticamente, conseguir o contrário daquilo que quer. Não obstante, a *hamartia* e a peripécia são apenas os modos de um falhanço em que a plateia se compraze numa excitação emotiva.

### 3.5 Peripécia, ou o efeito da cisão *ethos/mythos*

A peripécia é uma hiperbolização do contraste análoga à «negação da negação» de que falava McKee, carregando a nota da cisão, uma vez que implica contrariedade absoluta entre o resultado esperado e o resultado obtido. Neste sentido a peripécia não revela tanto ambiguidade da acção<sup>293</sup>, quanto apenas discrepância almejada entre o desejo e o resultado. Tanto pode atingir o protagonista, como no caso de Édipo, como pode ser dirigida apenas ao público, como no caso em que James Bond atira o adversário, «Jaws», para dentro de uma piscina de tubarões e este come o tubarão em vez de ser comido por ele. Os momentos de peripécia são, como diz Aristóteles, aqueles que «exercem maior atenção» (Po. 1450a,30), ou que produzem mais efeito trágico. McKee diz exactamente o mesmo «when a gap opens between expectation and result, it jolts the audience with surprise.»<sup>294</sup> Este tanto é o momento em que Édipo recebe a notícia do mensageiro como o momento em que «someone goes to a closet for a clean shirt and a dead body falls out»<sup>295</sup>, ou também aquela ironia geral de *O Padrinho* (Francis Ford Copolla) pelo facto de Don Corleone querer impedir o filho de entrar na vida do crime e contrabando, e ser justamente por isso que o filho se tornou no melhor criminoso de todos os tempos.

---

<sup>292</sup> Vd. SORABJI, Richard, 1980, p. 296, para análise da questão entre livre arbítrio e determinismo com base na filosofia de Aristóteles. Todavia o livro tem apenas um parágrafo dedicado à *hamartia* trágica, cuja inconclusão revela a ambiguidade do conceito naquele tratado.

<sup>293</sup> Cf. SERRA, J.P., 2006, p. 153.

<sup>294</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 147.

<sup>295</sup> *Idem.*

A máxima valorização da peripécia fundamenta-se não só na veiculação da ironia dramática como na condensação, por isso lhe chamo unidade mínima de tragédia, até porque podem ocorrer várias peripécias numa só tragédia. Encerra tanto o conceito de *metabole*, na medida em que exprime a rapidez de movimento, como o de cisão e contraste, na medida em que o sublinha ironicamente, como também reafirma o primado prático do *mythos* na obtenção de efeito, na medida em que a sua ligação ao *mythos* não é sequer discutível, como são a noção de *hamartia* ou *proairesis*. Só não se relaciona obrigatoriamente como o parâmetro do *pathos* e da violência. A profusão das referências bibliográfica sobre a peripécia deve-se ao lugar de honra que este elemento ocupa na definição de tragédia. É que se o mito é a alma da tragédia, a peripécia parece ser a alma do mito.

Tanto Belfiore<sup>296</sup> como Barnet<sup>297</sup> são peremptórios em definir a peripécia como inversão da intenção, para o que basta ler a definição de Aristóteles: «Peripécia é, como foi dito, a mudança dos acontecimentos para o seu reverso» (Po. 1452a,22), a que se segue o exemplo do mensageiro de Édipo, e todavia, não deixam de a distinguir do conceito de *metabole*. W. L. Lucas<sup>298</sup> também distingue a peripécia da noção de *reversal of fortune* e da catástrofe, para o que sublinha, como Aristóteles, o facto de a *Iliáda* estar recheada de *metabolai* e nenhuma peripécia. O empenho em distinguir a peripécia de *metabole* talvez não ajude a definir a peripécia em si, e na base desta confusão residem as dificuldades em aceitar a peripécia como *turning point* da história. Lucas define-a como «the explosive but not the explosion»<sup>299</sup>, com o que quero sublinhar a característica *exacerbante* da peripécia, não obrigatoriamente separada da *metabole*, mas que ainda assim pode revelar-se em circunstâncias discrimináveis da história e não na globalidade da história enquanto *reversal of fortune*, que toda a história é. Parece-me, todavia, que o facto mais importante tem escapado à análise: a mudança de fortuna é esperada e garantida para qualquer espectador enquanto que o efeito da peripécia é o de surpresa e assombro. Sabemos que Cleópatra acaba morta e separada de António, mas não sabemos que a medida específica que ela tomou para

---

<sup>296</sup> BELFIORE, Elizabeth, «Peripeteia as Discontinuous Action: Aristotle's Poetics», *Classical Philology*, 1988, pp. 183-194.

<sup>297</sup> BARNET, Sylvan, «Recognition and Reversal in Anthony and Cleopatra», *Shakespeare Quarterly*, 1957, pp. 331-334.

<sup>298</sup> LUCAS, D. W., «Pity, Terror, and Peripeteia», *The Classical Quarterly*, 1962, pp. 52-60.

<sup>299</sup> *Idem*.

salvar António foi exactamente a medida que matou António<sup>300</sup>. Vejo a peripécia como unidade mínima do trágico na medida em que também representa a *metabole* mais geral e discordando de Belfiore: «In the tragic change there is not necessarily an opposition between intended result and actual result, as there is in the peripeteia. The tragic change is a movement between the two endpoints of good and bad fortune, whereas peripeteia is a change in direction within the movement between these two endpoints.»<sup>301</sup> Assim, em Belfiore a *metabole* é entendida como um movimento linear e a peripécia vem romper essa linearidade, só por isso não pode ser confundida com a *metabole* – cujo distanciamento também pode implicar-se no facto de a peripécia encerrar o elemento de surpresa e a *metabole* não. É claro que, a partir do momento em que reflectimos na ironia da *metabole* trágica, somos obrigados a equipará-la à da peripécia. Isto é, o enredo trágico é a passagem da felicidade à infelicidade, na linearidade de Belfiore, todavia quem é que quer passar à infelicidade? Ninguém. Assim não defino a peripécia fora da percepção da *metabole*, no sentido em que interrompe aquele caminho, mas antes como uma condensação dessa *metabole*, mais forte, mais rápida e mais específica e, sobretudo surpreendente, porque mais irónica. A compreensão do conceito não reside tanto na sua distinção da *metabole*, a que se liga pelo valor irónico, mas por exemplo se tentarmos uma distinção com o conceito de surpresa, o qual já não implica forçosamente ironia. Ou seja, a regra de ouro em Hollywood é dar ao público «what they want [*metabole*], but not the way they want it [peripécia?]]»<sup>302</sup>. Podemos dizer que nas acções simples de que Aristóteles fala, sem reconhecimento ou peripécia, dá-se ao público aquilo que quer da maneira que espera, sem surpresa e sem ironia nos eventos.

O cinema e a ficção popular estão peçados de peripécias, desde as histórias de amor em que aquilo que se julga contribuir para separar os apaixonados é justamente aquilo que contribui para os unir, ou, ao nível da cena, quando a personagem é morta pela própria arma. Mas a imagem mais paradigmática será talvez a do homem que joga para ganhar dinheiro, perdendo o que tinha e mais ainda. Nas acções simples, sem reconhecimento e peripécia, podemos entender, não exactamente que a intenção foi levada a cabo com o resultado esperado, já que a própria *metabole* também é irónica,

---

<sup>300</sup> Vd. BARNET, Sylvan, «Recognition and Reversal in Anthony and Cleopatra», *Shakespeare Quarterly*, 1957, pp. 331-334. Barnett procura aqui convergência entre Shakespeare e Aristóteles.

<sup>301</sup> BELFIORE, Elizabeth, «Peripeteia as Discontinuous Action: Aristotle's Poetics», *Classical Philology*, 1988, pp. 190.

<sup>302</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 310.



bastando para tal a cisão *ethos/mythos* que tenho definido, mas porque pode haver várias peripécias para uma *metabole*. Com isto volto ao ponto inicial: a peripécia é algo muito mais específico na história, uma unidade mínima e concentrada de *metabole*. Ambas definindo situações de tiro pela culatra<sup>303</sup> ou de feitiço contra o feiticeiro, que são as preferidas da audiência, como nota Aristóteles logo no capítulo 6: «De todos estes elementos, aqueles em que a tragédia exerce maior atracção são as partes do enredo, isto é as peripécias e os reconhecimentos» (Po. 1450a,30), e ainda muito depois, no capítulo 18, atribui à peripécia o maior valor trágico aqui já entendido como ironia e contraste: «Nas peripécias e nas acções simples [sem final duplo], no entanto, os poetas alcançam de forma admirável os seus objectivos, a saber o que é trágico e desperta simpatia. Isto acontece quando um homem esperto mas mau é enganado, como Sísifo, e quando um homem valente mas injusto é vencido.» (Po. 1456a,20) Para Aristóteles a tragédia produz um efeito emocional mais forte do que a epopeia por ser mais concentrada, do mesmo modo que a peripécia, por ser o atalho – mais do que a disrupção de que fala Belfiore – provoca mais efeito dramático do que a *metabole*, que sem assinalar a cisão e correspondência com o *ethos* é mera passagem à felicidade ou infelicidade.

As melhores capacidades do poeta devem centrar-se na elaboração do argumento, não porque o *ethos* seja menos importante, mas porque deve ele próprio surgir, tal como é, por necessidade do argumento, e, para conseguirem o efeito trágico de forma mais eficaz devem centrar-se nas cenas de peripécia e reconhecimento. Ao discorrer teoricamente sobre as diferenças entre *metabole*, peripécia e surpresa arriscamo-nos a complicar uma ideia que parece ser suficientemente simples em Aristóteles e devíamos hesitar menos em interpretá-la como os imprescindíveis *twist* e *turning of events* dos manuais de guionismo americanos em que a peripécia não se distingue da alteração de valor da história, nem da ironia nem da surpresa: «in story we concentrate on that moment, and only that moment, in which a character takes na action expecting a usefull reaction from his world, but instead the effect of his action is to provoke forces of antagonism.»<sup>304</sup> Sobre o que não restam dúvidas é que estes são os momentos captadores de interesse, não são apenas os melhores momentos, são aqueles «que exercem maior atracção». O facto de não vermos na tragédia a idiossincrasia

<sup>303</sup> Na *Ética a Nicómaco* o conceito de *hamartia* liga-se à ideia de falhar o alvo, mas não expressa a ideia irónica do reverso, de o tiro remeter para o atirador.

<sup>304</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 144.

grega de um fenómeno cultural único permite-nos ver as observações de McKee em perfeita analogia com as de Aristóteles: «Irony is the subtelest manifestation of story pleasure. (...) In story irony plays between actions and results – the primary source of story energy, between appearance and reality – the primary source of truth and emotion.»<sup>305</sup> McKee prossegue com exemplos da filmografia marcados pela peripécia e que ajudam a esclarecer o conceito tanto quanto os exemplos do corpus trágico: em *Tootsie* «to reach a goal he unwittingly takes the precise steps necessary to lead him away», em *Rain* «the action he takes to destroy something becomes exactly what are needed to be destroyed by it», em *Bringing up Baby* «he comes into possession of something he's certain will make him miserable, does everything to get rid of it only to discover it is the gift of happiness»<sup>306</sup>. O nosso pecado original é também a nossa peripécia original, pois Adão e Eva comem a maçã para serem iguais a Deus e com isso acabam expulsos do Éden mais humanos do que nunca, ou, como diz Lucas: «There is nothing more brilliant in the Poetics than this recognition by Aristotle of the Tragedy of Error, of the peripeteia, as the deepest of all. Life is like that, with its clash of ignorant armies in the gloom.»<sup>307</sup>

Deixemos que peripécia signifique tudo o que tem valor irónico e dramático: o cavalo de Tróia, venenos que curam e remédios que matam. Nos noticiários, nas telenovelas, nos *reality shows*, tudo o que tenha valor de peripécia, tudo o que apresente o resultado inverso ao esperado é notícia e *vende* pois é o que «exerce maior atracção»: cirurgias estéticas que correm mal, negócios ruinosos e contos do vigário, padres criminosos, juízes corruptos, médicos negligentes, síndrome de Estocolmo, bolachas que emagrecem e, claro, filhos que matam os pais e vice-versa.

A peripécia funciona como aceleração do desastre pessoal em cada acção de salvaguarda, é o contorcer-se nas areias movediças. Enquanto elemento mais importante do *mythos* – a par do reconhecimento – a peripécia é também, não apenas enquanto *turning point*, mas enquanto *turning point* extremo, aquilo que faz o ganhapão do argumentista: «Turn the thing around in the last two minutes, and you can live quite nicely. Turn it around again in the last ten seconds and you can buy a house in Bel Air»<sup>308</sup>, por isso é o único conceito aristotélico largamente difundido na disciplina do guionismo, sempre sinónimo de tensão dramática: *reversal*, *plot point*, *efeito*

---

<sup>305</sup> *Idem*, p. 298.

<sup>306</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 298.

<sup>307</sup> LUCAS, F. L., «The reverse of Aristotle», *The Classical Review*, 1923, pp. 98-104.

<sup>308</sup> MAMET, David, 2007, p. 202.

*teatral*, e sempre apoiada na ignorância e surpresa da personagem e do espectador relativamente a algo ou alguém, ocorrendo, de preferência, quando tudo parecia estar resolvido. A «discontinuous action» de Belfiore passa de engenharia económica a *mise-en-abîme* de tudo o que é trágico, concentrando o estupor naquele momento único em que o herói percebe que o sonho se tornou pesadelo, ou vice-versa, é claro, mas menos empolgante. Se peripécia o sonho não se torna pesadelo, simplesmente não se concretiza. Nas tragédias simples, sem reconhecimento e peripécia, as coisas passam de bem a mal e de mal a pior sem peripécia, isto é sem o efeito dramático proporcionado pelo facto de o pior parecer o melhor.

Se derivarmos o final da história da união entre coerência, surpresa e peripécia, pouco interessa se é um final feliz ou infeliz, será sempre um final óptimo. *Casablanca* não acaba bem porque acaba mal, acaba bem porque acaba em peripécia e reconhecimento. Na cena final do filme já sabemos que Ilsa decidiu assumir o amor por Rick e abandonar Victor Lazlo mas só aí vimos que Rick decide abdicar de Ilsa. Este «abandono» de Rick no aeroporto tem o efeito esperado de ferir Ilsa e de os separar uma vez mais para sempre, mas o efeito obtido é o reverso do esperado: a abdicação de Rick exponenciou o amor de Ilsa. Assim temos a «negação da negação»: ficar com Rick é amá-lo, mas ficar sem ele é amá-lo ainda mais.

### 3.6 Reconhecimento e unidade

Para o espectador da tragédia grega as situações de reconhecimento deveriam ser tão evidentes quanto para o espectador de cinema. Todavia, ao acompanharmos a definição de Aristóteles a coisas parecem complicar-se um pouco. Se no, capítulo 11, a simplicidade da definição de reconhecimento enquanto passagem da ignorância ao conhecimento conduzindo os sujeitos da *metabole* à amizade ou inimizade não só é suficientemente esclarecedora (embora Else encontre aí vários problemas interpretativos), como vai ao encontro da nossa literacia ficcional mais básica, que consciente da necessidade de descobrir o criminoso. Já no capítulo 16, especificando os vários reconhecimentos, Aristóteles parece não ser brilhante na medida em que parece algo contraditório ou incompreensível. Em que medida um reconhecimento por sinais não deriva também do enredo? Por que razão o choro de Ulisses não deriva da acção? Por que não explica a diferença entre anunciar a identidade de alguém ou

descobri-la em indícios, como no caso de Orestes e Ifigénia (ou seja, directa ou indirectamente como faz Mckee)? E quantos reconhecimentos tem uma peça? Para que serve reconhecer coisas inanimadas e como podem coisas inanimadas tornar-se amigas ou inimigas? Será que as peças simples, sem reconhecimento e peripécia *juntos*, são apenas peças sem impacto emocional e, neste caso temos de dizer que Aristóteles preconiza mais a junção de reconhecimento e peripécia do que a sua simples inclusão no enredo em pontos muito separados? Imaginemos que Rick anunciava a Ilsa que o segundo bilhete de avião era para Lazlo e não para ele, imaginemos que, antes de ver a reacção de Ilsa, tínhamos de ouvir uma tirada de 500 versos do coro, o efeito dramático seria certamente diluído e de facto, em *Rei Édipo*, a rapidez da acção é fulcral para a mestria da peça. Todavia, para Aristóteles Reconhecimento é algo que carece de explicação mais longa que por exemplo peripécia ou *hamartia* ou mesmo catarse. Por outro lado a bibliografia sobre o reconhecimento não se compara à bibliografia sobre a catarse. Entre os poucos versando unicamente sobre *anagnorisis*<sup>309</sup>, refiro aqui especialmente o artigo de Macfarlane<sup>310</sup>.

Em linhas gerais Macfarlane propõe que o reconhecimento não possa ser entendido autonomamente da *metabole*, uma vez que muda a sorte das personagens ao passá-las de ignorantes a cientes da situação, e ao passar da inimizade para a amizade. E embora isto implique que cada tragédia tenha apenas um reconhecimento, o que não é verdade, MacFarlane exemplifica vários reconhecimentos que considera serem parte de uma mesma *metabole*, numa linha de raciocínio sustentada pela análise textual dos contextos linguísticos da definição em grego, mas concluindo sempre que «a recognition in tragedy is the tragic change of fortune itself (...) not a distinct change in the characters knowledge and allegiance»<sup>311</sup>, basicamente porque Aristóteles diz que «desse reconhecimento e dessa peripécia depende o ser-se infeliz ou feliz» (Po. 1452b). De facto tanto o reconhecimento de Orestes como o de Ifigénia, o de Édipo e o de Jocasta fazem todos parte da mesma *metabole*. Se tanto no cinema como na tragédia de Aristóteles tem de haver unidade de acção, em que o protagonista passa de um

---

<sup>309</sup> Vd. STUART, Donald Clive, «The Function and the Dramatic Value of the Recognition Scene in Greek Tragedy», *The American Journal of Philology*, 1918, pp. 268-290. Stuart interpreta aqui o reconhecimento como epifania do eu, associando o de Édipo e o de São Paulo. Todavia em Aristóteles penso que prevalece uma dimensão mais técnica e menos essencialista, na medida em que temos de passar de uma relação de amizade, ou adjuvância, para uma relação de inimizade ou oponência. De qualquer forma esta visão está patente com a revelação do true character que Mckee advoga.

<sup>310</sup> MACFARLANE, John, «Aristotle's definition of Anagnorisis», *The American Journal of Philology*, 2000, pp. 367-383.

<sup>311</sup> *Idem*.

estado positivo para um estado negativo, e sendo essa *metabole* a razão de ser da história, sendo ainda o reconhecimento e a peripécia os elementos de maior intensidade emocional, é forçoso que não possam de modo nenhum desligar-se da *metabole* geral da história. A *metabole* de Édipo então não é simultânea ao reconhecimento e peripécia, ela é o próprio reconhecimento e peripécia, todavia é reconhecimento por uma razão e peripécia por outra. Na sua linha interpretativa McFarlane vê-se obrigado a incluir apenas o que Aristóteles define como o melhor tipo de reconhecimento: aquele que se opera juntamente com peripécia e também que deriva dos acontecimentos, já que alguns dos reconhecimentos «menores» que Aristóteles refere não fazem nitidamente parte da *metabole*. MacFarlane conclui que «recognition and reversal are different kinds of metabole in the characters' fortunes. But since their distinguishing features are not mutually exclusive, the same metabole can be both 'from the very construction of the plot' and from 'ignorance to knowledge, either into friendship or into enmity' (...) the other recognitions are metabolai that are recognitions but not reversals because they do not come about from the construction of the plot but rely on contrived artifices». Então associa-se reconhecimento e peripécia, sendo que os maus reconhecimentos são todos os que não são acompanhados de peripécia, ora nada no texto nos diz que não possa haver um reconhecimento por sinais, ou menor, juntamente com peripécia. No manual de Mckee encontramos inadvertidamente, a propósito da mudança de valor, que em Aristóteles é *metabole*, a cada cena, uma síntese dos vários tipos de reconhecimento exposta de maneira mais simples: «a scene can change its value (metabolizar-se) in either one of two ways: by action or by revelation»<sup>312</sup>. Se lermos o reconhecimento na perspectiva do seu efeito dramático e não da sua qualidade filosófica, compreendemos o quanto ele beneficia, tal como a peripécia, das noções de temor e estupor ou surpresa. No seu estudo sobre o reconhecimento Macfarlane acaba por fundir reconhecimento e peripécia, exactamente porque esta última também não se pode separar claramente da *metabole*. Ademais a aproximação à *metabole* obriga MacFarlane a apagar da sua equação todas as outras formas de reconhecimento que Aristóteles menciona «mesmo coisas inanimadas ou acidentais podem ser alvo de reconhecimento e reconhecer é também saber se uma pessoa fez ou não fez certa coisa» (Po. 1451b, 35), justificando-se apenas com o facto de Aristóteles as considerar menores. Ao afastar demasiado o reconhecimento da ideia

---

<sup>312</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 36.

de confirmação e aproximá-lo demasiado da *metabole*, perde-se a plenitude da história que o reconhecimento ambiciona e para que serve. Isto é, o reconhecimento não só permite que a pessoa fique infeliz como também permite que a pessoa reconheça exactamente os pontos precisos em que falhou e o *como foi que* ficou infeliz, coincidindo também o momento em que o público atesta a mestria do poeta e a sua conformidade com os preceitos da probabilidade. Se a peripécia tem um valor emocional elevadíssimo – quando, no já citado capítulo 18, Aristóteles diz serem «as peripécias e as acções simples» as mais admiráveis, trágicas e mais passíveis de compaixão, não menciona o reconhecimento –, o reconhecimento pode igualar a peripécia numa valor puramente cognitivo, pois a sua importância não deriva tanto de ser o momento em que passamos de felizes a infelizes como de ser o momento em que distinguimos o accidental do essencial retrospectivamente. O reconhecimento com peripécia no momento em que a história metaboliza é mais dramático do que os outros reconhecimentos que, no entanto, podem ser intelectualmente tão gratificantes quanto esse.

Hollywood faz também a engenharia do reconhecimento *set-ups* e *pay-offs*<sup>313</sup>. Momentos, indícios e «coisas inanimadas», colocados ao longo da peça para serem descobertos apenas no momento chave, momentos em que reconhecemos por que razão Jocasta se assemelha a Édipo, por que este tem o pé inchado, eventualmente por que razão resolveu o enigma da esfinge (o pé inchado dá-lhe especial vocação para pensar as questões da marcha). Damos a devida importância à cena do bêbado e relembramos toda a história num ápice, abraçando a lógica retroactiva do argumentista. É neste sentido que os policiais são o romance metaliterário por excelência, como nota Cunha<sup>314</sup>, pois sendo um relato que se organiza com vista à reconstituição da própria história, trata-se de um tipo de literatura que é uma organização de eventos sobre a organização de eventos. O reconhecimento é o momento em que todas as histórias, oníricas, realistas, amorosas, psicológicas, se transformam num policial. Reconhecer se uma pessoa é amiga ou inimiga é o ponto da história em que sabemos que o criminoso é um agente infiltrado do FBI.

Os vários tipos de reconhecimento a que Aristóteles se refere são dos momentos mais empolgantes em cinema: No Western, identificamos o herói pelo

---

<sup>313</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 238.

<sup>314</sup> Vd. CUNHA, Mafalda, Ferin, «A tentação do Policial no romance português Contemporâneo», *Colóquio Letras*, 2002.

modo como dispara a arma, tal como identificamos Ulisses pelo modo como estica o arco. O reconhecimento por raciocínio, que «vem em segundo lugar», permitiu as mais clássicas cenas do policial em que o detective descobre o criminoso por este revelar inadvertidamente ou em conversa algum pormenor sobre a cena do crime que o detective nunca chegou a mencionar, como quando Jocasta menciona inadvertidamente que Laio foi morto numa encruzilhada. Os reconhecimentos por sinais, que surgem à falta de um reconhecimento melhor, como diz Aristóteles, são ainda hoje muito utilizados, mas de facto continuam a não ser brilhantes porque o público percebe que eles foram pespegados de propósito algures na história que está para trás. A classificação que Aristóteles faz dos reconhecimentos não pode então ser vista em termos daquilo que é artístico e que não o é, como conclui Clive Stuart<sup>315</sup>, deve ser vista em termos daquilo que causa mais efeito dramático, caso de Rei Édipo.

### 3.7 Melodrama, final duplo, e *happy end*

O facto de a tragédia ser uma história de azar e sofrimento provocada ou sofrida por um homem bom, juntamente com o facto de Aristóteles desprezar o final duplo, recompensa dos bons e castigo dos maus, representa como já vimos a rejeição de uma moralidade básica e o detrimento do seu desígnio inteligente proporcionado pela constelação de circunstâncias espantosas e credíveis do argumento. Nos tempos modernos, o final duplo não só tem sido associado à ficção popular, como mais especificamente à ficção infantil, mais obrigada que qualquer outra ao preceito pedagógico da sorte que dita um Deus ou um Destino protector dos bons, incitando as crianças a praticar o bem (ou aquilo que a sociedade entende por bem) e a temer alguma forma de justiça divina ou humana. Esta moralidade evidente deve estar, por princípio, confinada à ficção juvenil, onde, aí sim, a história é pensada exclusivamente em termos de conflito e resolução, mas nunca em termos de cisão.

Ainda que Hollywood defina que de maneira nenhuma o crime pode compensar, não devemos entender essa máxima como uma forma de final duplo. Ou seja, Édipo é bom e não sai recompensado, mas não deixa de estar sujeito à regra do crime não compensa, nem a cisão *ethos* positivo/*mythos* negativo é forçosamente

---

<sup>315</sup> STUART, Donald Clive, «The Function and the Dramatic Value of the Recognition Scene in Greek Tragedy», *The American Journal of Philology*, 1918, pp. 268-290.

imoral, como já vimos, não só porque coloca o homem como causador do seu próprio problema mas sobretudo porque distingue riqueza e felicidade. Poder-se-ia argumentar que, para evitar o final duplo, é apenas necessário que Édipo não seja um modelo de santidade, nem de ignobilidade, coisa que, à primeira vista, parece não acontecer com a maior parte dos heróis da Hollywood actual: os bons parecem irrepreensíveis, fazem sempre *the right thing*, sabem tudo e têm a força de Hércules, os reflexos de Hermes e a beleza de Afrodite. Jack Bauer nunca falha uma promessa e James Bond é absolutamente perfeito, bebe talvez uns martinis a mais, mas nem por isso fica bêbedo. Por sua vez os maus são sempre péssimos. Demasiado lascivos, ou demasiado assexuados e frios, maus cuja passagem para a desgraça «poderia despertar simpatia mas não a compaixão nem o temor» (Po. 1453a,13). Se foi ou não a guerra-fria, como disse Nabokov, que gerou este super-herói moderno, não é relevante mas uma personagem sem ambivalência, não acarreta contraste e redundante num moralismo vazio. Ver um homem bom que passa da felicidade para a infelicidade «causa repulsa», e ver um homem bom passando para a felicidade é uma situação que Aristóteles nem descreve mas a que certamente se pode aplicar o que ele propõe para a situação oposta (o mau passando para infelicidade): desperta simpatia, *philantropon*, mas não compaixão nem temor. Sem o elemento trágico – a cisão *ethos/mythos* – o ético transforma-se em etiqueta. Ora se neste estudo partimos do princípio que Hollywood se rege, entre outros, pelo parâmetro de contraste da matriz trágica, então forçosamente ela não só existe como também explica por que ninguém pode dizer que Jack Bauer é um homem feliz, ou por que James Bond surgiu agora mais amargurado, menos à vontade na sua solidão emocional, mas mesmo tempo ainda mais eficiente e mais sábio. Mesmo o mau mais exemplar do cinema comercial recente, Hannibal Lecter, tem de ter qualidades que despertem simpatia, como a inteligência, cultura, bom gosto e boas maneiras. Estas contradições estéticas não foram introduzidas apenas porque acabou a guerra-fria mas porque é necessário fugir a todo o custo de um moralismo infantilizante que os espectadores aceitam cada vez menos e que sobrevive apenas na telenovela mais popular e na ficção juvenil<sup>316</sup>, em que o mau é redondamente mau apenas para justificar os crimes de «legítima defesa» do bom, ou seja, conformizam com o parâmetro do *pathos* sem conformar com o de contraste.

---

<sup>316</sup> Infelizmente a maior parte dos filmes comerciais insere-se na categoria da ficção juvenil embora feitos para o público supostamente maior e vacinado. Neste caso a tibieza do auditório dita as regras do filme, como aliás já o fazia no tempo de Aristóteles.



Para este estudo partimos da evidência de que a tragédia grega era um espectáculo dirigido a cidadãos comuns, de classe média, sem grande riqueza nem grande pobreza. Um corpo de espectadores especialmente apto a sentir medo e piedade, raciocinando com alguma inteligência mas sem pretensões filosóficas especiais. Um público tão racional quanto lhe permite a sua própria humanidade, e que, por isso, tem naturalmente maior prazer quando está intelectual e emocionalmente comprometido com a história, assim o prazer não advirá da percepção de uma grande dor já sentida, digamos que, se acaso algum dos espectadores tivesse morto o próprio pai sem o querer, não teria qualquer prazer em assistir a *Rei Édipo*.

Na ficção *mainstream* parece vigorar a lei do *happy end*, que nunca se aplicou à tragédia grega, muito pelo contrário, e os absolutamente críticos deste tipo de ficção atribuem ao *happy end* um pressuposto pedagógico e ideológico que não só minoriza a responsabilidade dos seus destinatários como supostamente os apazigua numa alienação fantasista, isto é, para longe do mundo real, destruidor e fracturante do trágico – cujo prazer que Aristóteles lhe atribui, e que claramente determinava a sua existência, pode apenas indicar a eventual esquizofrenia de um povo. Além de claramente caminhar na direcção contrária do *mal-aise* que o intelectual iluminado pretende na ficção que o «incomoda e agita». Todavia, se nos apercebermos de que a tragédia é a história de uma pessoa, aristocrata de preferência (e portanto detentora de vários poderes, entre eles o de decisão) mas não irrealistamente virtuosa, nem tão extraordinariamente abastada que não lhe falte nada para ser feliz, a quem depois acontece uma grande desgraça, a qual deve ser perfeitamente plausível e que, por isso mesmo, nos faz sentir medo e porventura pena de alguém tão nobre e tão rico e poderoso. Temos então que o espectador pode ficar convencido de que, se fosse igualmente nobre, rico e poderoso estaria certamente condenado a uma grande desdita, mas, graças a Deus, é um mero cidadão de classe média protegido pelas leis iluminadas da Polis<sup>317</sup>, encontramos o mesmo pressuposto demagógico de controlo das massas que poderíamos atribuir à ficção de *happy end*.

Ciente da necessidade de proporcionar prazer ao espectador, não é nunca em prejuízo desse prazer que Aristóteles acusa, no capítulo 13, poetas e críticos de se orientarem pela lei da audiência: «Em segundo lugar vem a estrutura considerada por

---

<sup>317</sup> Leis não sujeitas à falibilidade da avaliação humana, como Aristóteles as propõe: «é, pois sumamente importante que as leis determinem tudo com o maior rigor e exactidão, e deixem o menos possível à decisão dos juizes» (Ret. 1354<sup>a</sup>).

alguns a melhor, isto é, a que é dupla como a da Odisseia e que termina de maneira oposta para os bons e para os maus. Parece ser a mais bela devido à tibieza do auditório: os poetas orientam-se pelos espectadores e compõem de acordo com as suas preferências. Este prazer não é próprio da tragédia, mas sim essencialmente da comédia.» (Po. 1453a,35) Todavia, este trecho marca talvez o momento em que o final feliz fica associado às tragédias de *block buster* e o final infeliz às tragédias como deve ser, algumas de Eurípides, como diz Aristóteles. Ainda hoje, já o disse, o final infeliz parece ser a solução para alguns filmes *de autor*, ou não comerciais, na verdade pseudo-intelectuais mas tão comerciais quanto aquilo que se dirige propositadamente a um nicho de mercado, dirigidos a uma classe de cidadãos cuja bagagem intelectual supostamente permite um pouco mais de sofrimento e reflexão. Outra versão do final de autor, ou infeliz, é o final aberto. Para que a audiência se sinta ou seja mais elevada, o produtor permite que o final fique em aberto – seguindo a máxima *acaba mal tudo o que não acaba* –, ou que o herói não consiga o que quer, e assim o filme parece «dar que pensar» e ser «muito realista». Temos este truque numa boa dose de filmes comerciais de má qualidade como *Vanilla Sky*, *Minority Report*, *Existenz*, ou *Clube dos Poetas Mortos*.

Depois deste veemente ataque à desonestidade criativa do poeta e à opinião geral, e depois de afirmar que a mudança se deve verificar «da prosperidade para a desgraça», devido a um erro grave – pedagógica e logicamente nenhum bem deve resultar de um erro grave –, segue-se o capítulo 14 em que se discutem os melhores momentos de erro, reconhecimento e catástrofe trágica. Aí verificamos que o melhor enredo é aquele em que o mal está para acontecer mas é evitado a tempo, com o conhecido exemplo de *Ifigénia em Tauris*. Ora, se o final infeliz é evitado: tudo acaba bem, pelo que parece haver aqui uma contradição no intuito de Aristóteles. Uma contradição justamente com o capítulo 13, que parece chocar alguns autores, mais à luz do que foi dito acima, e que não pode estar correcto pois, como vimos, o final não pode ser entendido por si só e tem de ser decidido no eixo de valor contrário ao do protagonista. A este respeito e sob o choque, Stinton diz que a configuração apresentada no capítulo 14 é o «typical schema for melodrama rather than the best kind of tragedy, and it is disappointing to see the penetrating insight of ch. 13 replaced by such a facile formula. (...) In his moral philosophy his second thoughts would appear always to have been more subtle and profound, but in the Poetics this seems not to be

so.»<sup>318</sup> Halliwell<sup>319</sup>, por outro lado, conclui que Aristóteles fala no capítulo 13 não contra um final feliz mas contra um final previsível e sem respeito pela inteligência do espectador, que Aristóteles pretende instigar acima de tudo, referindo, com justeza, que, se não houver variabilidade ética, a tragédia redundaria no moralismo e Aristóteles não teria então motivos para se opor a Platão. O final de *Casablanca* não é um bom final porque não é um final feliz, é um bom final porque tem surpresa e peripécia. Ora a cisão que Aristóteles advoga entre o modelo ético e a acção ética não impede que a situação de final infeliz se torne algo redundante. Ou seja, não é o final feliz ou infeliz que distingue a tragédia do melodrama, no sentido que Stinton dá a melodrama, mas a ausência de contraste e cisão. O melodrama deve reconhecer-se no final duplo e não no final feliz. Mas a suposta contradição de Aristóteles não se resume ao capítulo 13: logo no capítulo 7, já citado, se diz que a história pode mudar infelicidade para a felicidade, depois, no capítulo 11 se diz que a história trata aqueles que do reconhecimento e da peripécia depende «o ser-se infeliz ou feliz» (Po. 1452b). E, finalmente, no capítulo 18, temos: «Entendo por nó o que vai desde o princípio até ao momento imediatamente antes da mudança para a felicidade ou para a infelicidade.» (Po. 1455b,25) São demasiadas corroborações de final feliz para outorgar uma tragédia de final infeliz. Será porque Aristóteles se remeteu à evidência de que grande parte do corpus trágico grego é melodrama e não drama, como notou George Steiner? A magna tragédia grega não tem afinal a força estaminal do verdadeiro drama e as tragédias «puras» como refere Steiner contam-se pelos dedos de uma mão? Pior, o primado da distinquia não vale? Não pode ser o primeiro caso pois temos assente que a obra de Aristóteles tem um valor mais prescritivo que descritivo, além de que o filósofo parece ter um especial prazer em ir contra a opinião geral e pensar «ao contrário do que pensam alguns». Podemos, apesar das dificuldades, basear a nossa conclusão em dois dados: primeiro Aristóteles não permite o fim provocado pela intervenção de um deus *ex-machina*, nem contrário à probabilidade, seja ele feliz ou infeliz. Segundo: temos que se a qualidade ética do final e da história for equivalente à qualidade ética da personagem, não há surpresa nem efeito dramático, há apenas lição moral, premissa do mau filme e da ficção «tíbia». Belfiore<sup>320</sup> nota que a obra de Eurípides é encarada por alguns

---

<sup>318</sup> STINTON, T. C. W., «Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy», *The Classical Quarterly*, 1975, p. 253.

<sup>319</sup> HALLIWELL, Stephen, 1986, p. 225 e ss.

<sup>320</sup> RORTY, Amélie (org.). pp. 359 e ss.

teóricos<sup>321</sup> como melodrama sem qualquer essência trágica, e defendendo a tragicidade da peça pela nítida ênfase no crime entre *philoí*. Aqui defendo apenas que a violência é análoga à possibilidade de violência e que o suposto final feliz ou melodramático é, afinal, uma *metabole* adicional e que pode ser meramente formal, ou seja, hoje esperamos o final feliz com tanta formalidade quanta a que o grego esperava o final infeliz. Na verdade, hoje e há mais de dois mil anos, aceitamos qualquer final desde que seja lógico e surpreendente. Resta que não temos de confundir o final com a *metabole* em si, o que implicaria uma passagem à infelicidade com final feliz, o que é agramatical para usar um termo linguístico. Todavia é possível que o final infeliz não chegue a consumir-se, como no caso do reconhecimento de Ifigénia, e então podemos dizer que temos o elemento extra de um final feliz, se entendermos felicidade como ausência de infelicidade.

O final feliz é preterido por Stinton em nome de uma experiência intelectual e emocionalmente superior, mas se partirmos do pressuposto de que aquilo que interessa numa história é o que corre mal e não o que corre bem, as várias maneiras de falhar o alvo, a questão do final feliz torna-se relativamente irrelevante, sobretudo porque uma história em que as coisas correm mal pode não ser necessariamente uma história que acabe mal, como sublinha Belfiore quanto à Ifigénia de Eurípides, já que a peça não perdeu nenhum dramatismo, nenhum temor mesmo perante o final feliz. Mas com o reconhecimento de Ifigénia, o ponto de interesse tanto foi a passagem à infelicidade como a passagem sequente à felicidade, como se o público recebesse o bónus não de um final feliz, mas sim de mais uma *metabole*. Quantas mais *metabolai*, ou mais movimento, mais se prende o interesse do espectador. O final feliz é irrelevante ou é uma cortesia, como lhe chama Mamet. Hoje temos por garantido que o filme vai acabar bem antes de entrar no cinema, tal como o cidadão grego tinha por garantido que a tragédia ia acabar mal, pelo que a formalidade do final lhe pode retirar alguma importância dramática. Porém, tanto nós como os gregos queremos ver o perigo, ou melhor, a possibilidade de perigo. Tanto a violência como a possibilidade de violência são um parâmetro incontornável na matriz trágica que hoje continua. O lugar da felicidade não tem de ser no trono de um rei, ou de uma absolvição apoteótica, mas no daquele que salvou a vida por um fio. Este é o prazer de que fala Aristóteles na Retórica: «São ainda agradáveis as aventuras e o salvar-se por pouco dos perigos, pois

---

<sup>321</sup> Belfiore não refere o estudo de Stinton mas sim os de Burnett, Knox e Webster.

todas estas coisas causam admiração» (Ret. 1371b) Não há final mais supremamente feliz do que escapar à morte. Na verdade os melhores filmes de Hollywood não têm um final feliz no sentido fabuloso ou «feliz para sempre», acontece sim o herói escapar com vida ou conseguir o que quer mas fica sempre no ar o preço que pagou por isso. Nos grandes filmes, e nos bons filmes, como na tragédia, o triunfo final não pertence ao herói mas à Verdade (ou a Apolo, se quisermos), o que para mim corresponde a um final feliz.

À luz do preceito unitário e da aparentemente obtusa definição de fim como «aquilo que aparece depois de outra coisa, necessariamente ou na maior parte dos casos, e a que não se segue nada» (Po. 1450b,25), compreendemos melhor aquilo que levou Proust a dizer que «a tragédia é um lugar apertado» e Roland Barthes a entender este imperativo da ficção industrial como *totalitarismo*. Ora o arejamento desse lugar fechado não deve ser exigido na porta aberta do final da história e sim na representação dos universais no sentido mais filosófico e mais grave que se apresenta no capítulo 9. Qualquer sentido é um lugar apertado, qualquer palavra, frase ou discurso são um lugar apertado, apenas se abrindo eventualmente no contexto mais vasto que evocam para quem os ouve ou enuncia.

Um final fechado é uma resolução apaziguante, ainda que acabando em infelicidade, ou morte, ou como lamento ou serviço fúnebre. Charles Segal<sup>322</sup> procura uma associação natural entre o lamento fúnebre e o conceito de *closure* (resolução) e catarse. Embora não possa concordar com a associação da catarse ao momento do serviço fúnebre, embora haja exceções, não porque ela se associa aos momentos de *hamartia*, reconhecimento, e peripécia, como diz Golden mas, sobretudo, porque se associa aos momentos de maior temor que, como veremos no capítulo seguinte, são os momentos de expectativa do mal e não do mal em si. Assim, como Segal e ao contrário de Golden, também associo catarse ao momento de catástrofe e violência, mas o facto de o lamento vir tarde e só depois do pico do efeito dramático impede-me de concordar plenamente; para além do mais, em *Rei Édipo*, o pico alto da emoção acompanha o suspense da revelação, quando Édipo está prestes a descobrir o segredo, culminando na sua catástrofe e depois na de Jocasta. A catarse representa o momento emotivo mais alto, não o momento da resolução e dos olhos vazados. Para Golden a catarse coincide com o reconhecimento que normalmente precede o momento de morte, de solução

---

<sup>322</sup> SILK, M. S. (org.), 1996, pp. 149 e ss.

final ou de lamento. Em suma, tenho dificuldade em associar catarse ao momento final da peça e a uma resolução quando essa resolução implica o fim do medo, precisamente aquilo de que a catarse depende, indicando que na verdade Segal segue a orientação da catarse como purga ou purificação religiosa. Além de que uma morte me parece quase sempre um final feliz, na medida em que é o fim do sofrimento, momento depois do qual também o público descansa em paz. *Rei Édipo* não acaba morto, mas acaba morto-vivo, alma penada deambulando, *Édipo em Colono* não é sequer morte, é descanso e fim da caminhada, é uma morte que não deve ser lamentada, o fim do movimento é o fim da história. Se a morte pode ser expiação dos pecados, já não me parece que a catarse seja a expiação dos pecados da assistência, nem que o espectáculo trágico seja um ritual religioso de purificação mas um espaço de prazer, admiração e surpresa, *frisson* e convívio social.

Em *The Argument of Comedy*, Frye olha as tragédias como parte de uma comédia maior, a comédia humana. No sentido em que a tragédia é a morte e a comédia a ressurreição que lhe segue, a resolução e o fim, num fluxo da vida que entende sempre tragicómico, com algumas expressões mais burlescas: «Thus the resolution of New Comedy seems to be a realistic foreshortening of a death-and-resurrection pattern, in which the struggle and rebirth of a divine hero has shrunk into a marriage, a freeing of a slave, and the triumph of a young man over an older one.»<sup>323</sup> Não quero com isto assinalar que a ficção industrial «degenerou» em comédia, em resolução e em epifania sucumbida à exigência popular de um *happy end*. Porém é verdade que, ao contrário daquilo que era possível no tempo de Aristóteles, as tragédias fílmicas são agora construídas com base em três actos, como se o bónus de uma *metabole* adicional adivinhada vagamente em *Ifigénia em Tauris* viesse a vigorar para sempre. A alteração do valor da *metabole*, em felicidade ou infelicidade, tornou-se mais interessante e mais dramática que o valor em si, queremos ver mais mudança e mais movimento: ascensão, queda e novamente ascensão. O herói ganha, perde e volta a ganhar, tudo aquilo com que Belfiore justificou Ifigénia: intensidade dramática, *pathos*, *philoï*, *hamartia*, continua presente e aplica-se também à história em três actos. De certa forma o filme tornou-se a trilogia numa só peça. Nesta perspectiva, Hollywood não nos proporciona apenas pseudo tragédias, ou melodramas ou até comédias. Proporciona tragédias com três actos e duas *metabolai*, tendo descoberto,

---

<sup>323</sup> RICHARDSON, Brian, (org.), 2002, FRYE, Northrop «The Argument of Comedy».

como Jones descobriu na *Poética*, que a *metabole* é tudo o que importa, a oscilação entre o positivo e o negativo, entre a possibilidade de Eros e Thanatos. Nesta perspectiva Frye faz absoluto sentido, mas onde ele vê uma teoria da arte e da cultura eu vejo apenas uma fórmula comercial excelente: positivo/negativo/positivo. Ao dizer que todas as comédias contêm uma tragédia, Frye descreve o movimento do filme comercial: o herói consegue uma coisa, depois volta a perdê-la para no fim a encontrar novamente, se para ele a vida é assim, neste fluxo, então o cinema só pode ter-se tornado mais mimético ainda.

Todavia a questão que quero sublinhar é apenas a de que quanto mais mudança de estado houver, mais o interesse do leitor está garantido, mais *metabole* é mais esforço na construção do *mythos*. Se a história actual tende a terminar na nota positiva é algo praticamente irrelevante, esse momento é apenas mais uma viagem. De qualquer modo, exceptuando a *Oresteia* – que, pode dizer-se, termina bem – não nos chegou nenhuma trilogia completa, e não podemos dizer se a regra era o final aberto ou fechado nem se o último tríptico apresentava a mudança para a felicidade, como Aristóteles tantas vezes descreve. Certo é que Aristóteles conhecia as trilogias completas e nós não. De qualquer forma a reviravolta adicional é movimento perpétuo: «D'un homme à son ami, de cite à cite, le vent qui souffle entre eux est toujours inconstant. Les uns tout aussitôt, et les autres plus tard, ce qui les enchantait se tourne en amertume – puis de nouveau ils l'aiment»<sup>324</sup>, que pode acontecer mesmo num só dia: «un seul jour abate et relève les destinées humaines.»<sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> DEBIDOUR, Victor-Henri, *Les Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle, Euripide*, (trad. e notas) «Oedipe à Colone», v. pp. 610-615.

<sup>325</sup> *Idem*. «Ajax», v. pp. 107-149.

### III PRIMADO DA COMOÇÃO

*One should never let the truth get in the way of a good story.*  
Atribuído a Winston Churchill

*Now of course the magician didn't make that duck disappear.  
What he did was something of much greater worth – he gave  
a moment of joy and astonishment to some who were delighted by it.*  
David Mamet, in *The Three Uses of the Knife*



## 1. A intensidade dramática e a receita para o Óscar

No capítulo 19, entre considerações sobre a *dianoia* e a elocução, Aristóteles resume os princípios do argumento trágico que associa à ficção industrial e que a tornam eficaz na comoção do espectador. É claro que os benefícios políticos ou pessoais desta comoção podem permanecer um mistério, já que nunca são referidos por Aristóteles na *Poética*, mas, além de serem discutidos na última parte deste estudo, começam agora a evidenciar-se tacitamente. Para já atentemos nos quatro objectivos do poeta, sabendo que a ausência de um deles prejudica a presença dos outros: «é evidente que também nas acções se deve partir destes mesmos princípios quando for necessário conseguir efeitos de compaixão, temor, grandiosidade ou verosimilhança.»

Na Parte II deste estudo defini o princípio da *grandiosidade* pelos parâmetros daquilo que é *spoudaious* e do crime entre *philoí*, em última análise, daquilo que é a violência contra o eu e contra as extensões do eu, violência essa que deve agora ser desenvolvida um pouco mais isoladamente. Os outros três parâmetros – compaixão, temor e verosimilhança – também não ficaram ainda suficientemente desenvolvidos (embora tenham sido já implicados e correlacionados na primazia do argumento, alma da tragédia, na *metabole*, na peripécia, e em todos os elementos funcionais e internos à acção épica, trágica e cómica) para que os possa condicionar com a força devida nos princípios actuais por que a ficção industrial se pauta, imitando o definido para a comoção trágica, épica e cómica (como veremos), nomeadamente: Violência, Suspense, Surpresa e Identificação, todos eles dependentes da ilusão de real, e que virtualmente traduzem *grandiosidade*, *temor*, *compaixão* e *verosimilhança*. Falarei pois, aqui, de intensidade dramática, ou *punch*, ainda que isso me obrigue a remeter para assuntos já mencionados, entre os quais a *metabole*, pela qual começo.

### 1.1 *Metabole*

Toda a *história* é *metabole*, ou *mudança de estado*. À excepção do «drama estático» de Maeterlinck, uma história, uma organização de eventos com vista a um certo significado, parte sempre da representação do movimento, o que por sua vez implica mudança ou alteração. Mais do que a representação de uma passagem à

infelicidade, a *história* é simplesmente a representação de uma passagem. Na *Poética*, a preponderância da *metabole* pode apontar-se logo no capítulo 7, em que Aristóteles, depois de definir a tragédia pelo *mythos*, no capítulo anterior, define o *mythos* pela *metabole*: «a sequência dos acontecimentos mudando da infelicidade para a felicidade e vice-versa.» (Po. 1451a,15) O ponto que nos interessa especialmente é sublinhado por John Jones: «it is the fact of change which Aristotle finds essentially tragic, not the direction of change. That is why he is so careless and unemphatic in recommending whether the change should be downward or upward.»<sup>326</sup> Para além da indiferença quanto aos termos finais da mudança, temos que essa mudança constitui toda a dimensão da tragédia, que imita antes de tudo o mais uma acção e não apenas caracteres, ao fazê-lo imita sobretudo o movimento, mas um movimento com sentido, e o sentido último do movimento é a alteração. Acresce o facto de o teatro (e o cinema ainda mais, claro está), sendo arte em movimento – o movimento humano dos actores<sup>327</sup> –, é especialmente apto para uma representação dessa *metabole*. Aquilo que não se altera, como disse Coseriu, carece de historicidade e o drama é, pois, a representação dessa mudança: «Theatre is change and not simple presentation of what exists: it is becoming and not being.»<sup>328</sup> A mutabilidade é, para Jones, o cerne da tragédia, mas também quero acrescentar que a *metabole* é um pouco mais, é o cerne de qualquer história, épica, trágica ou cómica.

Todavia a grandeza e a seriedade do trágico – o *pathos* entre *philoï spoudaioi* que somos chamados a partilhar – problematizam a própria mutabilidade. Não propriamente focando o lado negativo da mudança, a passagem à infelicidade, mas o lado negativo da mudança em si, da perenidade e da insegurança. É tão trágico que a passagem de *aristos* a *kakistos* dependa de um acontecimento aparentemente irrelevante e incontrollável quanto o contrário, a passagem de *kakistos* a *aristos*. A mutabilidade é trágica na tragédia como é cómica na comédia (e em ambas é uma lição política), não apenas na medida em que o cómico vai de *rags to richies* e o trágico de bestial a besta (como Talleyrand, de Gaulle, etc.), mas na constatação de que nenhum estado é definitivo.

---

<sup>326</sup> SILK, M.S., 1996, p. 16.

<sup>327</sup> BAZIN, André, s.d., 7ª, 2006. p. 26. Nas palavras de Bazin: «Com efeito é uma lei geral da psicologia que o movimento, a partir do momento em que é percebido, é na maior parte das vezes percebido como real, contrariamente a muitas outras estruturas como por exemplo, o volume, o qual pode muito bem ser percebido como irreal mesmo quando é percebido (...)»

<sup>328</sup> BOAL, Augusto, 1979, p. 28.

Em Tebas, Édipo passa de rei a mendigo, em Colono passa novamente a rei, a implicação trágica deste último movimento ascendente é justamente a de que pode haver novo movimento descendente (porventura o regresso das filhas a Tebas). A precariedade de cada estado, seja ele de glória ou calamidade, propõe a vida humana num paradigma de exaustão e turbulência, num deambular permanente como o de Édipo, resolvido apenas pela morte (e às vezes nem assim, já que Aristóteles menciona tragédias que têm lugar no Hades). Dir-se-ia que, ao fugir da ideia do trágico enquanto calamidade e queda, entrei no caminho mais pessimista ainda do trágico enquanto simples movimento, mas na verdade trata-se de uma forma suprema de realismo ditando que só o mexer-se, só o agir já encerra as hipóteses de derrota e vitória, elevação e depressão, exaltação e exílio ou ordem e caos. Mesmo que seja mais provável falhar o alvo do que acertar, como Aristóteles diz a Nicómaco, tentar também é a única maneira de acertar. A mensagem de que Édipo sofreu porque falhou parece menos trágica do que a mensagem de que Édipo falhou porque agiu, ou ainda apenas porque viveu. Mas no realismo que representa acção e vida de homens «semelhantes a nós», bons e maus e contraditórios, também a acção trágica encerra bondade, maldade e contradição, ou desespero e esperança. Incidir sobre o movimento é também explicar que ninguém aprende a andar sem cair. A vida de Édipo podia ser a confirmação das palavras do terrível Sileno: *mais valia não ter nascido* assim que o oráculo anunciou o futuro a Jocasta, depois *mais valia ter morrido novo*, antes de sair de Corinto e ir para Tebas. E no entanto a apoteose em Colono redimiou-o daquelas palavras; Édipo teve, afinal, a oportunidade de viver como um herói, *larger than life*. A reabilitação é sempre uma hipótese tão forte da vida quanto a depressão. Se nenhum homem pode dizer que foi feliz até à hora da morte, também nenhum homem pode dizer que foi infeliz antes de chegar o fim<sup>329</sup>. O mal pode ser tão passageiro quanto a fortuna pois, segundo Aristóteles, a tragédia representa tanto a passagem à infelicidade como à felicidade, o melhor reconhecimento é aquele que se dá *antes* de cometer algo irreparável, e «são agradáveis as aventuras e o salvar-se por pouco dos perigos, pois todas estas coisas causam admiração» (Ret. 1371b). Na verdade, mais vale correr e cair do que rastejar a vida toda esperando a morte que a ambos calha. O pessimismo trágico dá lugar a um realismo simples de que não há vida que se desenvolva linearmente para o sucesso ou para a desgraça. As poucas evidências que temos sobre a estrutura das

---

<sup>329</sup> Esta última frase do coro de Édipo é citada na *Ética a Nicómaco* (EN. 1100a,10) e atribuída a Sólon.

trilogias não apontam para o final invariavelmente infeliz, o refrão da canção da *Oresteia*, única trilogia completa, dita: «Deuillez le deuil de votre coeur, mais que le bien sorte vainqueur!». <sup>330</sup> Orestes é absolvido por Apolo, Édipo é absolvido por Teseu. Electra não é absolvida por ninguém mas no final ganha um marido e, como todos, ganha também sabedoria. *Million Dollar Baby* de Clint Eastwood, por exemplo, representa também vida humana e trágica como o *ludo gladiatorio* de Séneca. A rapariga morre estropeada e paralítica porque arriscou uma vida heróica de acção e combate, viver verdadeiramente custou-lhe a vida e os sentidos que, ironicamente, estavam mortos antes da escolha trágica e heróica. Para heróis assim a morte é uma eutanásia (uma boa morte), como a de *Édipo em Colono*, porque é activa e escolhida e não passiva ou fatal, por isso não deve ser chorada. Também isto explica a especial predilecção do cinema pelo herói *boxeur*. Não se trata de satisfazer um desejo vulgar de violência, mas sim da pedagogia que demonstra o que se esconde por detrás de cada grande vitória, naquele caso um nariz partido, *tropos* de uma perda de humanidade e da erosão do tempo, ou da vida, sobre o busto do herói. Assim como Tróia é ganha à custa do sacrifício de Ifigénia e a danação de Agamemnon.

Representando o Devir e não o Ser, a tragédia parece ocupar-se do que é particular (o *Da Sein*), enquanto a Filosofia e a Metafísica se ocupam do imutável (*Sein*). As coisas particulares são as que mudam e transitam, chegam a ser, originam-se e morrem. Mas esta é uma visão filosófica da tragédia, a de Kirkegaard, Nietzsche e Shopenhauer, e que quero evitar a todo o custo pois a tragédia não se destinava aos filósofos, como diz Aristóteles na *Retórica*, e como confirmam Salkever e Peter Euben, mas ao cidadão de classe média, nem sábio nem estúpido, para quem o movimento é uma forma de intensidade dramática e acção pura e simples. Se é certo que a não-acção dá lugar à filosofia e à contemplação – Hamlet tem de abdicar do pensamento para poder agir – também temos de entender a não-acção como cobardia, aliás não é tanto o pensamento que impede a acção de Hamlet como o medo e a falta de coragem para arriscar, fazendo com que as grandes empresas percam «the name of action» <sup>331</sup>. A acção tanto distingue os heróis dos filósofos como dos cobardes, sendo que nenhum dos dois últimos tem potencial trágico, embora tenham interesse cómico já que Sócrates é frequente na comédia de Aristófanes. A iniciativa do herói trágico é o que

---

<sup>330</sup> DEBIDOUR, Victor-Henri, *Les Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle, Euripide*, (trad. e notas) «Agamemnon», pp. 119-147.

<sup>331</sup> SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Acto III, cena I.

nos dá história e prazer, porque é admirável na medida em que sai da condição normal: «Também a mudança é agradável, pois mudar está na ordem da natureza, porque fazer sempre a mesma coisa provoca um excesso da condição normal. Donde se disse: doce é a mudança de todas as coisas» (Ret. 1371a). Se a tragédia representa o *ser aí*, não será porque o *ser aí* é trágico ou é *ser-para-a-morte*, pois esse *ser aí* é igualmente cómico e épico, mas antes porque não é aborrecido, é intenso e é representável. Tal como o cinema, a tragédia existe «to give us a thrill or chill»<sup>332</sup>, esta ideia de choque pelo movimento é também apontada por Walter Benjamin que, embora não aluda à tragédia grega, exprime pelo cinema a essência daquilo que quero explicar no espectáculo trágico e na representação da *metabole*: «De espectáculo atraente para o olhar ou sedutor para o ouvido, a obra de arte tornou-se, no dadaísmo, um choque. Afectava o espectador, adquiria uma qualidade tátil. Assim beneficiou a procura do cinema, cujo elemento de distracção, em primeiro lugar, também é tátil uma vez que se baseia na mudança de lugares e acção, cuja intermitência choca o espectador. Comparemos a tela em que se desenrola um filme com a que está subjacente a um quadro. Esta última convida o observador à contemplação, perante ela pode entregar-se ao seu próprio processo de associações. Diante do filme não pode fazê-lo, mas regista uma imagem com o olhar e já ela se alterou. Não pode ser fixada.»<sup>333</sup>

Se a *metabole* é o que torna a história dinâmica e *worth telling*, então, melhor que apenas uma *metabole*, serão várias *metabolai*. Digamos que, no cinema industrial, a vida é ainda muito mais cansativa: não só há uma *metabole* geral, a do arco principal da história, como há mudança de valor em cada sequência e em cada cena, de preferência. Hollywood preceitua duas *metabolai* principais na regra dos três actos – descritos por Mamet como: «boy meets girl/ boy loses girl/ boy gets girl»<sup>334</sup> –, como também preceitua uma *metabole*, a passagem de um valor para outro (negativo para positivo ou vice-versa), várias vezes durante a história. Em *Rei Édipo* é utilizada toda a alternância que a tecnologia e a arte dramática da altura permitem e o resultado foi espectacularmente vertiginoso, cada situação encerra o valor negativo e o positivo. A criança condenada é salva pelo escravo para depois ser novamente condenada. A providência da mãe torna-se incúria, a auto-defesa face a um estranho agressivo tornou-se auto-ataque, etc., etc. Também a arte do argumentista hollywoodiano se

---

<sup>332</sup> MAMET, David, 2007, p. 202.

<sup>333</sup> BENJAMIN, Walter, 1936, p. 107.

<sup>334</sup> MAMET, David, 1998, p. 64. É claro que *girl* também pode ser metáfora de felicidade, o chamado McGuffin, a honra, salvar o planeta, salvar os golfinhos, chegar à terra prometida, fugir do oráculo, etc.

prevê na habilidade para virar o valor da acção e da situação de positivo para negativo e vice-versa, até ao final da história. Dessa habilidade depende o seu sucesso, como já muito atrás citei: «Turn the thing around in the last two minutes, and you can live quite nicely. Turn it around again in the last ten seconds and you can buy a house in Bel Air. This is old-style moviemaking, wherein the loveless child relents, the previously suspect suitor is found to be ‘good’ and gets the girl, and the wandering minstrel is revealed as the king.»<sup>335</sup> Esta mudança de valor tanto acompanha o *ethos* como o *mythos*, o mau passa a bom, como a sorte passa a azar. A mudança de valor pode ainda, segundo McKee, passar de mal para pior. Nestes casos não há, por exemplo, peripécia mas há intensidade: se depois de Cila aparece Caribdis, Cila passa a valor positivo comparativamente a Caribdis<sup>336</sup>.

Os três actos principais são, todavia, regra de ouro, temos o grande arco de mudança, a *major reversal*, e depois temos *minor reversals* cena a cena. Mas não esqueçamos que este tipo de argumento é escrito do final para o início, ou seja, é o valor final da acção, o terminar em felicidade ou infelicidade, que define o valor do segundo acto, que por sua vez determina o do primeiro acto. A isto chama-se também *the high/low flow*, e passa pela velha receita de acentuar o desespero quando o final é feliz – especialmente evidente no reconhecimento ifigénico em que o final feliz permite uma nota mais pesada – e acentuar a esperança quando o final é infeliz, como no caso de Édipo. Ou seja, a ideia final deve ser contrariada antes do clímax: a história de Édipo constrói-se sobre a certeza de que ele não matou o pai, a de Ifigénia na certeza de que ela vai matar o irmão. Assim também hoje: «If your film ends on the counter-idea, such as ‘crime pays because...’, then amplify the sequences that lead the audience to feel justice will win out. If your film ends on the idea, such as ‘justice triumphs because’, then enhance the sequences expressing ‘crime pays and pays big»<sup>337</sup>. Este movimento permite dramatizar problemas, escapar a um moralismo directo e evidente e representar com realismo a raça que tem tanto de nobre como de ignóbil. É justamente a este propósito que McKee define o enredo industrial perfeito, que, quanto a mim, tanto data de há quarenta anos como do século V a.C.: «Early in the 1970’s Hollywood evolved a highly ironic version of the success story, *Redemption*

---

<sup>335</sup> MAMET, David, 2007, p. 203.

<sup>336</sup> Na *Odisseia*, são estes os dois monstros que Ulisses enfrenta. Aliviado por derrotar o primeiro, eis que um muito maior, Caribdis, surge atrás dele. Esta técnica é ainda hoje usada em quase todos os filmes de aventuras, o herói confronta um monstro, e o argumentista diz-nos que esse é o menor dos problemas dele fazendo surgir um monstro mil vezes maior atrás dele.

<sup>337</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 120.

*Plots*, in which protagonists pursue values that were once esteemed – Money, reknown, career, love, winning, success – but with a compulsiveness, a blindness that carries them to the brink of self-destruction. They stand to lose, if not their lives, their humanity. They manage, however, to glimpse the ruinous nature of their obsession and stop before they go over the edge». Segue-se uma lista de exemplos como *The Dear Hunter*, *Bullets Over Broadway*, *An Officer and a Gentleman*, *Jerry Maguire* etc, mostrando que «As these titles indicate, this idea has been a magnet for Oscars.»<sup>338</sup>

Relativamente à *metabole* cena a cena, Hollywood dita que sempre que uma cena não representa nenhuma espécie de mudança deve ser cortada pois não é acção ou evento. Por exemplo, se o protagonista entra no gabinete do chefe, pensando que vai ser despedido, e se ele for de facto despedido até ao final da cena, então a cena não serve, não tem *beat*, ou não mudou de valor. Só terá se ele não for despedido, e terá peripécia se ele for promovido. Quando uma cena não tem mudança de valor «it's a camera setup but not a true scene»<sup>339</sup>, é um não-evento, ou seja, contemplação. Aristóteles sabia que os cidadãos aguentavam uma manhã ou uma tarde inteira para ver a *metabole*, não para ouvir a música ou ver os cenários, por isso propõe uma tragédia complexa «em que *tudo* é peripécia e reconhecimento» (Po. 1456a, sublinhado meu). Os filmes *mainstream* garantem o interesse alimentando o espectador com esta alternância: «you don't ever want to stop throwing obstacles in the way of your protagonist, but if things go nothing but bad, it'll grow tiresome. That's way you need to give your protagonist some victories along the way.»<sup>340</sup> Nem John McClane sofre apenas revezes em *Die Hard*, nem Ulisses tem apenas dificuldades para roubar o arco de Filoctetes. Subentendido neste fluxo de sucessos e insucessos está a estrutura geral de nó e desenlace que é altamente viciante, pois cria uma privação para proporcionar satisfação. Não é o sufoco e a violência que são viciantes mas antes a possibilidade de respirar logo a seguir que torna o sufoco agradável: «dramatic structure consists of the creation and deferment of hope»<sup>341</sup>, ou «the dramatic experience is the enjoyment of the postponement of enjoymen»<sup>342</sup>. O vício é mais fomentado por graus de intensidade do que de continuidade, tal como certas drogas viciam mais quanto menos tempo demorarem a entrar no sangue, pelos mesmos motivos, tudo na epopeia ou na diegese

---

<sup>338</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 126.

<sup>339</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>340</sup> STEEL, Alexander (org.), 2006, p. 254.

<sup>341</sup> MAMET. David, 2007, p. 111.

<sup>342</sup> *Idem*, p. 130.

vicia menos que a condensação proporcionada pela dramatização. D. W. Lucas<sup>343</sup> vê no preceito aristotélico da surpresa inesperada e na união temporal da peripécia com o reconhecimento uma apologia da rapidez e do choque, uma hipótese bastante plausível, se lhe juntarmos o facto de Aristóteles eliminar na *Poética* tudo o que não concorre para ou tudo o que atrasa a *metabole*. O entretenimento é esta viagem na montanha-russa, alternando sonho e pesadelo, conhecimento e ignorância, dor e prazer. A própria estrutura do espectáculo trágico é concebida neste fluxo aliciante, intercalando as tragédias com dramas satíricos, festivais trágicos e cómicos. Tendencialmente olhamos para o drama satírico apenas como um intervalo, um pequeno Carnaval, um desanuviar, o que implica um desvalor inaceitável para o cómico. O riso une-se com o choro e o lamento numa relação de coordenação e não de subordinação, juntos completam a viagem emocional que o concurso proporciona, numa vertigem de aproximação e distanciamento. A *metabole* faz da tragédia uma literatura de desejo e não de fruição, uma literatura a que David Lodge chama *strip tease* até às vísceras<sup>344</sup>. O próprio temor, enquanto antecipação, obriga o leitor à expectativa de algo que ainda não chegou. Colocar o herói na corda bamba é a melhor maneira de nos fazer desejar a resolução. Se essa resolução é a queda, temos ainda a expectativa da rede, de qualquer forma somos sempre levados a ansiar pela última peça do puzzle.

## 1.2 Predominância do prazer sobre a lição

A explicação do capítulo 4 da *Poética*: imitar é natural no homem, imitar é aprender, aprender dá prazer, conduziu à teoria didacticista que assenta na máxima horaciana: *docere, ludere, leitere*. O problema desta perspectiva é o facto de fazer do prazer um feliz acessório do ensino e da veiculação de conhecimento. Ora no ponto de vista em que coloco a mimese de Aristóteles, o conhecimento é antes uma feliz coincidência do prazer, se é que há de todo algum conhecimento, por sua vez «o prazer consiste em sentir uma certa emoção» (Ret. 1370a). Vejamos como Aristóteles permite ao poeta contornar as leis do provável e do necessário quando as mesmas prejudicam o efeito e a intensidade dramática, mas comecemos antes por algum desprimorado da acção num efeito que obriga o poeta a usar *todos* os recursos.

---

<sup>343</sup> LUCAS, D. W., «Pity, Terror, and Peripeteia», *The Classical Quarterly*, 1962, pp. 52-60.

<sup>344</sup> LODGE, DAVID, 1992, p. 32.



Há um excerto do capítulo 18 que ainda causa alguma perplexidade, no qual Aristóteles descreve vários tipos de tragédia: as de acção complexa (com peripécia e reconhecimento), as de carácter e as de sofrimento e depois uma quarta tragédia, a que na tradução de Ana Maria Valente se chama *espectacular*, na de Halliwell *simples* e na de Else *episódica* (versões evidentemente derivadas da corrupção desta oração). Todavia há unanimidade quanto a esta última ser descrita como «todas as que se passam no Hades» (Po. 1455b,30), pelo que o elemento *maravilhoso* é certamente importante neste quarto tipo de tragédia. O problema surge quando, inesperadamente, Aristóteles não confirma a superioridade da tragédia complexa perante as outras e prossegue aconselhando o poeta: «É necessário um grande esforço no sentido de que a tragédia tenha todos os elementos [os quatro anteriormente referidos] e, se não, os melhores e o maior número deles, sobretudo tendo em conta como hoje são criticados os poetas. Como houve bons poetas em cada uma das partes, pretendem que um só poeta supere a especialidade de cada um deles.» (Po. 1456a) No comentário a este capítulo, Halliwell<sup>345</sup> sossega o estudante dizendo que nada há de incongruente entre este parágrafo e a teoria apresentada no capítulo 6, uma vez que uma tragédia pode incidir com mais ênfase na caracterização ética sem descuidar os eixos da necessidade e probabilidade, o que é óbvio. Do mesmo modo que também já vimos que o maravilhoso não é forçosamente *alogon* na medida em que obedece a regras de coerência internas; todavia, Halliwell remata com a possibilidade de uma atitude mais liberal relativamente ao primado da acção. Ora, na perspectiva do efeito dramático essa atitude não se liberaliza, pelo contrário, torna-se mais exigente. Aristóteles diz que o poeta deve dominar todas as hipóteses de força dramática se quiser entrar na competição. Advertindo-o de que para produzir efeitos na audiência terá de escrever uma super-tragédia, em que o prazer e a intensidade ditam as regras do jogo e exigem caracterizações fortes, muito sangue e cenários espantosos. É claro que, logo no seguimento deste conselho, Aristóteles volta a colocar o papel do poeta no lugar, lembrando-o de que sem *mythos*, nada feito: «nada como o enredo para se dizer com justeza se uma tragédia é diferente ou é igual» (Po. 1456a,5), todavia não há contradição com a ideia anterior, trata-se apenas de não perder um nível de excelência e originalidade já que o *ethos* pode repetir-se: James Bond está sempre ao serviço de Sua Majestade, como Hércules é sempre forte e ingénuo, como o Hades é sempre o

---

<sup>345</sup> HALLIWELL, Stephen, 1987, p. 148 e ss.

Hades, mas não há duas histórias iguais, como não há duas frases iguais ainda que tenham o mesmo sujeito, e no entanto todos os elementos têm de ser igualmente absorventes. Mamet postula o mesmo conselho de outra forma: «Helpful hints to the filmmaker and the viewer: The compliments – ‘What visuals’, ‘What Craft!’ ‘What use of the camera!’ and ‘What technique’ – all mean ‘the scrip stinks’»<sup>346</sup> É esta justa consciência do prazer e da distração que exige a imersão total do espectador no drama, fazendo-o desejar nada mais do que aquilo que está a ver, dispensando as pipocas e a coca-cola que acompanham sempre o mau filme, como nota Aristóteles: «É por isso que quando temos um prazer extremo numa qualquer actividade não nos ocorre fazer mais nada, isto é, só começamos a fazer outras coisas quando o que fazemos até aí já quase não nos satisfaz. É o que acontece com os que comem doces nos espectáculos. Eles fazem-no sobretudo quando os actores não prestam.» (EN. 1175b)

Na *Ética a Nicómaco*, Aristóteles associa o prazer à ideia de intensidade: «Que se gera prazer em cada campo perceptivo é evidente (nós dizemos das sensações visuais e acústicas que são agradáveis). É também evidente que o prazer é o maior possível se uma percepção fortíssima actua desse modo sobre um objecto também impressionante. Se o objecto perceptível e o elemento perceptivo são deste género, então produzir-se-á sempre prazer.» (EN. 1174b,25) Ou seja, quanto mais intenso for o objecto, mais intenso será o olhar sobre esse objecto e mais prazer será produzido. Podemos dizer primeiramente que o envolvimento intelectual proporcionado pela coerência do *mythos* contribui para essa intensidade de forma suprema, mas outros elementos, como o *ethos*, o maravilhoso, e, claro, a música e o espectáculo servem para intensificar esse prazer. Entre estes elementos, começa já a surgir com força extraordinária o *pathos* e a representação do «animal repugnante» como factores de intensificação máximos, ainda que dependam da lógica e da coerência, como veremos. Todavia interessa que com aquele trecho percebemos que é a experiência cognitiva que participa no prazer e não o contrário. O fim é o prazer, na forma de temor e compaixão, o meio é a cognição e a experiência intelectual.

Em Aristóteles a novidade consiste em revelar que a experiência cognitiva é tão ou mais passível de tangibilidade física quanto o mero apelo dos sentidos. Assim, arrepiar-nos-emos mais pela coerência da história do que pela elocução brilhante, ou

---

<sup>346</sup> MAMET, David, 2007, p. 71.

pelo espectáculo. E, no entanto, espectador e poeta devem distinguir os meios por que é proporcionado esse prazer, preferindo a lira de Apolo à flauta de Pã. Caso contrário, burros como Midas, terão mais prazer em ver *Titanic* do que *O Padrinho*. Isto é, ainda que intensificado por outros elementos, o prazer não deve desviar-se da arte de contar uma história indo na direcção de elementos que são estranhos à história. Esta é uma ideia tipicamente hollywoodiana, e anti-artística para alguns, «the aesthetics of film are the means to express the living content of story, but must *never* become an end in themselves.»<sup>347</sup> (sublinhado do autor), porque «given the choice between trivial material brilliantly told versus profound material badly told, an audience will always choose the trivial told brilliantly.»<sup>348</sup>

### 1.3 Predominância da verosimilhança sobre a verdade

Halliwell reconhece alguma primazia do efeito em todo o tratado aristotélico – como Golden reconhece a predominância da catarse – mas ao mesmo tempo parece entender a universalidade da acção e a experiência cognitiva como fim último da tragédia, na certeza de que «neither does it offer unqualified aesthetic hedonism»<sup>349</sup>, uma vez que prazer e efeito estão claramente associados na *Poética*. Ora pretendo sublinhar que não podemos ver a experiência trágica que Aristóteles descreve apenas à luz de uma atitude filosófica e cognitiva, que nos leva a entender tanto o conceito de catarse quanto o de mimese numa perspectiva do conhecimento e da verdade, a que são na verdade alheios, como informa D. W. Lucas, fortemente criticado por Halliwell: «Thus D. W. Lucas struggles to comprehend what Aristotle might be gesturing towards: ‘when we have learnt what already familiar thing a Picture represents’, he writes, ‘we have not learnt much’; and after considering further possibilities, he concludes that there is nowhere any hint that Aristotle has a conception of the power of literature to extend our comprehension of life’»<sup>350</sup>. Halliwell prossegue o seu ponto de vista explicando que a mimese, se bem que imitação e semelhança, encerra e transmite conhecimento ou novidade pela relação de significação, tal como uma metáfora nos dá

---

<sup>347</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 26.

<sup>348</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>349</sup> HALLIWELL, Stephen, 1986, p. 5.

<sup>350</sup> RORTY, Amélie (org.), 1992, p. 247.

de novo a relação inusitada entre dois termos já conhecidos. Apoiando-se fortemente no capítulo 9 e no teor filosófico da arte poética, embora sublinhe que a tragédia não ensina «verdades» no sentido hegeliano, Halliwell sustenta que a arte mimética ensina dando a conhecer relações totalmente novas entre pessoas e eventos, formulando as situações de acordo com princípios universais, cujo conhecimento prévio obrigatório interpreta como a experiência e bagagem necessária do espectador, ou seja, como um horizonte de leitura. Um horizonte de leitura de que Antífanos, poeta cómico citado por Jones<sup>351</sup>, muito se queixa, dizendo que o poeta trágico tem a vida facilitada por representar histórias que já toda a gente conhece, portanto apenas relembra, enquanto o poeta cómico inventa. Todavia, quando uma criança põe um balde na cabeça não nos diz nada de novo sobre o balde nem sobre o chapéu, apenas mostra uma semelhança entre eles que, embora seja nova, termina ali e é única. Aquilo que se abre não é um novo conhecimento mas apenas milhares de outras possibilidades interpretativas. A criança não está a revelar a *chapelidade* mas a fazer uso dela, mostrando o domínio sobre o conceito de chapéu, repetindo-o (tal como só a repetição de uma façanha indica o domínio dela), pois se o interlocutor não estiver informado da *chapelidade* a metáfora não tem efeito. A metáfora, tal como o exemplo ou a parábola, «não apresenta relações da parte para o todo, nem do todo para a parte, nem do todo para o todo, mas apenas da parte para a parte, do semelhante para o semelhante» (Ret. 1394a), por isso não é filosófica mas puramente retórica<sup>352</sup>.

Não posso negar que Halliwell esteja absolutamente correcto, mas posso duvidar que Aristóteles tenha a mesma perspectiva. Este problema interessa-me especialmente porquanto se diz que a arte menor, comercial ou de entretenimento é uma arte de reconhecimento, e não de conhecimento, do já sabido e não do novo e insólito, um tipo de arte comercial a que, na verdade, o discurso de Halliwell também se aplica. Se olharmos os conceitos tal qual Aristóteles os explica, acabaremos por dar razão a Lucas, compreendendo que a literatura de *design* não nos pode proporcionar a experiência psicadélica e narcótica de olhar o mundo pela primeira vez (como o vinho nas *Leis* de Platão<sup>353</sup>), mas pode proporcionar a experiência igualmente empolgante de olhar o mundo pela última vez, em excesso de preconceito e reconhecimento. Deste

---

<sup>351</sup> JONES, John, 1962, citado do *Comicorum Atticorum Fragmenta*, fr., p 191.

<sup>352</sup> Cf. KIRBY, John T., «Aristotle on Metaphor», *The American Journal of Philology*, 1997, pp. 517-554.

<sup>353</sup> Por este e outros motivos não encontro qualquer paralelo entre a catarse alienada que Platão ali propõe e a experiência racional e consciente que a mimese exige. Cf. BELFIORE, Elizabeth, «Wine and Catharsis of the Emotions in Plato's Laws», *The Classical Quarterly*, 1986, pp. 421-437.

modo, sigo a orientação de Peter Euben: «ordinary citizens could not have possibly understood, let alone rewarded, plays that failed to pay obeisance to their prejudices; and the reconstruction of context is not itself an interpretative activity.»<sup>354</sup> Por outro lado, a conformidade da tragédia grega com o preconceito, a tradição e a moralidade mais básica, especialmente evidente nalgumas tragédias, não se deve à inaptidão metafórica do poeta, ou à sua falta de sentido crítico e inteligência, mas à inaptidão da própria audiência, que dita os parâmetros do conhecimento pela semelhança. No capítulo 4, aquilo que para nós pode parecer um estádio superior de apreciação, «quando, por acaso, não se viu anteriormente o objecto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo» (Po. 1448b,15), tenho que é para Aristóteles um estádio inferior de apreciação. Se não perdermos de vista o contexto infantil que inspira toda a explicação da mimese, podemos entender que Aristóteles se refere à criança que, ainda não tendo aprendido o que é um urso, brinca com o peluche contentando-se apenas na textura. A apreciação do significante é aqui um estádio pré-cognitivo e não uma apreciação de um objecto poético, ou não mimético ou *qua object*, como diz Belfiore<sup>355</sup>, nem percepção desse objecto como real, não é apreciação nenhuma mas pura sensação, um pouco como o estádio primitivo e episódico da tragédia. Dizem alguns autores que o grego não concebe a arte abstracta e que não é disso que se trata aqui, mas é. Só que não é abstracta, é infantil e pré-cognitiva. Do mesmo modo que Aristóteles diz na *Política* que «o guiso é um brinquedo próprio para bebés e a educação musical é um guiso ou brinquedo próprio para os meninos mais crescidos» (Pol. 1349b,30), ao estabelecer a diferença entre som e música, cor e pintura acabada, temos a percepção de um estado pré-cognitivo desprovido de significado ou significância.

A semelhança mimética não constrói princípios universais, apenas os revela, ou, pior, é por eles limitada, como explica Malcom Heath: «the selection of particulars to be imitated in tragedy is subject to the constraint that they instantiate general principles (necessidade ou probabilidade)»<sup>356</sup>. Assim, o universal funciona apenas como regra do jogo, cujo objectivo, catarse ou vitória, o ultrapassa. No capítulo 9, Aristóteles diz que a poesia é mais filosófica e mais séria que a História, mas isto não

---

<sup>354</sup> EUBEN, Peter, 1986, p. 19.

<sup>355</sup> Cf. BELFIORE, Elizabeth, «Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology», *The Classical Quarterly*, 1985, pp. 349-361.

<sup>356</sup> HEATH, Malcom, «The Universality of Poetry in Aristotle's Poetics», *The Classical Quarterly*, 1991, pp. 389-402.

implica que a poesia seja mais filosófica com o objectivo de ser mais universal. A filosofia é, essa sim, ciência do conhecimento, mas a filosofia não é a finalidade da tragédia, embora a correspondência acidental com a universalidade possa dar aos filósofos motivos para apreciar a tragédia. Concluindo, os universais também têm de ser pré-conhecidos para serem apreciados como universais e só a filosofia estabelece e cria os universais, a poesia serve-se desses universais para criar os seus particulares, assentando na compreensão prévia, sem a qual não pode fazer sentido. É claro que nenhum teórico confunde verdade com verosimilhança, mas essa não é aqui a questão, trata-se antes de sublinhar que a universalidade do *mythos*, enquanto sucessão de eventos ligados em termos de causa-efeito, não é por si só o garante do efeito trágico, pode, pelo contrário, prejudicá-lo. Os universais filosóficos da tragédia ficam plenamente ensombrados no capítulo 25, quando nos apercebemos de que esses universais englobam a tradição, o preconceito, o senso-comum, a mentira e até o *alogon*: «escrever coisas impossíveis é errar; mas está correcto, se o objectivo próprio da arte (objectivo esse já mencionado) for alcançado, se dessa forma se conseguir que uma ou outra parte se torne mais impressionante. (...) Se possível, não se deve errar de modo nenhum» (Po. 1460b,25). Neste sentido a arte poética participa mais da retórica, cujo fim é a persuasão e não a verdade, que da filosofia, por isso «o poeta dissimula o absurdo temperando-o com outras boas qualidades» (Po. 1460b). Quando Aristóteles diz que «Homero ensinou os outros poetas a dizer falsidades de maneira certa», chega a corroborar um anti-conhecimento na arte poética, a *doxa* que Platão, como também sublinha Heath<sup>357</sup>, indicando que se a Poesia é mais filosófica do que a História será apenas porque a História não tem de provocar efeitos de indignação, arrogância, temor ou piedade. Se, por outro lado, a História pretender o mesmo que a Retórica ou a Poética, persuadir, convencer, ou veicular uma ideologia específica, terá então de servir-se dos mesmos princípios universais e filosóficos, mas deixará de ser História e a passará a ser Mitologia. «De uma forma geral, o impossível deve justificar-se em relação ao objectivo da poesia ou ao que é melhor ou à opinião comum. No que respeita à poesia, mais vale o impossível convincente do que o possível que não convence (...) Com efeito é verosímil que possa acontecer alguma coisa contra a verosimilhança. (...) Por outro lado, é justa a censura quer ao irracional quer à perversidade, quando, sem ser necessário, se recorre ao irracional...» (Po. 1461b,5).

---

<sup>357</sup> HEATH, Malcom, «The Universality of Poetry in Aristotle's Poetics», *The Classical Quarterly*, 1991, pp. 389-402.

Quando Sócrates diz aos seus juízes, na *Apologia*, que não vai provocar temor e piedade mas apenas dizer a verdade, ele não está apenas anunciando que não se deixará levar pelas emoções mas dizendo, sobretudo, que não vai mentir para convencer ou persuadir, isto é, assume-se como filósofo e não como retor ou poeta.

Como por vezes é necessário recorrer ao irracional, temos neste penúltimo capítulo do tratado algumas soluções para camuflar o irracional e a coincidência. Esta é uma preocupação especialmente atendida nos manuais modernos da cinematografia industrial, indicando que se o vilão vai morrer com um vaso em cima da cabeça, então devemos filmar esse vaso a periclitar, desde o início do filme, para que o público fique com a sensação de que não se tratou de uma coincidência, que de facto é, uma vez que «os factos acidentais causam mais admiração quando *parece* que acontecem de propósito» (Po. 1452a). Ainda no mesmo capítulo (em Po. 1461b) Aristóteles explica que a opinião corrente tem força de verdade na ficção David Mamet explica este desvio necessário da verdade de uma forma humorística mas didáctica: «a duck decoy does not need to look like a duck, it needs to look like a duck to a duck»<sup>358</sup>, o que, além de mostrar como Poética e Retórica são técnicas de engodo, explica também o facto de todos os antigos filmes sobre Jesus Cristo (antigos porque a *doxa* já não é a mesma) o representarem de olhos azuis, quando o mais provável era serem castanhos, o mesmo problema que Aristóteles aponta para Icário, que todos crêem ser Lacedemónio, mas que provavelmente não era. Assim, podem resumir-se a apenas dois os vários motivos que Aristóteles aponta para levar os poetas a representar o impossível: a inépcia como imitador ou a extrema habilidade para a imitação.

Os poetas hábeis de *Casablanca*, Julius Epstein, Philip Epstein e Howard Koch, sabem que os factos acidentais necessitam de propósito. Para justificar o inacreditável aparecimento de Ilsa no «Café Americain», inventaram algo totalmente falso: uma rota de refugiados Casablanca-Lisboa-América. Esta rota nunca existiu nem Casablanca alguma vez foi centro neutral de refugiados. Todavia era absolutamente necessário que este facto passasse por verdadeiro. Como o público tem de acreditar para sentir, a solução encontrada foi apresentar o logro na forma de documentário noticioso, logo no início do filme, pois a função referencial associada ao telejornal levaria as pessoas a acreditar. É talvez a mesma solução que leva Sófocles a recorrer ao Oráculo de Delfos, tem o mesmo valor referencial e proporciona a verosimilhança da mentira excelente.

---

<sup>358</sup> MAMET, David, 2007, p. 119.

Na *Odisseia*, é justamente depois de fazer um relato fabuloso sobre tudo e todos os que Ulisses viu no inferno e com quem privou que Homero sublinha a «veracidade», usando a presença paráclita de um homem justo e honrado como Alcínoo, que declara: «Ulisses, não julgamos ao contemplar-te que sejas mentiroso / ou tecelão de falsidades, como aqueles que a terra negra / cria em grandes números, espalhados por toda a parte, / inventando mentiras de coisas que nunca ninguém viu. / Tens formosura de palavras e um entendimento excelente.»<sup>359</sup>

#### 1.4 O segredo

A literatura é perversa na medida em que por um lado é um simulacro, por outro pretende ensinar a distinção entre o simulacro e o verdadeiro. Ou seja, toda a história gira em torno do segredo – desde a fábula infantil, onde o lobo veste uma pele de cordeiro e a maçã está envenenada, até à *anagnorisis* trágica –, mostrando a máscara dentro da máscara. Talvez porque a história também cumpre a natureza dissimuladora e decifradora do homem, que facilmente se deixa fascinar pela procura de um segredo, uma identidade, um crime, ou porque também nalgum momento da vida todos somos chamados a mentir ou pelo menos a convencer alguém, de que o computador se estragou e o trabalho se atrasou, de que queremos casar a nossa filha com Aquiles e por isso ela tem de vir já para Aulis, de que Clitmenestra tem de vir porque Electra teve um filho, de que somos dignos de algo, de que *a* é melhor que *b*. A ficção comercial é também isto, é comprar uma história e vendê-la. Interessa especialmente que a revelação do segredo concorre para a ilusão de real ao apresentar-se como verdade e também que «the subject of drama is The Lie»<sup>360</sup>. Como, neste sentido, a literatura é perversa, a iconoclastia do cinema eleva essa mentira por meio da ilusão real da imagem em movimento, a câmara, diz Brian de Palma: «mente 24 vezes por segundo»<sup>361</sup>.

Para Aristóteles, vimos, a literatura é tão falsa quanto para Platão, pelo que não sigo a orientação que vê nos universais apenas a legitimação da tragédia na Poética: «instead of seeing mimesis as essentially falsifying, he sees it as capable of being

---

<sup>359</sup> *Od.*, XI, 363-367, trad. Frederico Lourenço, Cotovia.

<sup>360</sup> MAMET, David, 1998, p. 68.

<sup>361</sup> Transcrito de SCORSESE, Martin, *Uma Viagem Pelo Cinema Americano*, 1995, doc. BFI.



correct or truthfull.»<sup>362</sup> Para além de a maneira homérica de «dizer falsidades da forma correcta» ser uma técnica apreciada e difícil, por isso digna de louvor, diga-se antes que Aristóteles não vê qualquer prejuízo nessa falsidade. A *double truth* de Rorty, entendida na maneira como os «protagonists can be profoundly mistaken about what they are really doing»<sup>363</sup>, ou seja, casar *realmente* com a mãe e *aparentemente* com a rainha de Tebas é apenas engodo de uma técnica ilusionista que consiste em mostrar duas máscaras para fazer crer que a outra é a face real, e, quanto mais divergirem, tanto mais real parecerá uma delas e mais espantoso será o segredo, já que «estão em condição de não ser descobertos aqueles que têm um perfil contrário às acusações. Por exemplo, o débil de ser acusado de violência, ou o pobre e feio de adultério» (Ret. 1372a). Há uma ironia evidente no segredo, mas a ironia, não podemos esquecê-lo, é uma figura que remete para o reverso e não para o diferente. Ou seja, a polissemia, a figuração, o subtexto e o segundo sentido não são ironia, são literários também, mas não irónicos<sup>364</sup>, a ironia é apenas uma forma altamente intensa do segredo que revela o remédio no veneno e não no não-remédio, peripécia portanto.

### 1.5 Mimese como realismo ou credibilidade

A ficção comercial é sempre realista porque sem realismo o poeta não atinge os seus objectivos de temor e compaixão: «Believability is the key to terror (...) indeed if the audience is to feel any emotion, it must believe.»<sup>365</sup> Até agora, nas duas primeiras partes deste estudo, ficou clara a importância tanto do universal, como das cisões e contrastes, como do visualismo ou *opsis* para a criação do efeito ou ilusão de real. No capítulo 17, Aristóteles acrescenta um novo veículo de realismo – e portanto de temor e compaixão – que ainda não mencionei e que não se assemelha à engenharia intelectual inerente aos veículos precedentes: «tanto quanto possível o poeta deve também completar os enredos com gestos. Com efeito, dos poetas com o mesmo talento, os mais *convincentes* são os que sentem as emoções: quem sente fúria transmite fúria e quem está irritado mostra irritação de forma mais realista» (Po. 1455a, 30, sublinhado meu). Este excerto é especialmente grato para entender que o processo

---

<sup>362</sup> RORTY, Amélie, 1992, p. 4.

<sup>363</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>364</sup> Cf. BOOTH, Wayne, 1974.

<sup>365</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 188.

mimético garante a sua finalidade pelo realismo, e também que esse realismo não se esgota na intelectualidade metafórica do poeta. O efeito de realismo não deve ser entendido como mera *vividness*, como propõe Halliwell<sup>366</sup> que Aristóteles aqui sugere, uma vez que nunca lhe ocorreria traduzir mimese por *vividness*, termo que aliás remete para o *pormenor*, de que aqui não se trata. Se Aristóteles propõe que o poeta sinta a emoção, será para que se identifique com o drama, ou seja, propõe *aproximação*. A mesma aproximação de que o público necessita para sentir compaixão, pois esta é uma emoção que não funciona quando «os males nos parecem demasiado distantes» (Ret. 1382a). Este é um conselho que certamente os poetas não hesitariam em dar aos actores, mas Aristóteles entende que o poeta não pode descartar-se desta capacidade de *entusiasmo* que Platão descreve no *Íon*. Em McKee os conselhos são idênticos: «Now with the bile of fear in your belly, write an honest, one of a kind scene»<sup>367</sup>. Não se trata de exprimir detalhe e muito menos subjectividade poética, pelo contrário, trata-se de contribuir para a objectividade por todos os meios. Suspense ou expectativa, surpresa e identificação não são emoções suscitáveis pela arte abstracta ou conceptual ou nihilista, nem tão pouco pela literatura da subjectividade que não é para aqui chamada, mas à luz da qual ainda se hoje se lê o tratado poético de Aristóteles: «the limitations of Aristotle's aesthetic naturalism are partly due to the specificity of the genre he was analysing. Aristotle's naïve realism would be hard pressed by developments in subjective narrative, stream of consciousness, and temporal manipulation in literary works by authors like Faulkner or Wolf, or in films by Resnais, Altman and others»<sup>368</sup>, como é o caso de Freeland e Bittner, que por sua vez parece interpretar a cientificidade de Aristóteles como ingenuidade: «it is childish to suppose that a human life can be gathered into the one action (...) We have learnt, on the theatre and otherwise, that we are dispersed beings. We are too fragmentary for tragedy (...) the totality of the tragic hero is not something we lack, it is an illusion. There is not such thing as one's all that could be put at stake (...) unlike the towering hero, we are many places. Tragedy errs.»<sup>369</sup>

Voltando ao capítulo 17, quero notar que Aristóteles propõe dois momentos criativos. Um momento de distanciamento, permitido pela visualização (que citei e analisei na parte dedicada ao fora-de-cena), de forma a afastar e racionalizar, e, agora,

<sup>366</sup> HALLIWELL, Stephen, 1987, p. 145 e ss.

<sup>367</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 73.

<sup>368</sup> RORTY, Amélie, 1992, p. 126.

<sup>369</sup> *Idem*, p. 108.

um outro momento de aproximação, em que o poeta porventura fecha os olhos e sente as emoções fortes de que é feita a sua ficção, evitando não o *alagon* no *mythos* (para o que visualizava) mas no *pathos*, já que a emoção física deveras sentida pela audiência é a prova da qualidade do logro. Tanto no capítulo 17 (depois de aconselhar o poeta a dominar o espectáculo e as emoções), como no capítulo 18 (depois de aconselhar o poeta a dominar as tragédias de *ethos* e as do Hades), Aristóteles termina sempre chamando novamente a atenção do poeta para o trabalho mais importante e difícil: a construção do enredo, provavelmente ciente de que há um contra-senso no facto de o realismo mimético depender mais do texto que do espectáculo encenado – já que a regra é ver para crer e não ler para crer –, ou que a emotividade dependa tanto ou mais do texto que dos lamentos e da música.

## 1.6 Surpresa

Numa recensão de 1898 à tradução da *Poética* feita por Butcher, George Noyes<sup>370</sup> sublinha a inaplicabilidade da *Poética* na descrição da literatura dramática e não-dramática, contemporânea e posterior a Aristóteles. O principal problema apontado é a limitação das emoções trágicas ao temor e à compaixão, que ainda hoje persiste. Belfiore procurou alargar, em quase todos os seus estudos, o leque das emoções trágicas para além daquelas duas, incluindo a raiva no seu artigo sobre a emoção trágica e finalmente apresentando a vergonha e desvergonha<sup>371</sup> como verdadeiros objectos da sua catarse alopática, num exercício complicado visto que estas duas não são mencionadas em parte nenhuma da *Poética*, mas partindo também de um dado apontado por Peter Euben<sup>372</sup>, de que a cultura grega é essencialmente «shame oriented», indirectamente corroborado pela última obra de Halliwell, *Greek Laughter*: «The fear of being mocked (with impunity) by one's enemies is an atavistic constituent of Greek cultural psychology»<sup>373</sup>. Contrariamente a esta perspectiva pretendo apresentar o temor e a compaixão como equivalentes às principais emoções do drama industrial, respectivamente o arrepio do suspense e a identificação com o

---

<sup>370</sup> NOYES, George R., «Aristotle and Modern Tragedy», 1898, pp. 6-12.

<sup>371</sup> BELFIORE, Elizabeth, «Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology», *The Classical Quarterly*, 1985, pp. 349-361, e BELFIORE, Elizabeth, «A Theory of Imitation in Plato's Republic», 1984, pp.121-146.

<sup>372</sup> EUBEN, Peter, 2003.

<sup>373</sup> HALLIWELL, Stephen, 2008, p. 142.

herói. Para tal é necessário quebrar o limite interpretativo do temor e compaixão como medo patológico e paixão incapacitante, se bem que sejam sempre emoções fortes na medida em que são as únicas que, na Retórica, são suscitadas pela presença ou evidência do mal. Ao temor devemos ainda acrescentar surpresa ou estupor, que, no capítulo 9, surge como *thaumatos*, e no capítulo 16 no termo *ekplexis*, ambos significando surpresa, espanto, estupor ou admiração, embora o segundo termo pareça ter uma dimensão mais aterrorizante, ou susto.

No capítulo 9 Aristóteles apresenta o argumento mais eficaz: «Uma vez que a imitação representa não só uma acção completa mas também factos que inspiram temor e compaixão, estes sentimentos são muito mais facilmente suscitados quando os factos se processam contra a nossa expectativa, por uma relação de causalidade entre si. Desta forma, a imitação será mais surpreendente do que se surgisse do acaso e da sorte, pois os factos acidentais causam mais admiração quando parece que acontecem de propósito.» (Po. 1452<sup>a</sup>) Depois, no capítulo 16, e a propósito do melhor reconhecimento, ou seja, novamente sobre o melhor desenho da acção: «O melhor de todos os reconhecimentos é o que decorre dos próprios acontecimentos, quando o espantoso surge no meio de factos verosímeis.» A acção preceituada sem este elemento, sempre apenas necessária e provável, não produz efeito dramático porque o necessário e o provável é também o *previsível*, pelo que a surpresa é fundamental para o efeito dramático. A necessidade e a probabilidade representam uma linearidade que não é admirável. O admirável consiste antes no modo particular como os eventos se organizaram, no modo como se operou a cisão entre o *ethos* e o *mythos*: «True Surprise springs from the sudden revelation of the gap between expectation and result.»<sup>374</sup>

Se o admirável do capítulo 9 e o assombroso do capítulo 16 devem decorrer «dos próprios acontecimentos» ou surgir «no meio de factos verosímeis», respectivamente, e «contra a nossa expectativa» temos aquilo a que Mamet chama «the obvious surprise» e que resume anedoticamente: «Do you wake up grumpy in the morning? No. He wakes up by himself.»<sup>375</sup> Ou seja, o papel do dramaturgo é: «a) Make them wonder, b) Answer their question in a way both surprising and inevitable.»<sup>376</sup> A surpresa pode ou não ser partilhada com a personagem. Édipo é surpreendido: «Ó Cítero, por que me escolheste tu?», e Rick também é surpreendido:

---

<sup>374</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 355.

<sup>375</sup> MAMET, David, 2007, p. 103.

<sup>376</sup> *Idem*.

«of all the gin joints of all the towns of the whole world, she comes into mine...» No entanto, ambas as surpresas derivaram do encadeamento dos factos, distinguindo o bom do mau drama, por isso : «The Godfather, A Place in the Sun, Dodsworth, Galaxy Quest – these are perfect films. They start with a simple premise and proceed logically, and inevitably, toward a conclusion both surprising and inevitable.»<sup>377</sup> Uma surpresa pode não derivar dos factos, como a que chama o deus *ex-machina*, mas que na verdade compromete o efeito, porque não é acompanhada de reconhecimento retrospectivo, porque não é irónica, e, embora tenha a surpresa do estrondo, é puro espalhafato. Temos todos os motivos para crer que a tragédia seguia os caminhos perniciosos do cinema actual, como nota Mamet: «The day of the dramatic script is ending. In its place we find a premise, upon which the various gags may be hung. These events, once but ornaments in an actual story, are now, fairly exclusively, the film's reason for being. In the thriller these events are stunts and explosions; in the horror film, dismemberments; in the crime and war films, shootouts and demolition.»<sup>378</sup> Não é novidade que a surpresa óbvia seja uma herança aristotélica claramente assumida pelo cinema, McKee cita directamente Aristóteles a este respeito: «In Aristotle's words, an ending must be both 'inevitable and unexpected'. Inevitable in the sense that as the Inciting Incident occurs, everything and anything seems possible, but at Clímax, as the audience looks back through the telling, it should seem that the path the telling took was the only path. Given the characters and their world as we've come to understand it, the Climax was inevitable and satisfying. But at the same time it must be unexpected, happening in a way the audience could not have anticipated.»<sup>379</sup>

O inacreditável acreditável, ou o verosímil que acontece «contra a verosimilhança» como explica Aristóteles, novamente, no capítulo 25, é também o segredo que esteve sempre diante dos nossos olhos. A possibilidade de ignorância, que a tragédia sublinha, é exacerbada quando somos confrontados com o óbvio e avisados de que o melhor esconderijo é aquele que está à vista de todos. Por isso o criminoso habitava o próprio palácio de Tebas, por isso os diamantes de *Marni* estão pendurados no lustre da sala. Na surpresa óbvia de Mamet, McKee e Aristóteles, o suspeito era de todos o mais insuspeito mas era também claramente o único criminoso possível, já que «estão em condição de não ser descobertos (...) também os actos que se cometem

---

<sup>377</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>378</sup> MAMET, David Mamet, 2007, p. xi.

<sup>379</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 310.

inteiramente às claras e à vista de todos; pois nenhuma precaução se toma para os prevenir, pelo facto de ninguém ousar sequer imaginá-los» (Ret. 1372a). Paradoxalmente a melhor surpresa é uma não-surpresa, posto que o estupor não só se cumpre diante do acto terrível mas também diante da nossa inaptidão para prever o previsível, aplaudindo o poeta que, como Poirot, nos mostra a história dentro da história.

## 1.7 Temor e Suspense

Ao dizer que a morte não nos mete medo por parecer demasiado distante e que o temor se relaciona com um mal «prestes a acontecer» (Ret. 1382a) – um mal que na tragédia surge mais próximo, possível e provável – Aristóteles caracteriza o medo como antecipação da eminência do mal, o que de facto é paráfrase de *suspense*, como nota Donald C. Stuart<sup>380</sup>, estabelecendo uma nítida ligação entre o temor aristotélico e a emoção dramática de suspense. No *Rei Édipo* somos avisados, desde o início, de que vamos presenciar males terríveis. Esta antecipação é condição absolutamente necessária para a criação de medo e suspense, neste sentido o facto de Jocasta reconhecer o mal antes de Édipo não vem estragar a surpresa mas antes aumentar o suspense porque temos de ter a certeza de que o mal está cada vez mais e mais próximo. É claro que só o título genérico, *tragédia*, já coloca as pessoas numa situação de suspense ou de expectativa do mal, mas ainda assim o poeta terá de gerir o temor num crescendo que vai de mal a pior. Édipo começa por reconhecer que é o assassino de Laio, depois percebe que não é filho de Polibo, só depois percebe que é filho de Laio, imediatamente após o que se segue o mal maior, ser filho de Jocasta e irmão dos filhos. Quanto pior for o mal, melhor será o suspense, que portanto se distingue do acto terrível que antecipa, independentemente de depois chegar ou não a ser evitado, terminar ou não com surpresa. Esta antecipação e espera são fundamentais na amplificação do mal, do mesmo modo que cada vez que temos algo surpreendente ou bombástico para dizer nunca o dizemos de chofre, usamos sempre expressões como «estás sentado?» ou «nem imaginas o que...» para realçar, atrasando um pouco o passo, e direccionar toda a atenção do interlocutor para esse algo surpreendente. O

---

<sup>380</sup> STUART, Donald Clive, «The Function and the Dramatic Value of the Recognition Scene in Greek Tragedy», *The American Journal of Philology*, 1918, pp. 268-290.

medo justifica-se pela eminência de algum mal, quando esse mal não existe o temor torna-se gratuito e ficamos com a sensação de que o poeta gozou com os nossos sentimentos. Não terminar o suspense em surpresa é mau, mas mostrar que não havia perigo algum é muito pior. Quando Aristóteles diz, no capítulo 16, que o melhor reconhecimento deve ser contrário à nossa expectativa mas, sobretudo, antes disso, no capítulo 14, que o pior de todos os reconhecimentos é «estar a ponto de, conscientemente, praticar a acção, e não a praticar» (Po. 1453b,35), não está a fazer a apologia da violência mas a levar a sério o temor e também a ditar a regra mais básica de Hollywood: «Give the audience what they want, but not the way they want it.»<sup>381</sup>

Nos artigos que assentam especificamente nas emoções trágicas de temor e compaixão alguns teóricos chegam à conclusão de que compaixão e medo não são uma forma composta para a emoção trágica, como por exemplo Else dá a entender; há uma distância que as separa pois o medo antecede a piedade, como explica Malcom Heath: «Fear anticipates a future harm, though one that closely impends (...) pity relates to ‘apparent’ harm, which may be immediately imminent or may already have occurred (1386<sup>a</sup>35). Hence the pairing of fear and pity implies a progression from harm anticipated to harm realised.»<sup>382</sup> Para D. W. Lucas<sup>383</sup> também o medo já não é «a poor second to pity», mas sim uma «anticipation of pity soon to be felt». É claro que há uma relação estreita entre ambos, uma vez que se dirigem para o mesmo fim e que se geram pelos mesmos eventos. Se entendermos que o suspense, enquanto eminência do mal, é o que provoca temor, e a surpresa, enquanto resolução (óbvia e surpreendente) desse mal, é o que provoca compaixão, temos um tratamento puramente hollywoodiano da acção terrível. A surpresa, simultânea à *metabole*, é o fim do suspense e o que Lucas descreve é também o método célebre de Hitchcock, cujo resumo d’*A Casa Encantada* serve para Ernesto de Sousa explicar como «os americanos tratam a acção dramática de duas maneiras possíveis, pelo suspense e pela surpresa»<sup>384</sup>. Numa cena vemos o assassino, durante a noite, dirigir-se com uma faca

---

<sup>381</sup> MCKEE, Robert, 1997, citando William Goldman, p. 310.

<sup>382</sup> HEATH, Malcom, «the universality of poetry in aristotle’s poetics», *The Classical Quarterly*, 1991, pp. 389-402. Embora Heath conclua que esta dinâmica exprime a *metabole*, ou seja que a progressão de um mal antecipado para um mal realizado é, de facto, a passagem da boa para a má fortuna. Não concordo porque ambas as emoções são absolutamente inextrincáveis do *pathos* e da ocorrência de males. É certo que enquanto o mal não é efectivo pode ainda não acontecer, isto é, há alguma esperança mantida no suspense que depois é ou não gorada, mas nada disso implica que o herói não esteja já nos caminhos plenos da *distukia*, indo de mal a pior e não de bem a mal.

<sup>383</sup> LUCAS, D. W., «Pity, Terror, and Peripeteia», *The Classical Quarterly*, 1962, pp. 52-60.

<sup>384</sup> SOUSA, Ernesto, *O Argumento Cinematográfico*, sd., p. 25.

para matar outro que dorme, na cena seguinte, já de manhã, vemos a vítima estirada no sofá para a vemos espreguiçar-se momentos depois, verificando que afinal não estava morta. O suspense terminou em surpresa, ou seja, contrariamente à nossa expectativa. Sublinhe-se já agora que o cinema está especialmente concebido tanto para o realismo que permite a compaixão, como para a organização dos eventos que têm como finalidade suspense e estupor: «Ce sont les mecanismes de la peur (suspense, inquietude pour un personnage) qui ont donné des ailes à l'évolution du langage cinématographique, plus que l'action en soi.»<sup>385</sup>, Chion<sup>386</sup> por sua vez também distingue suspense e surpresa citando a entrevista de Truffaut a Hitchcock e em que o último explica que surpresa seria explodir uma bomba durante aquela entrevista, suspense seria o público saber que há uma bomba debaixo da mesa programada para explodir daí a dez minutos. Hitchcock explica em seguida que, quando a bomba explode sem ninguém saber, a acção anterior à explosão torna-se obsoleta, mas quando o público sabe que vem aí algo horrível ficará extremamente atento a cada passo da cena, assim a surpresa dura 10 segundos e o suspense dura 10 minutos. Veremos de seguida como a analogia entre temor e suspense ajuda a constatar o benefício do medo, mas para já sublinho o facto de o suspense exigir que o espectador saiba algo mais do que a personagem. Sabe, quanto mais não seja, que está a ver uma tragédia, coisa que a personagem não sabe. O medo representa o preconceito e o pré-conhecido necessário para vivenciar a tragédia. O herói não sabe o que o espera, e por isso age sem medo, mas nós sabemos que ele caminha para a desgraça.

No exemplo *d'A Casa Encantada*, tivemos surpresa sem peripécia, mas, nos seus artigos, Heath e Lucas ligam ambos a surpresa à peripécia, primeiro porque tudo indica que ocorram no mesmo momento, depois porque partem da intuição de que aquilo que é «contrário à nossa expectativa», é uma peripécia e é claro que «o resultado das acções no seu reverso», como Aristóteles define a peripécia, provoca surpresa, mas também é preciso notar que o resultado *inesperado* não é forçosamente o resultado *contrário*. Suspense e surpresa estão, sim, inevitavelmente ligados ao reconhecimento, primeiro porque é a expectativa do reconhecimento da *hamartia* que cria suspense, segundo porque é a forma como o reconhecimento é operado que será ou não surpreendente, podendo ser surpreendente com ou sem peripécia, pois aquilo que é surpreendente não é forçosamente irónico. Além do mais, Aristóteles não menciona o

---

<sup>385</sup> TESSON, Charles, 2007, p. 44.

<sup>386</sup> CHION, Michel, 1988.



termo peripécia quando explica que o espanto é provocado por algo de que não estávamos à espera mas cujas evidências são inegáveis, nem no capítulo 9, nem no capítulo 16, onde, pelo contrário, liga inegavelmente surpresa e reconhecimento (Po. 1455<sup>a</sup>,15). Ainda que a peripécia possa acentuar a surpresa, ou seja, o criminoso pode ser alguém que nos parecia totalmente insuspeito (surpresa), esse alguém pode ser o próprio polícia (surpresa com peripécia), ou pode ainda ser aquele de quem desconfiávamos desde o início (não-surpresa). Lucas e Heath não chegam a formular a própria conclusão que incitam: para sentir suspense temos de saber algo e para sentir surpresa temos de perceber que ignorámos algo. Por outro lado suspense e surpresa são emoções altamente deliberativas e racionalizantes. O medo incita, com as devidas distâncias, os impulsos socráticos do pensamento científico: a curiosidade e o afã de salvação.

Um exemplo melhor que o d'A *Casa Encantada* para explicar a relação entre suspense e surpresa pode ser retirado da vida quotidiana, e representa também toda a experiência que pretendemos da ficção industrial. Quando preparamos a alguém uma festa surpresa, temos de, em nome da surpresa, fingir que nos esquecemos do aniversário dessa pessoa. No decorrer do dia ela vai dando conta de que foi esquecida pelos amigos íntimos e familiares, o desespero aumenta na perspectiva do acto terrível do abandono e da solidão. Quando à noite chega a casa e todos gritam SURPRESA! O aniversariante percebe o óbvio que lhe escapou: todos fingiram esquecê-lo para conseguir surpreendê-lo. Apercebe-se também da peripécia: os sinais de abandono eram afinal sinais de um requinte amoroso de celebração. O suspense distinguiu-se do acto terrível, a cena acabou em felicidade, mas também não era possível sem a perspectiva do acto terrível, pelo que o *pathos* dominou toda a acção. Quem organizou a festa não o fez tanto para surpreender o aniversariante como para lhe proporcionar uma experiência intensa desse dia especial. Para mais, a certeza de um final feliz permitiu ao organizador ser especialmente cruel com o aniversariante. Assim o tema deste episódio quotidiano não foi a celebração de um aniversário mas sim a angústia da solidão com que somos compassivos e tememos.

## **1.8 Benefício do temor e da compaixão**

«Just as we are at the drama we can exercise our survival skills, racing ahead of the protagonist, feeling vicarious fear while knowing ourselves safe. That is the power and joy of drama.»<sup>387</sup> O temor permite identificar as ameaças à nossa existência, vivenciando resultados trágicos ou evitando esses resultados trágicos por uma unha negra, vendo o herói safar-se por pouco dos perigos, como Aristóteles propõe na *Poética*. «It is the nature of our reasoning faculty to order perceived elements of threat, to identify and structure them so that we can consider alternative methods of overcoming them, and implement the best plan.»<sup>388</sup> A mimese é especialmente agradável porque «é agradável lembrar os perigos estando salvo» (Ret. 1370b), do mesmo modo que o medo suscitado pela mimese permite esse distanciamento mnemónico no presente, vivenciamos o perigo sentindo a excitação analgésica da adrenalina sem a presença real do perigo. Poder-se-ia dizer que é o mesmo prazer que sentimos ao dar uma volta na montanha russa ou no comboio fantasma, mas na verdade não é disto que se trata, a montanha russa não serve e é o equivalente aristotélico do puro espectáculo, nem é fruto da gestão de um equilíbrio entre revelação e ocultação de factos. Se «os que através do espectáculo, não produzem temor mas apenas terror, nada têm de comum com a tragédia» (Po. 1453,5), será porque terror não é suspense ou temor, e o temor, como veremos, implica cálculo e deliberação, coisas que o terror não permite.

Ao explicar que: «If I came upon a Lion in the veldt, I would probably be too occupied with running (...) and with fear to learn much about lions»<sup>389</sup>, Woodruff faz cair a ênfase na segurança porque é aquilo que permite alguma experiência cognitiva e deliberação, mas para mim é o próprio suspense, enquanto espera, que permite essa deliberação. Ou seja, não pretendo assinalar a possibilidade de deliberação permitida pela segurança (na montanha russa também estamos seguros) mas no próprio medo. Stephen Salkever entendeu o prazer pedagógico inerente ao medo e à compaixão em «Tragedy and the Education of the Demos»<sup>390</sup>. Embora não o associe ao suspense, pelo menos distingue-o do terror, com que tantos teóricos confundem o medo trágico, justificando-o como emoção negativa e, como tal, objecto válido para excisão ou purga (teoria que implica uma visão negativa ou platónica das emoções): «fear is not, unlike terror or sudden anger, the sort of shock that generates an irrational response; rather the

---

<sup>387</sup> MAMET, David, 1998, p. 27.

<sup>388</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>389</sup> RORTY, Amélie, 1992, p. 85.

<sup>390</sup> EUBEN, Peter (org.), 1986.

experience of fear is a motive to deliberation.»<sup>391</sup> Salkever apoia-se na explicação sobre o medo que Aristóteles disponibiliza na *Retórica*: «o medo leva as pessoas a deliberar, ao passo que ninguém delibera sobre casos desesperados. Portanto, quando for vantajoso para um orador que os ouvintes sintam temor, convém adverti-los no sentido de que pode acontecer-lhes mesmo alguma coisa de mal (sabendo que até outros mais poderosos que eles também sofreram); convém ainda demonstrar-lhes como é que gente da mesma condição sofre ou já sofreu, tanto por parte de pessoas de quem não se esperaria, como por coisas e em circunstâncias de que não se estava à espera.» (Ret. 1383a) Temos pois que o terror é uma emoção paralisante, ao contrário do temor que antes nos leva a ser cuidadosos, a perceber que as coisas não são o que parecem, que as pessoas se enganam ou metem, que pequenos detalhes podem fazer toda a diferença (como saber se Laio foi morto por vários homens ou apenas por um). Além de encontrarmos neste excerto uma descrição sucinta e perfeita daquilo que é a experiência do *mythos* trágico, interessa sublinhar que o medo é para Aristóteles uma emoção benéfica para o funcionamento do homem na sociedade, algo tanto mais extraordinário quanto já percebemos que para Platão as emoções trágicas são totalmente irracionais. Percebemos que o terror não é sequer excesso de temor, pois este paralisa o corpo e a alma. O excesso de temor será antes um excesso de espera ou ansiedade patológica, e antes um excesso de deliberação ou paranóia, como o próprio nome indica. É neste excesso em que se vêm mergulhados heróis como Édipo, cuja existência está dominada por um momento que tarda, obrigando-os ao desassossego da espera e fechando-os no circuito «claustromaniaco» em que «prolifera o discurso paranóico, a interpretação de indícios e a revelação de cifras, segredos e conspirações»<sup>392</sup>. Oráculos, fantasmas e bruxas decretaram que a ordem actual não é a pretendida, com o que os lançam na ansiedade e no movimento (que obriga Édipo a sair de Corinto) e na paranóia que torna o enredo em complô, conspiração e intriga – seja a conspiração dos deuses, seja a de Creonte e Tirésias. Interessa que esta deliberação cria o dispositivo de interesse que dinamiza a acção e atrai o leitor. Mas em suma o medo origina-se, representa e inspira racionalidade, o que vai radicalmente contra a posição de Platão sobre a irracionalidade alienante das emoções.

Prosseguindo com a *Retórica*, Aristóteles passa depois aos homens que sentem piedade, uma emoção directamente ligada ao medo, uma vez que é igualmente

---

<sup>391</sup> *Idem*, p.294.

<sup>392</sup> BAPTISTA, Abel Barros, 2003, p. 250.

inspirada «pela aparição de um mal destruidor e aflitivo (...) principalmente quando esse mal nos ameaça de perto» (Ret. 1385b). Temos a diferença de que, com a piedade, o mal já é visível e evidente. Não há expectativa do mal. Mas interessa sublinhar, tal como no caso do medo, o aspecto racionalizante da piedade. Aristóteles diz de seguida que não sentem piedade «os que estão completamente perdidos (...) nem os que se acham super-felizes», e prossegue: «Por outro lado, os que acham que pode recair sobre eles o mal são aqueles que já sofreram algum e escaparam dele», entre estes temos novamente «os instruídos, porque são mais calculistas; também os que têm pais, filhos ou esposas, porque todos esses são partes de si mesmos e estão sujeitos aos males de que falámos; também aqueles que não estão incluídos no rol das paixões que excitam à coragem como por exemplo, a cólera ou a confiança (estes sentimentos não calculam o futuro)» (Ret. 1385b) Além de descrever sucintamente o tipo de público a que se destina a tragédia, Aristóteles sublinha ainda que «não sentem piedade os que andam intensamente amedrontados, nem a podem sentir os que andam aturdidos, vítimas dos seus próprios males». Esta última descrição parece excluir os que no livro x da *República* choram e gemem perante o espectáculo trágico.

Vimos que a emoção da piedade pode ser tão racionalizante quanto Salkever e Aristóteles propõem que o medo seja. Por outro lado a piedade, ou compaixão, ou empatia<sup>393</sup> (que é o termo preferido por Mckee) ocorre já na evidência do mal, embora, tal como para o medo, esse mal tenha de parecer próximo, seja pela representação visual, seja por acontecer a pessoas nossas conhecidas mas não demasiado íntimas, pois «o caso do amigo é digno de piedade, o do filho [que sofre] é horrível, e o horrível é diferente do que é digno de compaixão», ou seja a compaixão implica simultaneamente proximidade e algum distanciamento, caso contrário, torna-se em terror e, como o medo deixa de ser medo, deixa também de ser piedade.

## 1.9 A compaixão

Assinalando-se já na presença do mal, a compaixão faz-se sentir na especificidade desse mal e não na noção ainda por concretizar que o medo antecipa.

---

<sup>393</sup> Ana Maria Valente traduz por simpatia o termo *philantropon*, que Aristóteles diz ser o que sentimos pelo homem mau que é castigado, embora a tradução me pareça correcta na medida em que o termo indica alguma satisfação, não é esse o sentido etimológico com que aqui uso este termo.

Nessa especificidade assinala-se o sofrimento imerecido. Assim ambas as emoções são suscitadas pelo *pathos* mas a compaixão cumpre-se na cisão *ethos/mythos* (que sem *pathos* não serve, já que a comédia também assenta na cisão *ethos/mythos*). Simultânea à surpresa, a compaixão acontece na *metabole* trágica do enredo simples e não duplo, em que os justos são recompensados e os maus castigados. Vimos na Parte II deste estudo como a cisão trágica entre *ethos* e *mythos*, ou entre expectativa e resultado, assenta num *ethos* bom e mau que desse modo garante o realismo ou ilusão de real. Esta dualidade confere a aproximação e identificação de que a compaixão necessita para se fazer sentir estando directamente relacionada com o ilusionismo mimético pois: «The moment it lacks credibility, empathy dissolves and we feel nothing.»<sup>394</sup> O espectáculo mimético, por outro lado, já contribui por si só para essa aproximação, «aqueles que reforçam o seu desgosto por meio de gestos, de vozes, de indumentária e, em geral, de gestos teatrais, excitam mais a piedade (pois, ao pôr diante dos nossos olhos o mal, fazem com que ele apareça próximo, quer como algo que está para acontecer, quer como algo já passado).» (Ret. 1386a) Isto é, além de haver eventos específicos para suscitar compaixão, digamos as *stock actions* do crime entre *philoï*, o *redemption plot* etc., o próprio espectáculo trágico já de si facilita a criação de compaixão, porque a coloca «diante dos nossos olhos», porque são pessoas em movimento diante de nós. Por outro lado ainda, o público disponibiliza-se facilmente para a identificação com o protagonista, basta que seja humano ou que tenha família. A presença dos filhos é já de si um apelo à compaixão, como explica Dover: «It was comom practice for a defendant on a serious charge to bring his children and other relatives into court.»<sup>395</sup> O poeta tem o trabalho facilitado e a sua capacidade para suscitar aquela emoção depende mais de não falhar do que de acertar.

Para Martha Nussbaum<sup>396</sup> a compaixão pressupõe uma crença na bondade humana, o próprio Aristóteles diz que se sente piedade «quando se crê que existem pessoas honradas» (Ret. 1386a). Por outro lado, Salkever<sup>397</sup> diz-nos que a tragédia veiculava o pressuposto ideológico da queda dos poderosos, ou pelo menos a ideia de que o poder não garante imunidade contra o sofrimento, o que está certo, mas em que medida podemos então acreditar na bondade dos poderosos? Também me parece claro que a análise final da pedagogia trágica seja a de ensinar o povo que poder e dinheiro

<sup>394</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 186.

<sup>395</sup> DOVER, K.J., 1974, p. 195.

<sup>396</sup> RORTY, Amélie, 1992, p. 261 e ss.

<sup>397</sup> EUBEN, Peter, 1986, p. 288 e ss.

não trazem felicidade, uma ideia que, aliás, poucos filmes de Hollywood dispensam. Mas então como podemos «crer na bondade humana» dos poderosos e ver o nosso sentido de justiça profundamente afectado, como propõe Nussbaum? E por que motivo achamos nós que Édipo, Medeia, Hécuba, Electra, Ulisses, Macbeth, Otelo e Richard Blane são bons? A resposta é simples: não achamos. Nenhum deles prima pela virtude nem pelo vício e a *hamartia* não depende do *ethos*. Mas isto quer então dizer que não encontramos identificação na «normalidade» do *ethos*, mas sim na «normalidade-universalidade» do *mythos* e no *pathos* dos eventos? Na medida em que não nos identificamos com os poderosos mas sim com o que lhes aconteceu, porque nos podia acontecer a nós. Então são os eventos que inspiram compaixão e não a pessoa, como confirma também Else. Mas novamente tenho um problema, pois nenhum dos espectadores tinha medo de casar inadvertidamente com a mãe. É claro que nos identificamos com Édipo, como conclui Peter Euben<sup>398</sup>, na medida em que admitimos a hipótese de deixar que o sucesso nos cegue. Mas neste caso estamos a identificar-nos com o mal, seja a arrogância intelectual e positivista de Édipo, seja o desejo de vingança de Electra e Hécuba. Na verdade identificamos-nos sempre mais com as falhas que com as virtudes – com os fins e não com os meios, como veremos na última parte. Todos queremos a juventude eterna como Dorian Grey, todos queremos, como Fausto, curar as doenças e salvar, voar, dominar o mundo e amar Margarida, esta é também a canção de Sam em *Casablanca*: «The fundamental story is a fight for Love and Glory», queremos tudo, numa ambição que não é desmedida mas humana. Para Nicholas Ray: «os heróis têm de estar tão lixados como o público... temos de sentir que faríamos exactamente o mesmo que ele, os mesmos erros, caso contrário não podemos sentir qualquer satisfação quando ele fizer algo heróico... aí dizemos eu também podia ter feito aquilo... esta é a obrigação do realizador: proporcionar uma experiência mais forte a quem paga para ver o seu trabalho»<sup>399</sup>. Nussbaum e Rorty partem do princípio da fragilidade humana, que nunca será negado, mas esse princípio pouco tem que ver com a bondade humana, e tem tudo a ver com as premissas pedagógicas de Hollywood como o crime não compensa, *no one gets away with murder*, ou os fins não justificam os meios. J. P. Serra diz-nos que a compaixão «supõe a crença na bondade humana, ou pelo menos na existência de homens virtuosos»<sup>400</sup>.

---

<sup>398</sup> EUBEN, Peter, 2003, p. 47 e ss.

<sup>399</sup> Transcrito de SCORSESE, Martin, *Uma Viagem Pelo Cinema Americano*, 1995, doc. BFI.

<sup>400</sup> SERRA, J.P., 2006, p. 174.

Ora a ser assim, quanto mais virtuoso for o *ethos* e mais terrível for o seu destino, mais compaixão sentiríamos, mas o homem bondoso passando à infelicidade é justamente o tipo de enredo «repugnante» que Aristóteles condena, o homem bondoso são os cidadãos de Tebas que nada fizeram para merecer a peste, por isso o enigma se resolve e a cidade é salva da pestilência. Serra tem razão na medida em que um misantropo será imune à tragédia, mas não tanto por achar que todos os homens merecem castigo como por o misantropo ser incapaz de se identificar com o outro na sua fraqueza. É aquele que se crê superior a todos que não sente compaixão, mas é também porque todos se sentem superiores que a tragédia retrata «homens superiores» caindo na desdita, já que «todos são mais ou menos amantes de si mesmos» (Ret. 1371b). Quero com estas contradições dizer que o sentimento de compaixão não precisa de assentar na crença da virtude humana e da justiça mas antes num sentimento de lealdade. A mesma lealdade que temos para com um irmão que foge da justiça ou por um filho que cometeu um crime, por todos os que são semelhantes a nós, humanos em última análise, entendendo que «também um deus ou um homem honesto têm a possibilidade de fazer uma coisa desonesta» (Top. 1264).

É justamente por crer que a identificação passa por esta crença na bondade que «some writers automatically devise nice-guy heroes, fearing that if the star role isn't nice, the audience won't relate. Uncountable commercial disasters, however, have starred charming protagonists. Likability is no guarantee of audience involvement»<sup>401</sup>. Ser humano não é ser bom, é ser susceptível à dor física, é não ser onisciente, é enganar-se e é sobretudo ter filhos ou irmãos para guardar e defender. Por isto é mais fácil produzir efeito trágico com um ser humano do que com um deus, sendo que a ausência do divino em Aristóteles se prende com algo tão simples quanto isto, quanto o trágico não se aplicar a quem tem «o dom de ver tudo» (Po. 1454b,5). Tão-pouco é mais fácil fazer com que o oposto do deus, o homem absolutamente ignóbil, produza efeito dramático. Hollywood sabe que é impossível produzir efeito trágico com um hipócrita: «Audiences always disassociate themselves from hypocrites»<sup>402</sup> – faltando só a McKee concluir que, justamente por isso, o hipócrita é o herói cómico perfeito. Sem identificação ou lealdade a personagem pode bem morrer ou arrancar os olhos que não sentiremos absolutamente nada. O objecto da tragédia é de facto os homens como nós. No capítulo 2, Aristóteles diz que Homero, poeta épico, «representa os homens

---

<sup>401</sup> MCKEE, Robert, p. 142.

<sup>402</sup> *Idem*, p. 143.

melhores do que são», Cleofonte, poeta trágico, «como são», enquanto Nicócares, poeta cómico, «os representa piores». Se, de seguida, Aristóteles diz que a tragédia representa os homens «superiores aos da realidade» é apenas na estrita comparação com a comédia. No âmbito geral da mimese o agente trágico é semelhante a nós, virtuoso e vicioso, uma vez que as únicas categorias possíveis são uma, outra, ou ambas. É esta identificação que leva Aristóteles a insistir na clareza e coerência da linguagem e do metro trágico, sem cair na banalidade mas evitando o enigma e o demasiado rebuscado. As personagens devem falar como nós, não para subirmos ao nível delas mas para elas descerem até nós operando a identificação: «first off, you want your characters to sound like real people. Good dialogue has a natural feel and flow.»<sup>403</sup>

### 1.10 Primazia do *pathos*

«Portanto, estas são duas partes do enredo: peripécia e reconhecimento. A terceira é o sofrimento. Dentre elas já se falou da primeira e de segunda; o sofrimento é um acto destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género.» (Po. 1452b,10) Else sublinha que o *pathos* é a parte mais indispensável da tragédia, já que a peripécia e o reconhecimento se limitam às tragédias complexas mas o *pathos* não, como depois também sublinha Belfiore em *Murder Among Friends*, permitindo-lhe associar *pathos* ao crime familiar, fazendo deste o tema indispensável da tragédia. Todavia convém agora regressar ao *pathos* entre *philoí*, na medida em que os *philoí* são extensões de nós próprios, pelo que o *pathos* não arrisca o ataque aos outros mas o nosso próprio extermínio ou condenação. Nada é mais *spoudaiou*, «worth serious attention», como traduz Else, que o crime, a morte e a violência. E tudo ainda que é mais terrível que o terrível. Pior que a morte é a danação, a loucura, o morto-vivo e a perseguição das Fúrias. Na *Odisseia*, a bela Epicasta, mãe de Édipo, «é que desceu para o Hades de fortes portões, / tendo atado um alto nó no cimo do tecto, estrangulada / pela própria desgraça; mas para ele deixou os sofrimentos / sem fim que infligem as Erínias Eternas»<sup>404</sup>. Já acima distingui o temor do terrível e agora pretendo debruçar-me um pouco sobre o terrível.

<sup>403</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 178.

<sup>404</sup> Od. XI, 275-280, trad. Frederico Lourenço.



Na discussão sobre a *metabole* cheguei ao exemplo de Hamlet não só para invocar a oposição entre contemplação e acção, mas também para associar esse acto filosófico ou esse não-acto a uma forma de cobardia. Não quero insultar os filósofos, mas apenas sublinhar a evidência de que, se, no drama, Aquiles predomina sobre Sócrates será também porque a acção humana é intrinsecamente violenta ou geradora de violência. Se Sócrates é o herói da poesia dianóica e filosófica de Platão é porque nelas se representa paz e amor, enquanto estados e não enquanto actividades. Ao dizer, na *República*, que os homens, comedidos, discretos e sensatos (como os filósofos) não são nunca representados nas tragédias, Platão estava coberto de razão.

Nussbaum<sup>405</sup> discute até que ponto a tragédia grega não professa um cessar da actividade e uma entrega à contemplação. Todavia, este pensamento implica também que os heróis trágicos são apenas lamentados e repugnados, que não exercem sobre nós nenhum tipo de atracção e que todas as tragédias acabam mal, o que não é verdade. Eles são o modelo venerado do homem que arrisca e faz história, neste sentido todo o herói trágico é Prometeu. É certo que aprender a andar é aprender a cair, mas aprender a andar é muito mais do que ser feliz, é cumprir-se enquanto humano, é ser bom ou mau, ou ambos. O pensador não tem aplicação ética, está acima do bem e do mal (não é humano, portanto). A ideia de Nussbaum, como a de Hamlet, assenta na associação do movimento à guerra e da contemplação à paz, implicando a violência em toda a acção *spoudaious*. Com isto ou somos todos cruéis ou o Sileno tinha razão, o que só poderemos confirmar no nosso leito de morte, de qualquer forma é verdade que toda a história desenhada para impressionar, da tragédia grega ao pior filme série b, tem de incluir forçosamente violência, perda, perigo, risco, morte, vingança (esta última é então especialmente dinâmica, como se vê por toda a *Oresteia*, Shakespeare e temas de *pay back* no cinema) ou a possibilidade de tudo isto, pois «o homem nascido de mulher tem vida curta e cheia de inquietação. Ele abre-se como flor, e logo murcha; foge como a sombra sem parar.»<sup>406</sup> Interessa que a violência é indiscutivelmente excitante ou viva, por isso a arte dramática representa o herói à tangente do sucesso e do insucesso: «são agradáveis as aventuras e o salvar-se por pouco dos perigos» (Ret. 1371b), é neste risco que reside o prazer que temos na história, mórbido para uns, catártico para outros. Temor é a expectativa do *pathos*, e sem *pathos*, não há medo, nem identificação (Ret. 1382a). O *pathos* não está, então, na essência do trágico, está na essência do *mythos*, o

---

<sup>405</sup> NUSSBAUM, Martha, 1986..

<sup>406</sup> Job, 14, 1-2.

que inclui a comédia, se pensarmos que a ausência de *pathos*, ou seja, aquele momento em que o herói cómico leva com uma bigorna na cabeça e nós rimos, se trata de um não-*pathos* que é uma forma filosoficamente válida de *pathos*. Temos então que o *pathos* separa a acção da contemplação, como separa o homem do filósofo, mas como também separa o homem do Deus. Uma história de *pathos* é uma história humana, porque, ao contrário de Deus e de Sócrates, os homens conseguem dominar o vento mas não conseguem dominar as suas próprias paixões, por mais que descubram a cura para tantas doenças continuarão a morrer um por um. Neste sentido a tragédia não é «a highly specific world-view», mas uma visão extremamente geral, e nada heterodoxa, como a define George Steiner.<sup>407</sup>

Nos capítulos sobre o argumento cómico vimos que a comédia se desenha pelos mesmos critérios que a tragédia porquanto terá em vista a produção de algum efeito, para esse efeito (a minha arrogância e a indignação de Golden, como vimos) a comédia terá certamente *mythos*, o que implica *metabole*, peripécia, reconhecimento e *hamartia*. Se a comédia também desenha alguma cisão entre *ethos* e *mythos* e se essa cisão é um contraste entre expectativa e resultado, então é forçoso que a comédia exprima também aquilo que sempre se atribuiu unicamente ao trágico: a falibilidade humana. É tempo de percebermos que esta falibilidade tem tanto potencial trágico quanto cómico. Para piorar as coisas temos ainda que a comédia trata assuntos que não são de menor importância, como a corrupção política, a condição social, a democracia, a inveja e a ganância, como em Aristófanes, e o amor, como em Menandro. Digamos que da tragédia para a comédia, como do genial ao ridículo, *il n'y a qu'un pas*. Se este pequeno passo, que nos aproxima ou distancia do *pathos*, distingue comédia de tragédia, não parece distinguir a tragédia da épica e assim definirá apenas o não-cómico, uma vez que «é preciso que a epopeia tenha as mesmas espécies que a tragédia, a saber, ou simples ou complexa ou de carácter ou de *sofrimento*; e também as mesmas partes à excepção da música e do espectáculo. Deve ter igualmente peripécias, reconhecimentos e *cenar de sofrimento*; e ainda beleza de pensamento e elocução» (Po. 1459b,5, sublinhados meus). Assim há apenas duas maneiras de encarar

---

<sup>407</sup> SILK, M.D. (org.), 1996. Steiner vê o trágico à luz do ditado do Sileno e do «Som e fúria significando nada» e como sublimação estética do pessimismo, numa teoria que pouco se conforma àquilo que é aqui apresentado, ou com o cinema americano, ou com os mecanismos de interesse e atenção da história ficcional, muito menos com o papel pedagógico e formador que os poetas almejavam, incluindo Eurípides. Todavia, a teoria de Steiner, filosófica e antropológica, resume a essência do trágico em sangue, violência e destruição, com o que concordo plenamente mas não pelos mesmos motivos. Pp. 29 e ss.

o problema – porque toda a história é um problema: rindo ou chorando. Choramos quando o problema era afinal muito mais grave do que parecia, e rimos quando o problema parece mais sério do que realmente é.

Enquanto formos mortais e temermos, tal como o grego, a morte, a decadência e a doença, o perigo e o inesperado apreciaremos sempre mais a história em que tudo pode correr mal (ainda que acabe bem) do que a história em que tudo corre bem e que tendemos mesmo a interpretar como não-história. Para Scorsese o público quer ver o herói cavar a sua própria sepultura, para Fritz Lang: «As pessoas não acreditam no demónio, nem no castigo depois da morte. Hoje a única coisa que mete medo às pessoas é a dor, a dor física. Por isso a violência tem forçosamente de fazer parte dos argumentos.»<sup>408</sup> As faces do terrível podem variar conforme a sensibilidade da audiência mas importa apenas que sejam superlativas quer se trate de injustiça, abandono, traição, humilhação, vingança, fome, peste, assassínio, esquartejamento, ou ser enterrado vivo. Estas têm de ser possibilidades da história, ainda que não se concretizem pois a nossa atenção é muito mais fortemente empenhada com a perspectiva de o herói<sup>409</sup> meter o pé na poça, sem a possibilidade de falhar a acção perde razão de ser, perde heroísmo, trágico e épico.

Uma história pode não terminar em infelicidade e ter «grandes dores e sofrimentos e coisas deste género» (Po. 1452b,10). A épica é prolífera nestas cenas, o fora-de-cena diegético permite todos os requintes mórbidos possíveis e extraordinários: «Os miolos espalharam-se pelo chão, molhando a terra. Depois cortou-os aos bocados e preparou o seu jantar.»<sup>410</sup> Infelizmente, Aristóteles parece evitar a questão das emoções próprias da épica, mas ao mesmo tempo preceitua para a épica aquilo que os peritos na *Poética* dizem proporcionar temor e compaixão: unidade e universalidade do enredo, reconhecimento e peripécia, à excepção da música e do espectáculo, que também contribuem para esse efeito. Pelas mesmas razões que levam Aristóteles a preferir a tragédia (porque é mais eficaz na obtenção de efeito trágico), sou levada a concluir que a épica também produz temor e compaixão mas em menor quantidade, porque fortemente diluídos num texto sobredimensionado para esse efeito, ainda que, tal como na tragédia, haja proeminência de *pathos*. Não interessa agora se a *Ilíada* tem ou não reconhecimento, peripécia e *hamartia*, ao contrário do que diz Aristóteles, já

---

<sup>408</sup> Transcrito de SCORSESE, Martin, *Uma Viagem Pelo Cinema Americano*, 1995, doc. BFI.

<sup>409</sup> Ainda não esclareci que o termo «herói» nunca aparece na *Poética*, mas uso-o em nome da clareza do estilo e para fugir à paráfrase agente e objecto da *metabole*.

<sup>410</sup> Od. 290, trad. Frederico Lourenço.

vimos também no primeiro capítulo que tem violência entre *philoí* e que por isso o *pathos* que Belfiore quer restringir ao trágico surge também na épica, pois tanto Aristóteles como Belfiore parecem ignorar o episódio de Aquiles e Pátroclo, talvez por isso mesmo, por ser um episódio ou *subplot* que em nada altera a sinopse da história. Concluamos portanto que as emoções trágicas assentam também na épica, já que, além do mais, Aristóteles vê em Homero o pai da tragédia e do dramatismo mimético.

A ignorância de Édipo, a grande falha humana, a *Angst* trágica, é tão forte e central em Sófocles quanto em Spielberg. Édipo é tão arrogante na sua ciência e tão ignorante das consequências trágicas da sua acção quanto John Hammond ao criar um parque jurássico. Identificamo-nos com ambos ao confiar demasiado nas nossas capacidades, intelectuais, financeiras e morais. Identificamo-nos com aquele que não acredita na tragédia nem no oráculo, todos achamos que o mal «acontece sempre aos outros». No espectáculo trágico, como no cinema, somos convidados a dar à tragédia uma falsa oportunidade de nos cair em cima. Quanto mais aterradora e assombrosa for a história, mais nos dá a alegria de viver ao abandonar a sala. Acordamos do pesadelo com o alívio de ter sido apenas um sonho em que olhámos a morte de frente. Não foi uma experiência pedagógica, não ficámos mais humildes nem mais dóceis, pelo contrário, nunca deixámos de acreditar que o sangue era apenas tinta vermelha. Ao chegar a casa continuamos a ensinar os nossos filhos que ser bom é o primeiro passo para ser feliz e que os justos são recompensados, aliás só o facto de os educarmos e orientarmos já implica alguma confiança no futuro, como diz Hannah Arendt. Mostrar que somos todos miseráveis e infelizes, *no matter what*, anula a possibilidade de educação mas mostrar que todos temos a possibilidade de ser miseráveis e infelizes é a essência da educação e da *paideia*.

### **1.11 Catástrofe e sangue, finalmente a vividez**

Em Platão, o trágico parece confundir-se com sensacionalismo. Em Aristóteles também, por isso condena a representação do *pathos* sem *mythos* uno e completo. A catástrofe desconectada, episódica ou gratuita leva-o a acusar certos poetas de provocar terror e não temor (Po. 1453b,5), paradoxalmente parece ser esse terror e sensacionalismo que fazem de Eurípides «o mais trágico dos poetas», ele que, como nenhum dos outros dois que conhecemos, é perito em apresentar crianças mortas em

palco. Todavia Eurípides é também o mais realista (talvez para agradar a um público mais burguês, mais feminino, mais vasto<sup>411</sup>), agora aqui sim no sentido de vividez e detalhe, e os dois factos estão ligados. Nada como a visão do sangue para nos dizer que a cena e as personagens são reais e se parecem reais produzirão mais efeito, com o que a lição (qualquer que seja) será mais eficaz. A cena de violência é o beliscão que alguém pede para verificar que não está a sonhar. Se o sangue é eventualmente evitado em palco e tão copiosamente derramado na narrativa (epopeia) será mais porque a má utilização desse proto-efeito especial arrisca o efeito contrário ao do realismo, arrisca o cómico na revelação do truque. Este equilíbrio dos efeitos e da vividez é mais promissor nas artes visuais, mas é também frágil na sua dependência tecnológica, e pode sobretudo desviar a atenção da história em vez de concentrar a atenção nela: «authenticity depends on the ‘telling detail’. When we use a few selected details, the audience’s imagination supplies the rest, completing a credible whole. On the other hand, if the writer and director try too hard to be ‘real’» - especially with violence and sex scenes the audience reaction is. ‘that’s not real’, or ‘My God that’s so real’, or ‘they are not really fucking’ , or ‘my God, they’re really fucking’. In either case, credibility shatters as the audience is yanked out of the story to notice the filmmaker’s technique. An audience believes as long as we don’t give them reason to doubt.»<sup>412</sup>

Então o acto terrível fica melhor na imaginação, como se subentende em Aristóteles, o que, para mais, possibilita que ele seja ainda mais terrível, «qualquer coisa de irreparável», como se propõe no reconhecimento ifigénico. Na categoria de irreparável temos matar, amputar, exterminar e salgar as terras para que nada mais cresça, temos carta branca para ir até «the end of the line» a que se referia McKee na segunda parte deste estudo, aí encontraremos «a morte, as sevícias corporais, os maus tratos, a velhice, as doenças e a falta de alimentação» (Ret. 1386a). O fim da descendência e o fim da terra não são a grande lição perdida do trágico como explica Steiner, essa lição é lembrada sempre que Lex Luthor, os marcianos, Dr. No ou Darth Vader pretendem fazer explodir o planeta. Não conseguem é claro, mas também raras eram as tragédias em que ninguém ficava vivo para contar a história, como nota Steiner, contando-as pelos dedos, clássicas e modernas, então talvez a tragédia «pura e simples» de Steiner seja escassa justamente porque é apenas aberração ou caricatura do

---

<sup>411</sup> SILK, M.S., 1996, p. 111 e ss. Esta é a leitura de Geoffrey Arnott, embora não associe esse realismo à violência mas a descrições quotidianas, baseado certamente também no retrato aristofânico do poeta.

<sup>412</sup> MCKEE, Robert, 1997, p. 188.

trágico. Quando todos caem degolados, é na verdade um prazer mórbido que se faz sentir, não uma angústia existencial, voltamos para casa um pouco mais contentes por ter duas pernas, ou eventualmente perdidos de riso porque foi só um dedo que cortámos a ceifar o trigo.

Entre aquilo que hoje impede o trágico, Steiner sublinha o excesso de violência e a ausência dela<sup>413</sup>. Tanto porque tivemos oportunidade de viver o século do extermínio (ninguém escreve uma tragédia num campo de concentração, como ele explica, e é verdade), como porque a sociedade farmacológica nos retirou o convívio real com o sofrimento, mas quanto a mim tornou-o ainda mais temível e por isso mais trágico. Na verdade, a impossibilidade de uma visão totalmente trágica leva Steiner a concluir, tal como Frye, que somos todos híbridos e tragicômicos, o que só é contestável se o contrário do *pathos*, felicidade, alegria, sucesso, etc., não forem equivalentes do cómico de que nada têm. O *pathos* é também o grande tema cómico, na medida em que o cómico é distanciamento do *pathos* (e não aproximação como no trágico), ou porque afinal não dói, ou porque não é importante, mas é sempre *pathos*. De facto para os formalistas não há história sem crise, mas essa crise é apenas a possibilidade de *pathos*, a intensidade dramática varia conforme o *pathos* oscilar entre a picada de um mosquito (que não transmite nenhuma doença mortal) e o esquartejar dos próprios filhos. Para dar intensidade dramática com a primeira opção o poeta terá de recorrer à metáfora, mas será sempre uma metáfora dentro da metáfora, e a intensidade dramática perde-se na profundidade, como na epopeia se perde na extensão.

Entre os males de que temos medo, Aristóteles acrescenta um bastante interessante – e a que em parte já me referi a propósito da peripécia: «o mal que vem de onde se esperaria que viesse um bem, e ainda o facto de isso acontecer muitas vezes, e um bem que pode vir a acontecer depois de se ter sofrido um mal. Foi o que aconteceu a Dióptides, que depois de morto recebeu um presente do rei. E ainda o facto de nunca acontecer nada de bom, ou então, quando acontece, não haver tempo para o

---

<sup>413</sup> SILK, M.S. Em «Tragedy Pure and Simple», Steiner atenta também no sentimento religioso, a que a tragédia de Aristóteles e o cinema são alheios, na medida do possível. Steiner entende esse sentimento na medida em que não há «Hamlet without its Ghost». Ora tenho que deuses e oráculos são estéticos e funcionais (como explica Rainer Friedrich também em SILK. M.S., 1996, pp. 268 e ss) e que podem desempenhar, por exemplo, o papel pseudo-referencial do telejornal de *Casablanca* como já expliquei, mas podem também ser a causa primeira da história e proporcionar o *inciting incident* a que se refere McKee. Por outro lado, para haver trágico não é necessário acreditar em Deus, basta acreditar que não há coincidências, podemos não viver uma época devota e mística, mas continuamos a viver uma época ainda suficientemente supersticiosa e paranóica.

gozar.» (Ret. 1386a) Ou seja, na categoria do que é doloroso e destrutivo entra todo o bem que não podemos gozar ou que nos escapa. Assim a frustração e o azar entram na categoria dos males que podem ser representados com sucesso. O exemplo de Dióptides equipara-se à terrível situação de morrer de cancro e descobrir-se pouco depois a cura para essa doença. Pior do que não ganhar o euromilhões é verificar que ganhámos mas que nos esquecemos de entregar o bilhete premiado. Ou seja, tão agradável quanto ver o herói «salvar-se por pouco dos perigos» é vê-lo deixar escapar por pouco a felicidade, sendo tão dramático sofrer o mal como não gozar o bem.

### 1.12 O cadáver e o animal repugnante

«...as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres» (Po. 1448b,10). Se, ao longo do tratado, Aristóteles não se preocupa em distinguir a emoção real da emoção estética talvez seja porque logo no início deixou clara a diferença, ou porque não interessa distingui-las, mas antes sublinhar a sua semelhança somática. De qualquer forma podemos relevar que é na observação da violência (por meio do feio e do horrível) que melhor se entende o chamado pacto ficcional. Ou seja, se o prazer mimético advém, como explica Woodruff<sup>414</sup>, de sabermos que algo não é real, advém da imitação *qua* imitação, como também explica Belfiore<sup>415</sup>. Todavia tanto um como outro explicam o exemplo da representação do cadáver relacionando-a mais com o prazer trágico, e por isso com o temor e compaixão, do que com o prazer mimético em geral, ainda que depois associem temor e prazer. Quero com isto apenas dizer que aquela afirmação pode, e deve talvez, ser entendida dentro do contexto da arte em geral, da mimese, e não especificamente da tragédia. Por isso nos agradam as reproduções «muito perfeitas», diz Aristóteles sublinhando a qualidade mimética e realista, mas não real. Em suma o horror assume, mais do que o belo, a diferença entre verdade e ficção por meio do realismo, ou, neste contexto, «verdadismo». Não na medida em que o objectivo da arte é transformar o feio em belo, mas na medida em

---

<sup>414</sup> RORTY, Amélie, 1992, p. 73 e ss.

<sup>415</sup> BELFIORE, Elizabeth, «Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology», *The Classical Quarterly*, 1985, pp. 349-361.

que o objectivo de toda a arte é, para Aristóteles, apresentar-se como imagem. É accidental, mas verdadeiro, que essa imagem se assuma melhor como imagem se representar o horrível, como também é accidental que a tragédia, por representar o horrível, seja a melhor imagem, partindo da intuição de que o feio é mais realista, ou de que o «traço grosso é o traço certo» como criticou Machado de Assis a Eça de Queiroz. É isto que faz de Eurípides o mais grotesco e o mais realista, como é isto que impôs ao realismo do século XIX tudo o que é vil e grosseiro ou menos grandioso. Fazer do feio belo, ou arte, ou estético, é algo que faz Francis Bacon, cuja obra distorce o entendimento daquele trecho, pois o feio de que ali se trata será mais o realismo burguês e popular dos mestres holandeses. A arte não transforma o feio em belo, como não transforma dor em prazer.

O horrível proporciona intensidade e quanto mais intensa for a emoção, mais real parecerá, e, paradoxalmente, mais se apreciará o facto de não ser real. A experiência trágica é tão agradável quanto é extremamente agradável para uma criança simular a queda agarrada aos braços da mãe. Halliwell, por outro lado, sublinha nesta representação do horrível uma forma de garantir pedagogia e informação, partindo das afirmações sobre outras artes na *Retórica*: «as imitações, como as da pintura, da escultura, da poesia, e em geral todas as boas imitações, mesmo que o original não seja em si mesmo agradável; pois não é o objecto retratado que causa prazer, mas o raciocínio de que ambos são idênticos, de sorte que o resultado é que aprendemos qualquer coisa» (Ret. 1371b). Temos portanto que a representação do mal é mais propícia à aprendizagem e ao prazer intelectual, o que é uma conclusão indiscutivelmente anti platónica. Este didaticismo do mal é igualmente sublinhado por Woodruff e indirectamente relacionado com o racionalismo do medo que Salkever aponta e que já discutimos. De facto só conseguimos aprender algo sobre o perigo se o vivenciarmos, mas para aprender não podemos fugir dele, a mimese deixa-nos «feel fear without the command to run away», como diz Belfiore. A tragédia é, tanto quanto o cinema, o espaço sagrado de Kosman: «the deep ontological otherness of the fictional thus enables us to experience these emotions [piedade, temor e prazer] (...) tragedy marks off a sacred space in which we are allowed to experience emotions safely.»<sup>416</sup> Se nos dessem a escolher um experiência virtual, como acontece a Arnold Schwarzeneger em *Total Recall*, inclinar-nos-íamos para o *thriller* e o perigo, já que

---

<sup>416</sup> RORTY, Amélie, 1992, p. 63.



sabemos que tudo vai ser mentira, assim teremos uma experiência gratificante porque quem sabe nos permite aprender algo. Nem a épica nem a comédia, nem nenhuma *paideia*, retratam homens felizes fazendo coisas felizes, a educação é a demonstração do perigo e da dificuldade na expectativa da sua resolução. Neste sentido toda a aprendizagem é aprendizagem do mal. Platão diz que as pessoas têm propensão para chorar e gemer, que gostam do sofrimento e que esse gosto deve ser contrariado. Todavia, ainda que umas pessoas chorem mais facilmente que outras, ou até com um gosto patológico, parece-me necessário esclarecer que a maioria das pessoas não tem propensão para o choro e para a «tragédia» em algo que recaia sobre si próprias, mas todas têm propensão para juntar-se ao choro do outro, esse outro é também a ficção. Isto é, todas as pessoas não têm propensão para o mal, mas todas têm propensão para a representação do mal.

Por outro lado completamente diferente, mas que também me parece justificar um primado do *pathos* na ficção, é o facto simples de as sensações que derivam da felicidade, do sucesso e da saúde, serem sensações que claramente preferimos experimentar na vida real, sendo que por isso não resultam tão bem na representação. Ficticiamente temos oportunidade de experimentar as coisas que, infelizmente, também fazem parte da vida. Todas as razões apresentadas até agora são motivo suficiente para explicar as razões da representação do *pathos* na tragédia fora do pessimismo de Shopenhauer<sup>417</sup>, porque o associámos indiscutivelmente à razão de ser da ficção, como também podemos associar o bem ou o prazer irreflectido da felicidade ao real. Um prazer a que, se a arte poética a ele se dedicasse, teria forçosamente de ultrapassar as fronteiras da imitação e entrar na realidade, como por exemplo o filme pornográfico.

A tragédia, como se confirma vagamente na Poética – e se explora em toda a teoria trágico-filosófica –, tem origem nos cantos fálicos e no culto a Diónisos, cujas cerimónias foram «inteligentemente domadas nalgumas regiões da Grécia. Assim, Atenas limitava-se a mandar uma delegação e nunca as consentiu dentro dos seus muros. Para seu uso instituiu esplendorosas festas anuais – nada menos de quatro – em honra do Deus, mas com um carácter inteiramente diverso»<sup>418</sup>, como descreve Maria Helena da Rocha Pereira (e onde se advinha muito claramente a teoria dos impulsos apolíneo e dionsíaco de Nietzsche, que tornei a reconsiderar ao entender o impulso

---

<sup>417</sup> Também fora da teoria que Freud exprime em *Totem e Tabu*, sobre o assassinio do pai ancestral e da grande culpa primordial pela expiação do bode de Diónisos.

<sup>418</sup> PEREIRA, Maria Helena da, 1988<sup>6a</sup>, p. 304.

apolíneo não como espectáculo visual e formal, mas apenas simples introdução de argumento numa antiga expressão ainda não mimética nem racional mas essencialmente mágica<sup>419</sup>). Como tal, e na mesma perspectiva do filme pornográfico, sendo referencial e ritual, propondo uma experiência de verdade e não de verosimilhança, esses cantos não podiam se não centrar-se na celebração do prazer e da vida, do sexo e da fertilidade.

### 1.13 Catarse

Neste capítulo tenho procurado seguir as vias da intensidade emocional do drama trágico que se revelaram sempre dependentes de uma intensidade intelectual, mostrando também como esse *design* inteligente é propício ao sucesso da história. Neste processo acabou por desenhar-se naturalmente uma teoria da catarse. Não tenho a pretensão de responder à *catarsisfrage*, mas pelo menos quero acrescentar uma perspectiva que, parecendo nova, nada tem de novo. Para isso tenho de olhar o conceito à luz da mimese e não da tragédia, uma vez que, ao demonstrar as qualidades pragmáticas, paidêuticas e racionalizantes das emoções trágicas, perdeu-se a necessidade de serem eliminadas, ou purgadas, homeopaticamente ou alopaticamente. A análise de todo o tratado da *Poética* ajuda à clarificação do conceito, enquanto que a análise concentrada na pequena oração em que Aristóteles se refere à catarse o ensombra. Pela análise geral, sou inclinada a concordar plenamente com a conclusão final de Golden, que vê na catarse uma «clarificação intelectual», embora o caminho que me leve a essa conclusão seja bastante diferente do de Golden<sup>420</sup>. A clarificação é para Golden o resultado da universalidade do *mythos* enquanto demonstração de causa-efeito, que, à maneira da psiquiatria, acaba por resolver e eliminar essas emoções, clarificando-as. Esta teoria que me parece intuitivamente certa só peca por ver a catarse à luz da tragédia e do *mythos*, consequentemente dos eventos (e do reconhecimento, da peripécia, da *hamartia*, da surpresa), e não da mimese em geral, e quando digo em

---

<sup>419</sup> A este propósito não quero deixar de notar o facto de Aristóteles nunca se referir ao culto de Díónisos em parte alguma da *Poética*, nem sequer na explicação da origem da tragédia ou da sua razão de ser. Há uma breve alusão, irrelevante para a cena trágica, em Po. 1457b,20 em que o nome surge numa comparação com Ares para exemplificar uma metáfora. Quando alguns autores falam da ausência do divino no tratado de Aristóteles não posso deixar de pensar que se referem sobretudo à ausência de Díónisos.

<sup>420</sup> V. GOLDEN, Leon, «The Purgation Theory of Catharsis», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1973, pp. 473-479.

geral não estou apenas a falar da literatura dramática e não dramática, mas também da pintura, a que a teoria de Golden não se pode aplicar facilmente. A diferença essencial é que para Golden será mais aquilo que a mimese tem de verdadeiro que clarifica, para mim é aquilo que a mimese tem de falso que clarifica.

Halliwell avisa que: «we can not be confident just what Aristotle meant by catharsis»<sup>421</sup> e Else dá como inconclusiva toda e qualquer discussão sobre a catarse. Pelo que, quanto mais simples for a base de que partimos, melhor. Convém, primeiro que tudo, salientar que o temor e a compaixão nunca ficam «curados» já que o público reincide e torna a senti-los da cada vez que assiste a uma tragédia. O problema inerente à teoria alopática de Belfiore e teorias afins é o entendimento da experiência mimética como a laranja mecânica de Kubrick, obrigando à passagem por uma experiência aterradora para chegar ao processo de cura, que é mais ou menos aquilo por que passa o herói trágico mas não o espectador, claramente o destinatário da catarse poética de Aristóteles, e que não atravessou a Grécia até Atenas para confirmar a verdade trágica do Sileno e perceber que é melhor morrer já ali do que voltar para casa, tornando o convívio social que o concurso proporciona absolutamente deprimente. Ou seja, é para mim necessário afastar radicalmente a ideia de cura para a compreensão do conceito. A ideia de cura obriga à ideia de doença, mas então quais as doenças que podem ser curadas pela épica, pela música, pela comédia e pela pintura? A ignorância, certamente, daí que todas as artes sejam educativas, ou representativas, ou o domínio das paixões. Mas, por outro lado, já vimos que a mimese não se cumpre nem transmite sem o conhecimento prévio do destinatário, e que as paixões específicas da tragédia são já de si intelectualizantes e não constituem extremos da alma. Além do mais, eliminar essas emoções seria o mesmo que eliminar ou purgar a tragédia em si, como conclui Else no seu comentário<sup>422</sup>. O problema de algumas teorias da catarse é esquecer o tipo de emoções que estão em causa, descurando a especificidade do temor e da compaixão e aplicando essa teoria às emoções negativas em geral como o terror, a raiva, a ira, o sofrimento, a tristeza e a angústia, sendo que nenhuma destas se aplica à teoria catártica da tragédia de Aristóteles, e sendo todavia emoções que o drama pode despertar em nós.

Se tomarmos o termo que Aristóteles utiliza na *Poética* sem necessidade de o explicar – uma necessidade que o próprio não sentiu – e, portanto, assumindo o seu

---

<sup>421</sup> RORTY, Amélie (org.), 1992, p. 241.

<sup>422</sup> ELSE, Gerald, 1957, p. 231.

significado mais geral, ficamos apenas com a ideia de purificação, *catharsis* é purificação como *catharos* é puro. A definição, tão citada, do capítulo 6 diz que a tragédia «por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões», levando-nos a crer que a catarse é algo específico da tragédia. Se, todavia, atentarmos nas frases imediatamente precedentes verificamos que a tragédia é aí reafirmada como mimese, como «imitação de uma acção», e novamente reafirmada ainda imediatamente antes de passar à catarse: «que se serve da acção e não da narração». Quando Woodruff e Belfiore, a propósito da mimese e do «animal repugnante», e nada a propósito da catarse, nos dizem que o medo estético nos faz sentir medo sem que o cérebro nos dê a ordem para fugir, ou, na minha perspectiva, sem a ordem para ficar verdadeiramente preocupado e ansioso, tenho então que *o medo mimético é o medo catharos*, depurado do perigo real, aquilo que o purifica é apenas o facto de estarmos perante uma imitação. O imenso prazer da catarse trágica consiste em pensar num problema que não temos, permitindo-nos por isso pensar ainda melhor, ou pensar nele apenas pelo prazer de pensar, assim, *sendo imitação* de eventos que provocam temor e compaixão, a tragédia purifica essas emoções. Purifica-as de tudo aquilo que não nos permite vivenciá-las conscientemente. Temor e compaixão são já de si racionalizantes mas a mimese revela essa racionalidade na sua plenitude, exactamente como um diamante bruto que o poeta delapida ou clarifica, e assim também «all sorrows can be borne if you put them into a story»<sup>423</sup>, sendo este o efeito apaziguante da catarse poética que Aristóteles sublinha na *Política*.

---

<sup>423</sup> EUBEN, Peter, 2003, p. 142, citando Isak Dinensen.

## **IV    PRIMADO DA POLIS**

*Isto nada tem a ver com Diónisos, velho provérbio grego*  
*in Albin Leski, História da Literatura Grega*

## 1. Atenas e América

### 1.1 Uma arte da democracia para a democracia

No capítulo anterior vimos como a receita para o Óscar é nada mais que suscitar temor e compaixão, ou suspense e identificação. Vimos que são emoções que já de si possuem características deliberativas, e que a estruturação dos eventos, tal como Aristóteles propõe, as aproveita e realça bem como a mimese do *pathos*. Todavia, porque a ética do grego não é individual – como explica Gasset<sup>424</sup>, ou seja, porque a ética do grego se constitui nos termos daquilo que prejudica ou não a sociedade ou o outro, e não o próprio –, falta incidir sobre o papel socialmente paidêutico dessas emoções. Vimos que alguns autores criticam fortemente a ausência do divino no tratado de Aristóteles, mas também que alguns desses autores vêm também na tragédia grega a representação das leis da polis e dos ideais de justiça. Todavia, poucos são os que vêm no divino a representação das leis da polis e menos ainda os que vêm no temor e compaixão o caminho para a compreensão e assimilação da ética da polis ou *política*. Por outro lado, para uma corrente, a tragédia afirma as leis da polis, liderada por Simon Goldhill<sup>425</sup>, para outra, de que Rainer Friedrich<sup>426</sup> é exemplo, a tragédia subverte essas leis enquanto a comédia as afirma. Assim, algumas teorias da problematização trágica passam pela noção simples de que a tragédia

---

<sup>424</sup> GASSET, Ortega y, 1965, p. 47.

<sup>425</sup> In SILK, M.S., 1996. No artigo «Collectivity and Otherness», Goldhill baseia-se no coro trágico para assumir uma presença da polis na tragédia que, através do coro, dialoga e participa na acção trágica. O que de certa forma está mais próximo da interpretação que aqui apresento, embora eu não esteja à procura da polis no coro, mas no próprio conflito trágico.

<sup>426</sup> In SILK, M.S., 1996. No artigo «Everything to do With Dionysos», Friedrich dá razão ao velho provérbio grego: *Isto não tem nada a ver com Díónisos*, que o conduz na digressão para concluir que, na verdade, a tragédia representa o oposto da polis ou *oikos*, num impulso de revolta contra as leis e deveres impostos ao cidadão, deixado sem espaço para a representação pessoal que apenas a tragédia permite. Esta tese obriga-se a partir do princípio simples de que os poetas eram extremamente subversivos, de que o público era extremamente inteligente porque percebe que o que está ali em causa é o eu individual e não Díónisos, e de que os governantes da Polis eram extremamente ignorantes porque patrocinavam um festival corrosivo, ou extremamente perversos ao atribuir a Sófocles importantes cargos públicos. Assim, concordo plenamente com a definição de tragédia avançada por Richard Seaford, no artigo de resposta a Friedrich: «Greek tragedy is the dramatization of aetiological myth shaped by the vital need to create and sustain the polis», in SILK, M.S., 1996; «Something to do with Dionysos», p. 293, que completo e explico à luz de Richard Rorty e do cinema americano em geral. Sendo que, para mim, os problemas de interpretação da presença ou ausência da polis na tragédia estão, em todos os autores, demasiado fechados em elementos estáticos e simbólicos da tragédia e não nos elementos dinâmicos

subverte a Lei e aquilo a que hoje chamamos o Estado de Direito, por mostrar que um criminoso pode ser inocente e um inocente também criminoso, apontando assim a deficiência da Lei. Ora esta ideia está, para mim, essencialmente incorrecta, a partir do momento em que reconheço nos *mythos* trágicos a diferença entre seguir um interesse privado, que faz do herói um criminoso, e seguir um interesse colectivo, que o desculpa desse crime.

Todavia todos concordam com o facto de a tragédia dramatizar um problema, e por isso agora vou referir-me a problematização como sinónimo de drama, que realmente é. Dramatizar a Lei, se quisermos, não é resolver um problema mas apenas mostrá-lo, e essa é sempre a melhor maneira de ensinar, veicular, mostrar e definir. Para esta conclusão tenho de partir do facto que a permite: ser uma arte colectiva, e perceber em que medida esse facto implica responsabilidade ética e política apesar de todo o caos, desordem, sangue e sacrifício que traz à cena. Quero pois concluir com um breve olhar sobre o papel paidêutico da tragédia na sociedade, e sobretudo assinalar a sua semelhança com o do cinema, caminhando para a evidência de que a tragédia só é possível numa sociedade democrática, dando entretanto plena razão a Michael Davis, na medida em que «the world in which the intentional, the moral, reigns supreme is the political world»<sup>427</sup>.

Ao dizer que ninguém escreve tragédias num campo de concentração, George Steiner sublinha mais a vivência real do sofrimento como impedimento do trágico do que a vivência totalitária, anti-democrática e tirânica que nos proporcionou o século XX, como nenhum outro, pelo que então o que permite a tragédia e o drama não será tanto a ausência do sofrimento humano, mas antes a falta de uma sociedade democrática e livre, também crente na justiça como bem universal. Se nenhum dos cidadãos tiver a hipótese de liberdade e decisão, a hipótese de se exceder livremente e a compreensão de uma relação entre agência e paciência, a mensagem trágica é desprovida de sentido. Não quero com isto seguir exactamente a mesma orientação que Salkever e Belfiore ao verem na tragédia uma estratégia de erradicação dos indícios de heroicidade individualista no *demos*, respondendo assim à questão de Bernard Knox, para quem «the heroic temper in a democracy was, if not the text, then the subtext of many plays»<sup>428</sup>. Ora se as leis são a forma política de lidar com esse assunto, a

---

<sup>427</sup> EUBEN, Peter (org.), 1986, p. 149.

<sup>428</sup> EUBEN, Peter (org.), 1986, p. 149. Citado por Salkever em «Tragedy and the Education of the Demos», p. 60.

dramatização é a forma poética de lidar com esse e qualquer assunto, sublinhando que dramatização não implica apresentação de solução alguma. Todavia, para Salkever, essa solução está implícita a partir do momento em que se representam os actos abomináveis, entre *philois* ricos e poderosos, proclamando os perigos inerentes a toda a iniciativa privada, e assim amansar a população<sup>429</sup>. Para Belfiore, e por meio da catarse alopática de actos horrendos e vergonhosos, promove-se a virtude do Meio, eliminando o excesso e o defeito. Também Jones<sup>430</sup> professa a veiculação do Meio (enquanto virtude) na coerência e normalidade que Aristóteles preceitua para o *ethos*.

A questão do papel da tragédia na sociedade é para Edith Hall algo a que a *Poética* de Aristóteles é completamente alheia<sup>431</sup>, mas a *Política* já parece abrir algum lugar a esse papel, pelo menos à mimese: «Aristotle not only leaves out of his treaty the collective, civic context of the performance of tragedy, and the athenocentrism of its subject matter and perspective. His agenda seems to have involved the complete erasure from tragedy of even the abstract idea of the *polis* as an institution – whether Athenian democratic, or otherwise»<sup>432</sup>. Já algures neste trabalho sublinhei que nenhum manual de argumento clássico de Hollywood, destinado a ser lido tanto pelos que estão dentro do sistema de Hollywood como pelos que estão fora, tal como a *Poética* se destina a tragediógrafos e não-tragediógrafos, exprime claramente a ideia de que o cinema americano tem de veicular a *american way*, da mesma maneira que, sendo o próprio manual institucional e não secreto, não vai referir-se à institucionalidade dos estúdios, da Miramax, ou da América<sup>433</sup>; discutir a implicação social e política do seu trabalho seria, de certa forma, acabar com ela. O tema, ou técnicas, da veiculação de

---

<sup>429</sup> BARTKY, Elliot, «Plato and the Politics of Aristotle's Poetics», *The Review of Politics*, 1992, pp. 589-619. Bartky também segue esta interpretação, para ambos a família representa a esfera do privado, contra a lei do Estado. Na minha interpretação do conflito entre vontade individual e colectiva, que ambos interpretam como conflito entre *physis* e *nomos*, fica claro que a família não representa o privado nem o heróico pernicioso mas que representa igualmente o *nomos*, uma vez que dentro dessas famílias também se seguem interesses colectivos e individuais. Além de eu já ter proposto novos motivos para um *ethos spoudaiou* na parte II desta tese, a leitura de Bartky sugere, por exemplo, que Aristóteles age em conformidade com Platão ao procurar erradicar os laços de família da *polis*, intenção que me parece ausente da *Política* e da atenção de Aristóteles à natureza humana. Por outro lado, Salkever, em «Tragedy and the Education of the Demos», ao assentar a demagogia trágica na queda dos «mighty and powerfull» retira qualquer possibilidade demagógica à comédia, uma vez que esta representa tanto personagens socialmente inferiores como filósofos. Ora a perspectiva que aqui apresento da dramatização entre a vontade, objectivo ou perspectiva, pessoal contra a vontade, objectivo ou perspectiva alargada, ou colectiva, ou justa, tanto se pode aplicar à comédia como à tragédia, mostrando, mais uma vez, que apenas um pequeno passo as separa.

<sup>430</sup> JONES, John, 1962, p. 55.

<sup>431</sup> SILK, M.S.(org.), 1996, p. 298.

<sup>432</sup> *Idem*, p. 300.

<sup>433</sup> O próprio manual de McKee nunca se refere a *Casablanca* como um filme de propaganda política americana, que claramente é, referindo-se-lhe como a mais bela história de amor.



ideologia política está ausente destes manuais e, no entanto, nada veicula tanta ideologia política como o cinema americano, ainda que ela tenda a desaparecer à medida que, na arte comercial, a política vai dando lugar à retórica, como nota o próprio Aristóteles, mas já lá iremos.

O modo como Aristóteles desenhou a tragédia permite, por exemplo, uma das mais pedagógicas ideias: a diferença entre *eutukia* e *areté* (que modernamente se exprime na diferença entre dinheiro e felicidade, ou entre o regime oligárquico, e o regime democrático, hoje tão ou mais plausível quanto para o grego), que não deve ser interpretada apenas como um postulado teórico ou filosófico mas sim essencialmente pragmático e político. É claro que a intenção política pode entender-se também na catarse pela representação do crime e violência entre *philoí* de famílias conhecidamente trágicas, poderosas e tirânicas, nalgum modo subliminar de proclamar a falência da esfera privada e da tirania, que representa o *summum malum*, como dizem Bartky e Salkever, contra a liberdade, mas então esta intenção, como diz Aristóteles, foi uma descoberta dos poetas, pelo que também eles estariam implicados nesse complô paidêutico. Por último, sublinho que, com a ausência do divino, do ritual e de Díónisos, é certo que Aristóteles remete a tragédia para a esfera do humano, como diz Halliwell, todavia sublinho que essa esfera do humano é a esfera do político. Há um paradoxo aparente no facto de Aristóteles dizer, como Hall não podia deixar de apontar, que a correcção na política não é correcção na poética, sendo esta frase o fundamento para a visão da *Poética* como teoria estética, contra a qual John Jones se opõe veementemente: «Apologies for the intellectualism of the Poetics are misleading as well as unnecessary. The Greeks knew no such subject as aesthetics»<sup>434</sup>, mas no entanto Hall não descarta o carácter educativo com que Aristóteles define a mimese, simplesmente não o encontra no *design* prescrito para a tragédia. Ora, quando Aristóteles diz que «a ideia de correcção da política e da poética não é a mesma, nem a de outra arte e da poética» (Po. 1460b,10), critica aqueles que procuram verdade referencial e informação na ficção, como nota Halliwell no seu comentário àquele capítulo<sup>435</sup>. Na verdade, parece-me que Aristóteles aí define aquilo a que a terminologia literária hoje chama *poetic license*, que passa sobretudo pela liberdade linguística (em que Aristóteles incide em todo aquele parágrafo) mas também por anacronismos, absurdos geográficos e científicos, etc. Aquele parágrafo trata a ideia de

---

<sup>434</sup> JONES, John, 1962, p. 52.

<sup>435</sup> HALLIWELL, Stephen, 1987, p. 176 e ss.

erro poético como «concessão que fazemos aos poetas» mas nunca aos políticos, que estão obrigados a acertar, pelo que sobre eles pesa uma responsabilidade a que os poetas escapam. Ao contrário do herói, o governante não tem licença para matar. Por outro, dizer que a literatura não tem uma função referencial ou informativa, e distingui-la da função poética, não é o mesmo que dizer que a literatura não pode ser demagógica ou pedagógica ou ideológica, como propõe Halliwell. Este distanciamento entre literatura e realidade, embora seja óbvio, é algo que a ficção industrial e colectiva, como o cinema americano, tem de ter sempre o cuidado de sublinhar, uma vez que tanto se destina ao culto e ao inculto, como reza o ditado grego «a ficção engana os sábios e não engana os tolos». Por isso Reagan sofreu um atentado inspirado em *Taxi Driver*, como por isso todos os prefixos telefónicos dos filmes começam por 555, um prefixo que não existe, justamente para evitar chamadas aborrecidas. O problema do distanciamento estético, que tanto incomodava Aristóteles, não era exclusivo do grego mas da ficção colectiva e cinematográfica. Para cimentar a sua perspectiva, Edith Hall aponta ainda o facto de Aristóteles dizer que os antigos poetas falavam como políticos e os actuais como retores (Po. 1450b,5), mas também isso não quer dizer necessariamente que o carácter político e paidêutico, naturalmente implicado na acção *spoudaious*, tenha desaparecido dos poetas actuais. A diferença pode também ser a mesma que entre a época clássica e militarista de John Ford e o cinema actual – ou entre o *Camões* de Leitão de Barros (exemplo de propaganda salazarista e exaltação patriótica) e a *Alice* de Marco Martins, ambos representando *spoudaia praxis*.

Voltando às paixões do medo e da compaixão, tenho então que encerram pelo menos duas grandes deliberações políticas: a diferença entre os fins e os meios e a ampliação do sentido de lealdade para o sentido de justiça, respectivamente – tenho também que estas duas paixões continuam a ser suscitadas na ficção industrial e audiovisual cinematográfica com as mesmas consequências deliberativas. Para a minha perspectiva aponto, para já, algo que, noutra capítulo da *Poética*, incita inegavelmente à deliberação política pela problematização dramática, conferindo o teor empenhado do *design* de Aristóteles: «Não deve julgar-se se alguém diz ou faz alguma coisa bem ou mal unicamente pelo que é feito ou dito, examinando se é bom ou mau, mas considerando também quem faz ou diz, para quem ou quando ou a quem ou por que motivo: se, por exemplo, é para conseguir um bem maior ou para evitar um mal maior.» (Po. 1461<sup>a</sup>,5)

Platão e Aristóteles concordam naquilo que deve ser o objectivo da educação: fazer com a criança possa «um dia tornar-se num cidadão íntegro e que, por este modo, assim possa ele saber tanto autogovernar-se como simultaneamente submeter-se à justiça» (Leis 643e). Ou seja, o cidadão deve ser formado na procura do equilíbrio entre o seu benefício individual e o benefício colectivo, entre o governar e o ser governado. Se, para o grego, o homem isolado, deixado a si próprio e fora de uma ética da polis, fica à mercê de desejos desorientados e lealdades restritas, dentro da polis ele adquire o *logos* que o ensina a governar e utilizar essas paixões no caminho da virtude, que é o Meio, a justiça e a equidade. Na tragédia, para chegar ao lugar do outro e da justiça, temos de sair de nós e da nossa localidade, o que é extremamente doloroso e dramático.

## 1.2 Justiça e Lealdade, o individual e o colectivo

A problematização entre justiça e lealdade, no sentido rortiano<sup>436</sup>, remete para a relação entre a vontade individual e colectiva, sendo que a resolução problemática desta relação é, parece-me, essencialmente democrática, no sentido da vivência e do exercício comum do poder. Quando, para salvar um filho da pena de morte, mentimos em tribunal, estamos a ser leais, mas se outra pessoa inocente vai morrer no lugar dele sentimos que a lealdade se opõe à justiça. Rorty explica a justiça, não como racionalização, mas como uma lealdade (ou emoção) ampliada, em que somos levados a ver o outro, o desconhecido, o colectivo, como filho ou irmão<sup>437</sup>. Trata-se portanto de alargar o laço de *philia* familiar para uma *philia* universal entre cidadãos, que Aristóteles professa na *Política*, como assinala Belfiore em *Murder Among Friends*, e que é essencial à prevalência da justiça em que se fundamenta a unificação do regime democrático grego. Interessa que este tema é absolutamente recorrente no cinema de massas, mas por razões práticas tenho-me restringido aqui mais ao exemplo de *Casablanca*, mas a lista seria interminável e incluiria também grande parte dos filmes série b. A peculiar, mas nada arbitrária, escolha das emoções trágicas de Aristóteles

---

<sup>436</sup> RORTY, Richard, 1992.

<sup>437</sup> Para Kant a justiça surge da razão e a lealdade da emoção, mas não cabe aqui a discussão política nem filosófica para que, infelizmente, não me qualifico. De toda a maneira ambas as perspectivas servem o meu propósito específico mas a de Richard Rorty aproxima-se melhor da *philia* política de Aristóteles e de um conceito de cidadania universal. É claro que há o problema de Rorty ser dos poucos filósofos ostensiva e assumidamente anti-platónico, o que para muitos faz dele um não-filósofo.

encerra estes valores por todos os ângulos, começando pela sua própria definição na *Poética* que parece indicar já os modos individual e colectivo: «a compaixão tem por objecto quem não merece a desdita [o outro], e o temor visa os que se assemelham a nós [o eu].» (1453<sup>a</sup>5) Poder-se-ia dizer que esta é apenas outra maneira de parafrasear o conflito que Pholenz assinala, citado por Maria Helena da Rocha Pereira para uma síntese do trágico, «entre a vontade individual e a ordenação do mundo», mas na verdade aquela perspectiva permite anunciar o fim do trágico na era actual, enquanto que a que proponho lhe confirma actualidade. Uma actualidade fomentada também por um século que vivenciou um desequilíbrio esquizofrénico entre a liberdade individual e a liberdade colectiva, criando sistemas que apenas permitam ora um ora outro, promovendo o desequilíbrio entre duas dimensões que para sempre farão parte do homem, e, como tal devem fazer parte da sociedade que ele habita e em que acredita, sempre confrontado com a escolha entre si próprio e o outro, tanto naquilo que é *spoudaios* como no que é *phaulon*. O drama assinala que a resolução dessa escolha implica, por vezes, uma alienação do eu, que parece ser tudo o que temos e é percebida contra-natura, representando-a, por exemplo, no ritual do sacrifício que, apoiado na tradição religiosa, dela se serve para assinalar uma condição política. Temor e compaixão permitem-me construir a lição política que inevitavelmente encontramos naqueles que olham a tragédia pela perspectiva da ciência política como Peter Euben: «the sorrow of defeat is a spur to wisdom. And that wisdom, which consists in our recognition of mortality and partiality, reminds us of our need for one another and so for politics.»<sup>438</sup> Nesta perspectiva vejo os deuses trágicos como representantes de uma dessas vontades, não forçosamente a colectiva/justa mas também a individual/leal e na medida em que essa problematização é possível em *todos* os intervenientes da tragédia, protagonistas, *philoí*, coro e deuses.

Aquele conflito pode, no *Rei Édipo*, ser, nalguns níveis, tão subtil que apenas o consegui identificar com a ajuda de Zeitlin<sup>439</sup>, por exemplo, no facto crucial de Laio ter sido morto por muitos ou apenas por um, como no facto de esse um ser afinal muitos (marido, filho, irmão e pai), ou tão evidente quanto o erro de um provocar a desgraça de muitos: os cidadãos de Tebas. A consequência política da *hamartia* de Édipo não deve ser menosprezada, pois é o grande motor da acção de Édipo dentro da cena. Jocasta, por outro lado, representa, plena e absolutamente, o interesse privado, na

<sup>438</sup> EUBEN, Peter, 1986, p. 12.

<sup>439</sup> EUBEN, Peter, 1986, «Thebes: Theater of the Self and Society in Athenian Drama», p. 101 e ss.

medida, por exemplo, em que sacrifica uma criança por iniciativa privada e fora do contexto ritual e religioso<sup>440</sup>, por isso recebe a morte dos ímpios que é o enforcamento. Nenhum dos heróis que segue a vontade individual, sem a problematizar com a vontade do outro, se safa na ficção popular antiga e moderna. Para Jones: «Sophocles's frequent coupling of wealth and hubris is directed not against wealth but against the man who has grown so much more prosperous than his neighbours that he is in danger of forgetting he is human too»<sup>441</sup>, por isso também o vilão de Ian Fleming é desumano, megalómano e dispõe de tudo o que o dinheiro permite. Tenho que, na tragédia grega, o sacrifício humano é apresentado como assunto entre Deus e o homem mas dramatizado como tensão entre o individual e o colectivo. Se para alguns a moral moderna promove o individualismo e não a colectividade, incitando ao heroísmo (e ao capitalismo e outros males) e se hoje se perdeu a noção de abnegação e fusão no outro, como explicar que esse heroísmo seja sempre problemático no filme comercial, custando quase sempre a vida ao herói, ou pelo menos a fortuna. Tróia é ganha à custa do sacrifício de uma inocente, à custa do sangue e das lágrimas, do nariz partido do boxeur (de que falei na parte anterior) mostrando como a luta colectiva implica sacrifício pessoal: a ideia continua a mesma, o drama é hoje idêntico. Todas as semanas assistimos à estreia de mais um sacrifício do bode. Em *Gran Torino*, Clint Eastwood dá a vida pelo grupo de vietnamitas seus vizinhos, que no início do filme desprezava. Ora este tema, que para uns é demagógico e comercial, é apenas clássico, no sentido contemporâneo do termo. É certo que Eastwood já estava condenado com uma doença mortal, mas também sobre Édipo e Agamemnon já pendia a maldição de Cadmo e Atreu. Em *Civil Action (A Qualquer Custo)*, de Steven Zaillian, John Travolta representa o papel de um advogado rico e famoso dos ricos e famosos, habituado a defender o interesse pessoal do seu cliente que, provável ou necessariamente, se envolve numa luta titânica contra uma instituição a favor de um cliente pobre. A moral da história é a da luta entre os interesses colectivos e os interesses individuais, pois aquele cliente pobre também representa toda uma população vitimizada; assim o advogado ganha honra e *entidade* quando decide defender muitos em vez de apenas um, na mesma lição que Augusto Boal exprime: «tragedy imitates actions that are directed toward the highest goal, the political good.

---

<sup>440</sup> Jocasta prefere ainda claramente que Édipo não descubra a verdade, o que implicaria a morte dos cidadãos. Quanto a isto Frederico Lourenço nota com justeza e algum humor que a peça revela muito mais um complexo de Jocasta do que um complexo de Édipo.

<sup>441</sup> JONES, John, 1962, p. 166.

And what is the political good? There is no doubt: the highest good is the political one, and the political good is justice!»<sup>442</sup>, mostrando que a ambição de um deve ser dirigida para o bem colectivo. Agamemnon é claramente apanhado entre as duas vontades numa proposta indecente. O sacrifício de Ifigénia é político na medida em que se trata de um por todos (Ifigénia pelos gregos) ou todos por um (os gregos por Zeus), mostrando que um Agamemnon vitorioso será um Agamemnon amaldiçoado, *tuke* e *areté* são dramatizadas aqui como no filme de Zailian, pois o advogado é, no final, expulso da ordem dos advogados. Tal como o sacrifício de Orestes por Ifigénia é também político, na medida em que Artemísia exige o sacrifício do estrangeiro, *do outro*, mostrando a peça que, se reconhecermos o *xenos* como nosso irmão, ampliamos a lealdade para justiça e erradicamos a barbárie sanguinária<sup>443</sup>. Do mesmo modo Pelasgo é justo ao defender as suplicantes, que são *xenoi*, mas, ao ver a população de Argos em perigo, o círculo de justiça restringe-se em lealdade para com os argenses, nesta alternância consiste o drama e a educação.

Do mesmo modo o sacrifício-martírio de Alceste no lugar de Admeto é político, dando-nos a ver a diferença entre fazer a coisa boa e a coisa certa, *do the right thing* – uma das frases mais repetidas no cinema americano, mostrando que o dever religioso (ou cívico, ou colectivo, ou marital) é, por vezes, também um acto horrível, assinalando a diferença (ou o abismo, se quisermos ser muito trágicos) entre o certo e o que tem de ser feito: dar-se pelo outro, no castigo imerecido que provoca *compaixão*, é isto perceber se alguém faz alguma coisa, não porque é má ou boa mas «para conseguir um bem maior ou para evitar um mal maior» (Po. 1461a,5). Por outro lado, tenho que a representação máxima da violência contra o outro, ou contra o colectivo, se exprime nos dois tabus universais que Édipo e Tiestes violam (ambos inadvertidamente), o canibalismo<sup>444</sup> e o incesto, pior dos crimes entre *philoí*, ou entre pares.

Dramatizar este problema político não é resolvê-lo. Sempre que há resolução a força dramática perde-se, como o comprovam *As Euménides* e *Édipo em Colono*,

---

<sup>442</sup> BOAL, Augusto, 1974, p. 21. É claro que para isto temos de entender a Justiça como um bem.

<sup>443</sup> O facto de Artemísia em Aulis salvar Ifigénia do sacrifício pelo outro, ou pela pluralidade, e depois a obrigar a reviver esse mesmo sacrifício pelo outro em Tauris, enquanto agente e não enquanto paciente, constitui uma brilhante dramatização do problema, evitando ilusoriamente a visão moralista (que a peça na verdade tem) e sublinhando que a tragédia ensina melhor sempre que mostra o problema e não a solução ou a Verdade.

<sup>444</sup> No extremo ético que se opõe ao canibalismo temos o sacrifício pelo outro, como que entre o comer o outro e o dar-se a comer ao outro. O ritual da eucaristia cristã exprime esta dicotomia.

fazendo com que se aproximem mais de uma *issue play* (ou tragédia de final duplo<sup>445</sup>) que do *real drama*, como distingue Mamet, avisando que o primeiro nada tem que incite a reflectir e ruminar<sup>446</sup>. Quando uma das probabilidades da escolha se apresenta como Bem, ou se o *individual* é representado como Mal, não há drama porque não há dilema – e já vimos que McKee exige dilema e que Mamet assinala que a escolha entre o Bem e o Mal não é sequer escolha. Por isso o Super-Homem tem de escolher entre a vida de Lois Lane e violar o legado do pai, que no filme vemos divinizado. A tragédia ensina *dramatizando* e não respondendo a questões, para isso existe a política e as leis da polis, sem as quais o cidadão médio, que disso se apercebe perfeitamente, ficaria perdido nos dilemas trágicos, deliberando angustiadamente como Pelasgo, e feliz por não se encontrar em situação semelhante.

O primado da verosimilhança sobre a verdade, bem como a mimese proposta na perspectiva do reconhecimento e não do conhecimento, em nada impedem uma justificação política e demagógica da *Poética* e da tragédia grega, cujo caminho Aristóteles trilhou ao desencorajar o final duplo, ao propor uma *hamartia* técnica, ao propor um *ethos* humano e contraditório, ao separar *ethos* e *dianoia* (uma separação que não existe na *Ética a Nicómaco*<sup>447</sup>). Todos estes elementos fogem de um moralismo directo e explícito que não resulta ou não funciona porque não dramatiza, nem revela «a angústia da condição humana». Por isso, para Douglas Sirk, o filme morre no momento em que o realizador começa a pregar<sup>448</sup> (além de que a condensação da acção no cinema obriga também a uma condensação da veiculação de

---

<sup>445</sup> Cf. PHELAN, James, «Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction», *Modern Philology*, 1987, pp. 282-299. A Escola de Chicago distinguiu duas leituras que Phelan explica sucintamente: «there is a sharp distinction between works organized mimetically – that is, to represent characters in action for the sake of the emotions generated by that representation – and those organized thematically – that is, to represent characters in action for the sake of some ideational purpose, such as convincing the audience of the truth of some proposition or ridiculing objects external to the representation. The distinction is so sharp that for the neo-aristotelians virtually all works fall into one class or the other», nomeadamente pode distinguir a tragédia da comédia aristofânica, mas não da comédia de enredo que Aristóteles propõe. Aqui tenho vindo a propor como estes dois níveis de leitura não podem ser analisados independentemente, posto que se fabricam e tecem um no outro. Como esta distinção da escola de Chicago não remete necessariamente para a resolução do problema ético e político na cena, tanto ganhando os bons, como ganhando o bem colectivo, que constituiria uma redução da intensidade dramática e como, para os neo-aristotélicos, uma tragédia de final duplo pode ser «mimética» e não didáctica, não corrobora esta teoria pois não compreendo por que motivo um texto organizado mimeticamente não possa ter uma leitura temática ou didáctica sem que essa leitura temática esteja implicada na organização mimética e vice-versa, tanto mais que quanto mais mimeticamente organizada mais didáctica será, como temos visto.

<sup>446</sup> Nem a comédia de Aristófanis, que encena a particularidade política local e temporal, alguma vez apresenta soluções ou correctivos para a corrupção, o sofismo, a luta de classes e tudo o mais.

<sup>447</sup> RORTY, Amélie, (org.) 1992, como explicou Blundell, p. 155 e ss.

<sup>448</sup> Transcrito de SCORSESE, Martin, *Uma Viagem Pelo Cinema Americano*, 1995, doc. BFI.

ideologia, tornando-a demasiado intensa). Posto isto, é difícil concordar com Freeland ao dizer que a *Poética* «confines artists to articulating or confirming moral truths we already know, rather than revealing difficult moral problems or raising moral issues in a significantly original and challenging way.»<sup>449</sup>

### 1.3 *Édipo em Colono, Atenas, América e propaganda*

Edith Hall avança a hipótese de Aristóteles contornar propositadamente o atenocentrismo da tragédia grega por ser adepto da expansão de Filipe da Macedónia, promovendo «a divorce of tragedy from the Athenian democratic polis»<sup>450</sup>. Todavia, ainda que a hipótese seja bastante plausível, temos de concordar que ser pró-macedónio ou anti-ateniense não é o mesmo que ser anti-democrático e apolítico. Para mim, por exemplo Atenas pode ser Hollywood já que para lá se dirigem todos os poetas que aspiram à fama, como diz Platão no *Laques* (183<sup>a</sup>-b), citado por Hall no mesmo artigo. Todavia o ponto fundamental é que a tragédia pode de facto veicular uma *athenian way*, como o filme americano veicula *the american way*, seja o liberalismo democrático, seja a luta contra a tirania, mas sempre relevando um por todos e todos por um. É certo, dirão, que a América é também paradigma de injustiça e tirania, mas também Atenas é a cidade que condenou Sócrates à morte.

Charles Tesson<sup>451</sup> descreve *Young Mister Lincoln*, de John Ford, como a história da fundação da América na sua passagem da violência ao Estado de Direito, em que o conflito entre conquistador e conquistados, ou entre os próprios conquistadores, se resolve numa sala de tribunal. Isto permite a Tesson sublinhar que o tribunal é o espaço teatral por excelência, que de facto é. Todavia, deve sê-lo mais porque ambos os espaços (teatral e judicial) participam da Retórica ou da arte da demonstração e refutação, do que por se tratar de espaços de resolução de conflitos. Não obstante, em *Édipo em Colono*, como *As Euménides*, é ambas as coisas, exposição e resolução. Orestes vem resolver o problema da justiça por mãos próprias, ou vingança, e Édipo vem encontrar um lar para os proscritos. É claro que, para comparar as duas peças, estou obrigada a uma analogia entre Atena e Atenas e entre Teseu e

---

<sup>449</sup> RORTY, Amélie, (org.) 1992, p. 128.

<sup>450</sup> SILK, M.S. (org.), 1996, p. 305.

<sup>451</sup> TESSON, Charles, 2007, *Cahiers du Cinéma*.



Atenas, e, por sua vez, entre Atenas e Justiça ou Ordem, embora n'As *Euménides* o problema em questão não seja a xenofobia, como pode ser em *Édipo em Colono*, na leitura de Peter Euben<sup>452</sup>. A dramatização deste problema é especialmente interessante para uma nação com pretensões hegemónicas ou imperialistas, ao dizer implicitamente que Atenas é todos, puros e ímpios, Sófocles diz também que todos são atenienses e a nação cresce ao proclamar o mesmo que Emma Lazarus na Estátua da Liberdade, «...send these, the homeless, tempest tost to me, I lift my law beside the golden door». Atenas assume assim a diversidade tornando-se paradigma de democracia. Peter Euben explica que *Édipo em Colono* pauta a filosofia de Hannah Arendt<sup>453</sup>, para quem o homem é salvo pela política e pelo diálogo no contexto da polis, verdadeiro lar dos homens porque acolhe a pluralidade e, quanto a mim, expande a *philia* para fora do *oikos* e do *topos*, por isso Atenas, ou a razão e a justiça, acolhe os loucos e os sábios. Todavia, não tenho que esta seja lição exclusiva daquela peça (entendida também como testamento político de Sófocles) mas também, por exemplo, d'As *Bacantes*, onde se mostra como será infeliz aquele que, como Penteu, não der lugar ao estranho e ao incompreensível em nome da lógica individual da vontade do poder pelo poder, justificando os meios pelos fins, que é precisamente o caminho inevitável da violência<sup>454</sup>. Quanto a *Édipo em Colono*, interessa agora a concretização específica do bem colectivo e da Justiça num lugar e num modo de vida, o ateniense, já que «there is also reason to believe that the play is na epitaph for Athenian power»<sup>455</sup>, e que o cinema americano, sendo institucional e industrial como a tragédia grega, cai na mesma tentação propagandística.

Em *Casablanca*, América está para Atenas como Europa está para Tebas<sup>456</sup>, palco do crime entre *philois*, da tirania e do *pathos*, como a Europa da Segunda Guerra Mundial em que Cadmo semeou soldados discordantes. O «Café Americain» de Rick é, por sua vez, um espaço de redenção, que, como Colono, se encontra depois de Tebas e já no encalço de Atenas. Ali todos são iguais, fugitivos e perseguidores, polícias e

---

<sup>452</sup> EUBEN, Peter, 2003, p. 40 e ss.

<sup>453</sup> *Idem*. O interesse de Euben nesta comparação é sobretudo mostrar que Arendt se inspira mais na tragédia grega do que na filosofia grega para a formulação de *A Condição Humana*, daí o nome do capítulo «Hannah Arendt at Colonus», e em que me inspirei para propor aqui algo como *Hannah Arendt em Casablanca*, para explicar também que aquilo que Euben vê em Colono está, afinal, em todo o lado.

<sup>454</sup> Também a igreja *catholon*, enquanto comunicação e arte pedagógica e demagógica, se quisermos, professa a *philia* alargada.

<sup>455</sup> EUBEN, Peter, 2003, p. 53.

<sup>456</sup> Vd. EUBEN, Peter, 1986, p 101 e ss., o artigo de Froma Zeitlin, para a dissociação entre Tebas e Atenas.

ladrões. Quando o inspector alemão pergunta a nacionalidade a Rick, este responde: «Alcoholic». Por detrás do humor esconde-se a constatação de que dois bêbados não são senhor e escravo, são dois bêbados ou dois bacantes. O comissário francês corrige depois a expressão para «he is a citizen of the world». Poder-se-ia dizer que em *Casablanca* a política não parece ser tão redentora quanto Arendt propõe, uma vez que foi a política que dividiu violentamente os europeus. No entanto, só quando toma uma opção política é que Rick se redime e se assume na verdade como cidadão do mundo, para isso teve de decidir participar do destino colectivo, dando Ilsa a Lazlo. Escolher o outro foi ser político, ser cosmopolita e não localista. No cinema mais actual Tebas continua representada nas instâncias do poder económico sem consciência política (no sentido virtuoso da ética da polis, claro está, não da luta pelo poder), e os nossos Creontes foram substituídos pelo burocrata que não distingue os meios dos fins, ou por aquele que, profundamente afectado pelo poder, e pela *tuké* de que dispõe, confunde os desígnios colectivos com os seus desígnios pessoais, confunde *tuké* na *areté* que supõe de si próprio, tornando-se eugenia e sede de poder, como a Tyrell Corporation de *Blade Runner*, ou a SPECTRE de James Bond, que representam a corrupção moral e política, o dogma e o anti-conhecimento.

Há inúmeras maneiras de veicular propaganda escondida na dramatização. Uma das mais frequentes é, vimos, mostrar como grandes nações são construídas sobre sangue e lágrimas. Ainda que dantes os poetas falassem como políticos, tal como John Ford no *Young Mister Lincoln* e Ésquilo n' *As Euménides* mostram o triunfo da Lei, os filmes modernos, falando como retores e não já como políticos, conseguem veicular a mesma mensagem, dramatizando, por exemplo, a grandeza da América em filmes sobre a chacina dos índios autóctones. Nestes casos a lição moral não está dentro do filme, mas, como é mais eficaz, fora dele e apenas na mente do leitor: vejam como fomos bárbaros e como agora somos tão civilizados e iluminados que reconhecemos a nossa própria barbárie, que é mais ou menos o que faz Eurípides nos *remakes* de Ésquilo.

#### **1.4 Drama entre a justiça e o justiceiro**

Temos primeiramente que entender que, para o grego, era justo vingar a morte de um *philos*, coisa que para nós não é, racionalmente pelo menos – e por isso o

conceito de justiça é racional para Hegel, enquanto que o de lealdade é emocional, um pouco à maneira de Platão. Todavia, só a visão de Rorty, da justiça como lealdade ou emotividade ampliada, é dinâmica e dramática, assentando no alargamento e restrição de círculos que variam conforme a situação e a perspectiva, não fosse ele precursor do pragmatismo relativista, que os poetas devem assumir, mostrando, como vimos, que algo que é bom para uns, pode ser mau para outros. Assim, a vingança de Orestes liga-se tanto com a questão da justiça e lealdade como com a justificação dos fins pelos meios. Orestes está preso no dilema de Rorty: que fazer se para vingar o meu pai tenho de matar a minha mãe? É o mesmo dilema de Luke Skywalker que pretende vingar a morte do seu mestre, Obi Wan, tudo o que ele representa, matando Darth Vader que afinal é seu pai<sup>457</sup>. A aproximação filíaca entre o agente e o paciente da vingança é sempre uma boa solução para dramatizar a vingança.

Uma vez que o propósito de justiça na vingança não é evidente, nem para nós nem para o grego, ele necessita sempre de muito pensamento, ou *dianoia*, já que o vingador, tendencialmente bom como nós<sup>458</sup>, tem de convencer-se de que se trata de uma questão de justiça e não de lealdade, ou mero crime e é essa *dianoia* que acaba por garantir a força anímica para cometer o crime. No drama, a *dianoia* confirma a justiça do acto *para o protagonista*, dando-lhe a motivação acrescida para o cometer. Se sairmos do sentido estético com que a *dianoia* também é explicada na *Poética* e a entendermos como «logificação», podemos compreender melhor que a *dianoia* implica uma pausa e uma espera, o equivalente ao dormir sobre o assunto, ao contar até dez e portanto a *dianoia* tanto pode dissuadir, como pretende Séneca ao dizer que *maximum remedium irae mora est*, como incitar, ou mesmo refinar o prato, como é o caso de Hamlet. O herói cede, portanto, à sua *dianoia* falaciosa que transforma *pathos* em *logos*, e o público retrocede, transformando novamente o *logos* em *pathos*, pois o poeta ilustra sempre a represália perpétua de Girard<sup>459</sup>, mostrando que um crime exige outro e que, no fim, nenhum sai vencedor.

Eurípides parece dedicar-se especialmente à vingança, um tema mais sangrento e mais do seu agrado, que permite o monstrosário de todas as patologias inerentes à vingança como deambulação, loucura, e, claro mais sangue. Orestes é louco e Hécuba

---

<sup>457</sup> É claro que o herói moderno não pode conspurcar-se pelo acto de matar, pelo que o realizador é obrigado a inventar uma manobra de auto-defesa no último momento, para permitir que o tirano morra, todavia o público continua a exigir a morte daquele que é objecto da vingança.

<sup>458</sup> Tenho em mente agora o Orestes de Ésquilo, justiceiro *malgré lui*, e não o Orestes sanguinário de Eurípides.

<sup>459</sup> GIRARD, René, 1990.

também, nada mais que uma assassina geradora de sangue no «blood will blood» de Macbeth, permitindo na verdade uma sequência orquestrada por Polimestor (que nunca chegou até nós e é fruto da minha imaginação). Embora seja repugnante, Polimestor tem também direito à dramatização dessa repugnância no excesso sanguinário, e nada gratuito, com que Hécuba lhe mata os filhos. Também Tíndaro, pai de Clitmenestra, pode ser o novo pesadelo de Orestes, como Helena e Menelau são o novo alvo do Orestes de Eurípides, numa dinâmica de contra-ataque que acaba por transmitir o grande problema político: para agradar a um deus temos de ofender outro. Num esquema de vingança nunca há, pois, uma só morte, como aliás reza um ditado que Aristóteles cita na *Retórica*: «Insensato é aquele que, depois de ter morto o pai, deixa com vida os filhos» (Ret. 1376a).

A represália eterna de Girard é equivalente à deambulação perpétua a que o vingador está condenado, a do herói maldito, de que Édipo é exemplo, como a do herói justiceiro ou vingador, de que Orestes, também maldito, é exemplo. É justamente por meio destes dois *tropos* (maldito-vingador) que o herói do western, John Wayne, e outros, exercem sobre o público algum fascínio. Essa deambulação e loucura são o «castigo imerecido» que suscita a nossa compaixão. No cinema americano, se o herói não deambula nem é louco (de preferência os dois), então deve desistir da vingança no momento em que a pode executar, ou porque é salvo por um poder divino como Ben-Hur, ou porque se apercebe de que assim perderá a sua humanidade, cometendo o mesmo crime que condena. Todavia, para o grego bastava não exultar nessa vingança para também assim merecer a nossa compaixão. Se Electra fica horrorizada com os seus próprios desígnios, já Egisto exulta no assassinio de Agamemnon (porque não é para ele que se dirige o nosso temor e compaixão), assumindo-se como vingador de Tiestes contra o repugnante crime de Atreu. A história de Atreu, por seu turno, remete-me sempre para Hannibal Lecter<sup>460</sup>, que é simultaneamente Atreu, Egisto e Orestes.

Algures na infância, Hannibal viu um grupo de bandidos comerem-lhe a irmã, em circunstâncias prováveis e necessárias. O acto horrendo requer vingança e, anos depois, Hannibal esventra os bandidos um por um. Todavia, o trauma infantil tornou-o num monstro condenado à vingança eterna, Hannibal enlouquece e torna-se num dos melhores psicopatas do cinema. É Egisto porque escapou ileso do odioso banquete, é Tiestes porque teve de vivenciar o festim e porque também come carne humana, é

---

<sup>460</sup> N' *O silêncio dos Inocentes* e respectivas sequelas, com argumento de Ted Tally, baseado no romance de Thomas Harris.

Orestes porque a perseguição das Fúrias é o equivalente à grave psicose que o afectou. É o monstruoso Atreu porque dá carne humana a comer aos outros e, finalmente, é Tântalo porque crê que isso lhe dá um poder super-humano. Certo também é que a lista dos dramas vingativos de Hollywood não tem fim, sendo um tema altamente dinâmico, patético e didáctico, tanto nos filmes péssimos como nos óptimos, como *Mystic River* de Clint Eastwood. Ai se expõe o rasto destrutivo da vingança, dramatizando todos os pontos de vista: o da lei, o da vítima, o do vingador e o do criminoso, sendo que no final todos se conciliam na descoberta de uma verdade comum, como que salvos por Apolo.

A *dianoia* vingativa procura justificar os fins pelos meios, que é, para o grego e para nós, a melhor possibilidade de violência. Há um tipo de herói hollywoodiano especialmente caro na distinção paidêutica entre fins e meios: aquele que usa os mesmos meios para fins diferentes, por exemplo quando o assassino contratado é um antigo soldado antigo CIA, antigo KGB, dramatiza-se assim o que é matar em nome colectivo e matar em nome individual, este é o grande papel educativo da poesia. Não há livros de ética e de ética da polis, ou política, que possam substituir o drama que Charlie Chaplin resume em *Monsieur Verdoux* ao dizer: «quem matar milhares é um herói, quem matar um só é um assassino», ou o *Terceiro Homem* de Carol Reed em que «a ética linear de Cotten é tão, ou mais, repugnante do que a amoralidade de Orson Wells»<sup>461</sup>. Resumindo, a *dianoia* exigida na vingança «engrandece», ou alarga o círculo da lealdade, ou «minimiza» e o restringe, e surge sempre que é necessário dramatizar, por meio da palavra e não da acção, o mal menor e o bem maior. Hoje há também casos em que a própria *dianoia* logocêntrica é alvo e tema da dramatização, como no filme *O Delator* de Steven Soderbergh, em que, como no *Filoctetes* de Sófocles, se estabelece uma extraordinária confusão retórica entre fins e meios, entre interesses pessoais e colectivos, em que o delator (Matt Damon) é o próprio segredo, desempenhando o papel de Neoptolemo. Na peça de Sófocles, tão clássica quanto *Rei Édipo*, a *dianoia* humana, tal como a vingança, não tem fim, nem solução, porque, enquanto não se estabelecer o bem comum, todos ficarão para sempre presos no seu ponto de vista e no seu interesse pessoal. Todavia, a *dianoia* é apenas expressão verbal de uma decisão que é cerne do trágico (ou do drama ou do problema, todos são aqui

---

<sup>461</sup> Citado da síntese crítica para visualização do filme, por J. Bénard da Costa, 6 de Maio de 1994, na Cinemateca Portuguesa.

sinónimos de tragédia), pois o trágico nunca é o mal accidental, ou imposto pelos deuses, mas aquele que podia ter sido evitado, que podia ter sido de outro modo.

### 1.5 ***Banlieu 13*, uma tragédia moderna**

Finalmente creio ter chegado a um ponto neste estudo que permite uma panorâmica dos preceitos de Aristóteles num filme da ficção industrial. Belfiore defende *Ifigénia em Aulis* da acusação de W. D. Lucas (de que não se trata de verdadeira tragédia mas de melodrama) assinalando como, de facto, a peça encerra todos os preceitos de Aristóteles (*hamartia*, reconhecimento, peripécia, etc.), e como o *pathos* e o crime entre *philoí* continuam representados na possibilidade de acontecerem, fazendo dela uma verdadeira tragédia. Os mesmos critérios servirão agora para descrever a acção de um filme, que por acaso não é americano mas que valeu ao seu argumentista e produtor, Luc Besson, os epítetos de *americanoide* e *comercial*, e que serve então por ser mais papista que o papa. O filme chama-se *Banlieu 13* (mas também podia chamar-se *Tebas*) e é realizado por Pierre Morel. De facto trata-se, à primeira vista, de um filme de acção e pancadaria série b, mas a minha descrição parcial irá relevando os aspectos clássicos: o cenário é uma Paris futura, cuja solução para impedir um insustentável índice de criminalidade num dos bairros, o *Banlieu 13*, foi confiná-lo dentro de um muro intransponível, para lá do qual reinam feudos tirânicos de gangues, droga e violência, uma espécie de peste portanto.

O primeiro *episódio* serve apenas para caracterização ética do protagonista, Leito, um natural do bairro, é filmado em pancadaria e perseguição sozinho contra gangues poderosos que o perseguem por ter destruído e queimado lotes de droga na vã esperança de salvar o bairro (um contra muitos). Como ele consegue sempre escapar, os maus raptam-lhe a irmã na esperança de exercer algum domínio sobre ele. Indiferente ao aviso, Leito abre caminho à pancada e, dispensando qualquer elocução, apanha o líder e salva a irmã que o acompanha levando o mau, de arma apontada, até à única esquadra de polícia que ainda existe no bairro 13. Em vez de o proteger, o chefe da polícia declara que o governo mandou encerrar aquela esquadra pelo que o assunto não lhe interessa. O polícia deixa fugir o mau para escapar com vida dos capangas armados que já cercavam a esquadra, e prende Leito que ainda vê a irmã partir à mercê do mau. Animou-se este episódio com o reconhecimento da passagem de uma relação

de amizade para uma relação de ódio (Po. 1452a,30), fazendo com que Leito formule o princípio geral de que todos os polícias são corruptos, e também com um prejuízo entre *philoí*.

No segundo episódio temos a caracterização ética do segundo protagonista, Damien, um polícia filmado num bairro normal, a combater o crime normal mas com pancadaria ainda mais eficaz e coreografada que a de Leito, com quem contrasta por ter o apoio de toda a força policial de Paris, da Polis portanto, ou de Atenas onde está a Lei; representa, pois, muitos contra um.

No terceiro episódio vemos os governantes de Paris que, como deuses do Olimpo, convocam Damien para uma missão no perigoso bairro 13: trata-se de desactivar uma bomba, cuja carrinha de transporte foi destruída e saqueada por gangues daquele bairro. Como Damien nunca entrou nesse bairro interdito e abandonado, dizem-lhe que deve levar um guia, e o único guia disponível é Leito que farão imediatamente sair da prisão. Acrescentam ainda que têm informação de que a bomba já está activada, vai explodir daqui a 24 horas e está apontada ao centro de Paris (uma informação que não percebemos como chegou às mãos dos governantes mas que, por isso mesmo, ficou fora-de-cena).

Segue-se mais um episódio ou sequência sobre a reunião dos dois homens, Leito e Damien, que necessariamente não se entendem pois um representa a ordem e outro o caos. Leito chega a conseguir apontar uma arma a Damien (cuja identidade enquanto *bom* desconhece, devido ao princípio geral que formulou atrás) mas é salvo da *hamartia* pela *dianoia* de Damien, primeiro momento de elocução e pensamento, demonstrando que a lealdade (interesse individual) de Leito: salvar o bairro e a irmã, converge com a justiça (interesse colectivo) que Damien representa. Para acentuar a *proairesis* de Leito, o detentor da bomba é o mesmo líder mau que ainda guarda a sua irmã cativa. A *proairesis* de Damien é, por sua vez, acentuada pelo facto de este ser um militar treinado para cumprir ordens até ao fim. Mais carros partidos, *urban chace*<sup>462</sup> e

---

<sup>462</sup> Em francês o nome desta modalidade é Parkour. O filme é pois embelezado não pelo estilo mas pelos efeitos cénicos desta modalidade desportiva, que no filme é realmente espectacular e surpreendente. Entretanto vim a saber que o actor que faz de Leito é, na vida real, campeão desta modalidade e que todas as cenas foram filmadas sem montagem, sem efeitos computadorizados e sem fios de segurança. Isto para dizer que Platão tinha alguma razão ao dizer que nem o poeta nem o rapsodo podem imitar uma arte que não conhecem, já que a espantosa ilusão mimética dependeu aqui da perícia real do actor. Do mesmo modo, Mamet explica que Geene Hackman representa genialmente o manuseamento de armas e o combate porque não tem nada a provar, já que foi, na vida real, comando de operações especiais no pacífico sul.

cenas de pancadaria, num espectáculo de dança violenta, perfeitamente ritmada com o acompanhamento musical.

Depois de um episódio desnecessário mas apetitosamente catastrófico com o líder mau, chegamos à cena do clímax, em que Leito recuperou a irmã e está com Damien diante da bomba, cujo relógio já vai no habitual minuto prévio à explosão. Damien telefona para os governantes e pede-lhes o código para desarmar a bomba, mas, nesse momento, dá-se um reconhecimento de coisas inanimadas, pois Leito nota que os números do código que eles deram a Damien correspondem ao distrito, concelho e número do próprio bairro onde estão, denunciando uma peripécia no facto de o código para desarmar a bomba ser na verdade o código para a activar. Damien diz que os números são mera coincidência pois confia no princípio geral da bondade dos seus governantes, além de que Leito não possui autoridade social ou intelectual para o convencer. Segue-se novo intervalo de música *rap* e dança de morte entre os dois homens. Os papéis inverteram-se, agora é Damien que, para nós leitores, defende a lealdade (o público já reconheceu a identidade dos governantes, que deixam de representar os ideais da polis e passaram a ser apenas um grupo de homens) e Leito a justiça pelos habitantes do bairro. Leito domina Damien, não o deixando cometer a *hamartia* (derivada da ignorância da verdadeira identidade dos governantes) e deixa o relógio da bomba chegar ao zero. O suspense termina em surpresa e de facto a bomba não explode. Damien teve a oportunidade de reconhecer *antes* de cometer o acto terrível. Depois disso ambos compreendem a história retroactivamente como um todo: a carrinha que viram no armazém do mau não estava arrombada nem destruída; o facto de a esquadra e toda a função pública terem abandonado aquele bairro fazia parte de um plano secreto de evacuação; antes de dizer o código, os governantes quiseram ter a certeza de que eles estavam dentro do bairro e ele, Damien, seria um sacrifício humano para exterminar um bairro problemático e impenetrável. Segue-se o resto do desenlace que não interessa relatar, ambos regressam aos seus bairros, as leis justas da polis prevalecem na difusão e revelação mediática da corrupção dos dirigentes, o muro é derrubado e a mensagem ideológica passou relativamente despercebida no meio da peripécia e da pancadaria. No fim, Atenas renovada recebe os marginais de Tebas de braços abertos.

## **1.6 Dilema *extra fabula*: o poeta entre o individual e o colectivo**



Martin Scorsese, logo no início do seu documentário, coloca uma pergunta para a qual não há solução imediata nem fácil: «what does it take to balance personal expression and commercial imperatives? Do you become squizo? Do you make one for them and one for you?» Esta questão é tanto pior quanto pensarmos que mesmo o pintor, que se pauta pelo gosto do público ou pela moda, não tem, como o cineasta, tanta gente envolvida no cumprimento da sua obra (actores, produtores, etc.). É de supor também que o trabalho do poeta grego teria de agradar ao patrocinador do coro e da encenação, pelo que o dinheiro ou a fama, tratando-se de uma arte que envolve muita gente, pode acabar por ditar as regras. Por isto Scorsese sublinha que quem manda no filme é David O. Selznick e não King Vidor, a relação da arte comercial com o dinheiro e o lucro não é tão alheia à tragédia grega, uma vez que vender muito é equivalente a agradar a todos, e quem faz apenas por agradar a todos não é um homem livre mas um «assalariado», como nota Aristóteles na *Política* ou um «bajulador» a que Platão se refere no *Górgias*.

Se Aristóteles não concorda com Platão quanto aos efeitos e natureza da mimese e da arte poética, esta é uma questão em que aparentemente estão de acordo. Assim uma das mais importantes críticas à arte dramática, e que não está no Livro X da *República* mas no *Górgias*, reside no facto, apontado por Platão, de a virtude, ou excelência ou qualidade, não poderem existir naquilo que forçosamente deve agradar a muitos, inaugurando assim a crítica moderna à cultura de massas: a homogeneidade dos conteúdos e a nivelação por baixo. É claro que tudo o que analisei até agora concorre para uma homogeneidade de conteúdos (todas as tragédias devem ter *pathos*, *hamartia*, peripécia, contra *philia*, etc.), e, no entanto, não há duas tragédias iguais. Por outro lado, sabemos que as tragédias eram votadas pelo escrutínio popular.

Mas há uma diferença fundamental, apontada já por Salkever<sup>463</sup>. Se para Platão o problema reside na audiência ou no *demos*, para Aristóteles o problema reside no poeta. Platão parte do princípio (o mesmo que alguns realizadores) de que o *demos* tem mau gosto e é desprovido de virtude. Ora, na *Política*, a opinião de Aristóteles é clara quanto a isto: «Podria, en efecto, que los más [*hoi poloi*], bien que no sean individualmente varones virtuosos, sean con todo mejores, cuando se asocian, que estos otros, no individual sino colectivamente, no de outro modo que los banquetes por

---

<sup>463</sup> EUBEN, Peter, (org.), 1986, no já referido artigo de Salkever «Tragedy and the Education of the Demos», p. 274 e ss.

contribuição son mejores que los aparejados a expensas de uno solo» (liv. III, sec. VI<sup>464</sup>), ou seja, aqueles que não são virtuosos sozinhos, são-no colectivamente, e a contribuição de todos é melhor que a contribuição de um. Com isto Aristóteles revela alguma virtude na capacidade deliberativa do *demos*. Na *Política*, Aristóteles prossegue dizendo que a população colectiva deve ser encarada como um só homem, com muitos braços e muitas pernas, mas também com muitos cérebros, que pensam sempre melhor que um. Onde Aristóteles vê um todo, Platão vê apenas a soma de partes. A posição que nos interessa continua a confirmar-se um pouco mais adiante na *Política*: «Y por esto el público juzga mejor que uno solo de las obras musicales y poéticas, pues unos juzgan de una parte, otros de outra e todos de todas.» Independentemente do ideal democrático aqui presente, interessa-me que esta posição é assumida pelos cineastas americanos, que seguem a lição, não propriamente de Aristóteles, mas de Billy Wilder: «Individually they are idiots. Collectively, they are a genius.»<sup>465</sup> Também McKee adverte o cineasta aspirante de que o QI da audiência, tomado colectivamente, aumenta 50 pontos. É claro que Aristóteles conclui que quanto mais educado forem os *hoi poloi*, mais inteligente e virtuoso será o *demos* (talvez por isso tenha escrito a *Poética*). Posso arriscar dizer que, na perspectiva de Aristóteles, se fizermos um cinema ou tragédia, ou diálogos platónicos, para alguns iluminados, e, depois, outro cinema para os extremamente ignatos estamos a contribuir ignobilmente para desvirtuar o *demos*, por isso insisto em ver na *Poética* a perspectiva do *design*, já que o objectivo deste é a universalidade. O bajulador assalariado de Aristóteles é aquele que escolhe o final duplo, que não confia na capacidade do povo para entender o difícil. Isto é, e como já assinalei em capítulos anteriores, aquele que pensa que o público necessita de palavras para explicar a acção, ou de gestos para explicar as palavras. Aristóteles inclui-se a si próprio no *demos* de que Platão se exclui. É claro que, para Aristóteles, o filósofo estará mais apto a apreciar a mimese, porque, como diz na *Retórica* «percepcionar as semelhanças é fácil para quem é de filosofia», e poderá, portanto, concluir um pouco mais da peça do que o homem normal, facto que também previsto na *Poética*: «aprender não só é agradável para os filósofos mas é-o também igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala.» (Po. 1448b,10)

<sup>464</sup> Uso uma tradução castelhana, assinalada na bibliografia, que infelizmente não contém a numeração de parágrafos.

<sup>465</sup> Cit. em MAMET, David, 2007, p. 115.

A perspectiva do *design* e da funcionalidade ajuda a entender a teoria poética de Aristóteles na medida em que, por exemplo, um copo ou um prato que tem de servir a todos, grandes e pequenos, destros e canhotos é, para ele e para o *Design*, o melhor copo, o copo universal e estável. Para Platão, na perspectiva da Arte – ou seja, na perspectiva obscura da inspiração irracional e irrepetível que se apresenta no *Íon* – esse copo é o pior de todos, é o copo particular e mutável.

O *demos* de Platão deseja sempre as paixões e o irracional, mas o *demos* de Aristóteles, enquanto pessoa colectiva, deseja o bem, tal como explica na *Política*. Isto é, o indivíduo isolado poderá ter como objectivo a honra e o lucro, o que é mau, mas se, por acaso, esse objectivo for social e colectivo, então torna-se justiça, virtude e força da nação. Assim os *multos* tenderão sempre para o bem. É certo que Aristóteles diz também na *Política* (Liv. VIII, p. VII), na parte relativa à educação, e não ao regime e origem do poder, que: «cuando el espectador, en efecto, es de condición vulgar, tiende a rebajar la calidad de la música», mas este é o espectador singular e esta é a música executada sem a possibilidade de *logos*, por um executante sem verdadeira formação musical, ou seja, sem formação teórica mas apenas prática, como se depreende do resto do texto.

Na sua *Viagem pelo Cinema Americano*, Scorsese responde àquela questão inicial dizendo que a solução do problema passa pela capacidade do cineasta para impor um estilo próprio, tal como Frank Kapra ou Alfred Hitchcock. Temos então que o poeta deve substituir-se a si próprio por uma ideia, por algo mais colectivo do que apenas a sua identidade, algo que permita a Aristófanes satirizar não um ou outro mas um modo de dizer euripidiano e ésquiliano, certamente. Mas esta é uma questão que pouco ou nada comove Aristóteles, uma vez que tudo o que lhe interessa está estipulado no manual que concebeu. A inteligência natural do poeta para fazer boas ou más metáforas, o delírio e a versatilidade, «a arte da poesia é própria de génios e de loucos, já que os génios são versáteis e os loucos deliram» (Po. 1455a,30), como capacidade para inventar continuamente personagens e histórias novas, fazem parte do processo criativo, mas não dizem respeito ao estudo que é transmissível e cognoscível daquela arte.

No livro VIII da *Política*, dedicado à educação dos jovens, Aristóteles afirma que a educação musical deve fazer parte da instrução, mas também afirma que nenhum jovem deve ser ensinado a especializar-se num instrumento, sobretudo devem erradicar-se por completo as flautas e uma série de outros instrumentos, não apenas

porque «tiene para la educación el inconveniente de impedir el uso de la palabra durante la ejecución», e assim deve eliminar-se tudo aquilo que se substitui ao *logos* e à racionalidade, mas ainda porque a educação superior<sup>466</sup> deve ser teórica. Tal como o curso de literatura não se destina a formar escritores mas sim pensadores da literatura. Ao querer ensinar os jovens a pensar, Aristóteles refere-se sobretudo à capacidade do *juízo*, isto é, à capacidade para avaliação e distinção entre o que tem qualidade e o que é vulgar. Podemos supor, com alguma razão, que, depois de estabelecer o tratado *peri poietiké*, Aristóteles acreditava ter estabelecido a justa medida (como cabe aos filósofos fazer) para avaliação das tragédias. Não esqueçamos ainda algo que pouco ou nada tem sido considerado na análise da tragédia grega e do «trágico»: o prémio, o concurso e a crítica, condições todas elas explicitamente presentes na *Poética*. Tal como também havia concursos líricos, a música é, como o drama, uma arte que se submetia a avaliação competitiva. Ora premiar e seleccionar é possível apenas segundo critérios objectivos e quantificáveis, segundo a técnica, o *design* ou a funcionalidade. Desde que se cumpram os preceitos da poética, o estilo e tudo o mais são episódios e espectáculo.

---

<sup>466</sup> Se bem que Aristóteles diz que é necessário saber tocar instrumentos para avaliar a arte, diz também que essa técnica deve fazer parte apenas da formação infantil e não juvenil, momento a partir do qual devem ser retirados os instrumentos e passar à educação musical propriamente dita. Ou seja, parece-me ser isto análogo a dizer que, em pequenas, as crianças devem ser ensinadas a ler e escrever histórias, depois disso devem ser ensinadas na *teoria da história* para que possam apreciar a história à luz da teoria, nomadamente reconhecendo unidade ou falta dela, etc.

## CONCLUSÃO

1. Aristóteles divide as actividades humanas em produtivas e contemplativas, estas últimas são autotéticas, como a filosofia e a matemática. Das produtivas tanto fazem parte a carpintaria como a arte poética. A arte que para nós hoje é autotética, um valor em si, corresponde nisso mais ao ao conceito de filosofia em Aristóteles, isto para sublinhar que, primeiro, a «velha contenda» entre poesia e filosofia a que Platão se refere na *República* nunca ficou resolvida; e segundo que, em Aristóteles, Arte é *Techné*, o que faz da minha proposta para olhar a *Poética* na perspectiva do *design* – termo que prefiro porque encerra duas noções que a palavra portuguesa não transmite: desenho e desígnio – um tanto óbvia. Acresce a esta noção que todas as artes ou Técnicas têm uma finalidade própria e também uma finalidade comum. Assim a finalidade da tragédia é a catarse e a finalidade da culinária é produzir alimentos. Ora as poéticas estruturalistas e funcionais ficam-se por aqui, sem atender à finalidade comum que é o bem-estar do cidadão, e se a essas poéticas nunca me referi, nomeadamente à Escola de Chicago, é porque tendem a ver a obra de arte numa perspectiva autotética, teorizando apenas funcionalidades internas ao texto. Além de não terem em consideração elementos estruturantes que não hesitariam em classificar de idiossincráticos, como o *pathos* e o crime entre *philoí*, mas sobretudo porque rejeitam a finalidade última, a virtude do Estado, purgando os textos das leituras demagógicas e pedagógicas, que afinal estruturam a finalidade própria. Ademais, os neo-aristotélicos centram-se na intenção do autor e com isso apontam a obra na direcção da subjectividade, da figuração, da ironia e do tropismo, num critério que mais facilmente se enquadra no puramente literário do que numa arte audiovisual que obedece a critérios de percepção objectivos e comunicáveis, pelos tópicos comuns, a um público tão vasto quanto heterogéneo.

Logo na abertura da *Poética*, fica claro que Aristóteles estabelece uma leitura das espécies da arte poética à luz do «efeito» próprio de cada uma dessas espécies. Depreendemos então que a arte mimética tem uma finalidade, uma potencialidade ou um propósito, e que cada uma das formas dessa arte tem por sua vez outra finalidade (épica, tragédia, comédia), que cada uma das partes dessas formas tem uma finalidade – a do *mythos* é passar à infelicidade, a do *ethos* à felicidade, a da *dianoia* demonstrar,

a da peripécia surpreender, etc. –, e que cada uma dessas partes é mais ou menos potente para a finalidade dessa forma (a elocução é menos potente que o *mythos*, por exemplo), mas na verdade todas concorrem para uma finalidade comum.

Para Wayne Booth<sup>467</sup>, pioneiro da Escola de Chicago, a mimese teleológica que Aristóteles propõe imita a teleologia do mundo natural num universo paralelo e *por isso* é teleológica. Assim, obrigada a imitar o funcionalismo do real, a mimese nunca pode atingir o estatuto autotélico da matemática e da metafísica, mas também não é verdadeiramente função ou dinamismo porque apenas o imita, a arte conclui-se como terra de ninguém. O que é extremamente platónico, para um neo-aristotélico, pois afirma a total inutilidade ou parasitismo da arte mimética, para o que temos de regressar à finalidade última que Aristóteles vê na mimese: faz parte da natureza humana, dá prazer e ensina. O carácter paidêutico da mimese dá-lhe estatuto ontológico no mundo real. A mimese é feita pelo homem e tudo o que o homem faz tem um fim em vista, esse fim é a felicidade. Para Aristóteles, a Poética, a Biologia e a Medicina são o que entendemos hoje como ciências humanas; sendo a Matemática e a Metafísica ciências exactas. Embora Platão não conceba uma Poética – para ele a poesia não é passível de teorização, coisa que Aristóteles refutou pela formulação do tratado *peri poiétiké* –, tanto para ele como para Aristóteles o termo *noesis* só se aplica àquelas ciências exactas, enquanto às humanas pode aplicar-se nada mais que *dianoia*. Booth descreve os mesmos dois mundos platónicos, tangível e intangível, mas encontrando uma categoria intermédia, como Chomsky encontrou a categoria *x barra*, ou a Igreja o purgatório, ciente de que a mimese de Aristóteles deve ser entendida nessa categoria, uma vez que, por exemplo, os efeitos emocionais e tangíveis da tragédia têm a sua origem no racional intangível (como a causalidade do *mythos*). Então, ao participar daquelas duas dimensões, a arte forma uma terceira dimensão. O único problema é que esta teoria não apenas se aplica à mimese de Aristóteles como a toda a sua filosofia geral, naquilo em que difere de Platão. Para Aristóteles tanto temos de partir do princípio de que a arte participa do mundo das formas de Platão, tanto quanto a arte da carpintaria participa da ideia universal de mesa, ou cadeira. Pelo que voltamos outra vez à finalidade última de ambas, promover o bem-estar da polis, assistindo aos espectáculos trágicos confortavelmente sentado numa estrutura arquitectónica desenhada para potenciar boa visibilidade e acústica. Por isto a poética é

---

<sup>467</sup> RORTY, Amélie (org.), p. 387 e ss.

uma ciência da natureza que para Aristóteles nada faz em vão, a única divergência com Platão é que para este a poética não é sequer uma ciência porque não tem carácter autónomo.

Neste sentido a catarse do temor e compaixão é a finalidade última da tragédia, mas não será a finalidade última da mimese. Mesmo não sendo uma descarga de maus sentimentos, ou de sentimentos prejudiciais à sociedade, a catarse, como propus, é reveladora do teor socializante desses sentimentos. A mimese é catártica porque clarifica só pelo facto de ser imagem, a mimese do «cadáver repugnante» é mais catártica ainda por clarificar algo demasiado tingido por impurezas mas que deve absolutamente ser conhecido e analisado, a mimese trágica clarifica porque nos permite sair debaixo da luz que é, num ditado chinês, o lugar mais escuro, e olhar o problema de fora. A mimese do *pathos*, vimos, é essencialmente paidêutica pois «el aprendizaje va com dolor» (Pol. VIII), e nesta perspectiva, a de pensar o mal, vimos também que a comédia participa dessa mesma finalidade.

A funcionalidade do *design* não se cumpre apenas na satisfação de uma necessidade, mas sobretudo no facto de permitir a reprodução. Ao propor uma técnica dramática de intensidade, Aristóteles permite a reprodução do objecto e a transmissibilidade do conhecimento sobre esse objecto. Ora para nós aquilo que define a arte, ou pelo menos assim explica Walter Benjamin, é o facto de ela ser irreproduzível. Esta dimensão irreproduzível e intransmissível está também presente na *Poética*, não só quando Aristóteles afirma que a arte poética é própria de génios e loucos, à maneira do *enthusiasmos* a que Platão se refere no *Íon*, mas também quando conclui que «devem, pois, observar-se estes princípios e, além disso, as questões que necessariamente acompanham o sentir poético. É que, neste âmbito, com frequência se cometem erros» (Po. 1454b,15). Assim Aristóteles apenas pode transmitir o *princípio*, o cognoscível. Esta outra dimensão é qualitativa e não quantitativa, e é por isso onde «se cometem erros», justamente a dimensão por que hoje avaliamos a arte, concluindo, na grande angústia óbvia do pós-modernismo, que a arte não é avaliável (apesar de aceitarmos com facilidade que certos pintores valem milhões e outros quase nada).

2. A filosofia que alguns filósofos vêem na tragédia é a própria tragédia da sua filosofia. Aqueles que questionam a Verdade e o Bem, como Nietzsche e Richard Rorty (o mais relativista dos relativistas), e com isso questionam também a utilidade de um *logos* ou de uma *praxis* que tenha como fim esse Bem (como a filosofia que segue

o pensamento platônico), esses sim, a terem razão, fazem com que todos devamos morrer já aqui e nem voltar para casa. Esta filosofia parece ser a mesma de Sócrates, mas o postulado da ignorância é nele prático e não teórico, serve para descobrir a Verdade e o Bem. Se em *Filoctetes* a Verdade parece relativizar-se será porque nenhum deles, Ulisses, Neoptolemo e Filoctetes, consegue convergir para um Bem que é o Bem comum, ou Justiça, e sem a existência desse Bem não há tragédia. É claro que para Rorty a Justiça e a Democracia não são o Bem nem a Verdade, mas apenas modos pragmáticos de viver, mas isso é um assunto para os filósofos de hoje ruminarem, e a que a arte comercial continua alheia. Aquilo que é problematizado ou dramatizado na tragédia não é esse Bem mas sim os modos para chegar a ele, mesmo dizendo que o caminho das trevas é também o caminho da iluminação, ou que a estrada que desce também é a estrada que sobe, como notou Heraclito. Para compreender esta noção, não podemos, é claro, confundir Justiça e justiça poética ou final duplo (castigo dos maus e recompensa dos bons), que em nada exprime a ideia de Bem, que rege a dramatização. Um mundo sem Verdade não é o mundo trágico mas sim o mundo atrágico. Desde Nietzsche o Trágico morreu porque Deus morreu e Platão também morreu. Mas enquanto a ficção comercial professar Igualdade e Liberdade, fora do final duplo, continuam todos de boa saúde. A arbitrariedade e o acaso são tão inimigas do trágico, da religião e da ficção demagógica quanto o deus *ex-machina* e a coincidência são inimigos do *mythos* de Aristóteles.

Tanto a tragédia ática como o cinema de Hollywood convidam à contemplação, à pausa e à reorganização. Se a ficção foge do filósofo para o herói, a contemplação dessa ficção segue o caminho inverso. Não que o espectador se torne filósofo mas pelo menos dá os primeiros passos do pensamento filosófico que é a comparação de particulares proporcionada pela metáfora e pelo exemplo e que depende ainda do preconcebido e da capacidade para tomar o lugar como lugar-comum. Isto resume o comércio e a troca próprios de uma arte comercial, em que *bis repetitum placet*. Por isso temos três Electras e por isso temos mil Medeias, desde Eurípides até Glenn Close em *Atracção Fatal*, todas elas vão contribuindo, é claro, para a nossa competência mitológica, cuja gramática universal se reconhece na *Poética* de Aristóteles.

Enquanto o termo *contemplação* remete para uma atitude perante a Arte, o termo *voyeurismo* remete, desde que Roland Barthes o aplicou, para a atitude perante a arte comercial. A distinção que Barthes propôs entre literatura de desejo e literatura de fruição – sendo esta última a literatura *de qualidade*, erudita ou estranha ou outro



sinónimo qualquer para bom, embora Barthes não o afirme explicitamente, no *Prazer do Texto*, com medo de parecer tão ideológico quanto a ideologia que condena – assenta, vimos, como uma luva na tragédia grega. Só o temor enquanto expectativa e suspense é já de si uma emoção que associamos à ficção popular, viciante como toda a literatura *plot-oriented*. A *anagnorisis* trágica nada mais é que o *strip tease* da máscara até a nudez do herói. A arte dramática instiga ao desejo, como porventura a lírica de Alceu, de Safo, e a que Aristóteles sabe não conseguir atribuir claramente qualquer efeito ou função, notoriamente excluídos do seu tratado, são, se quisermos, literaturas de fruição. O cinema comercial – ou clássico, como quero concluir – ainda que extraordinariamente bom e bem feito, como *Rei Édipo*, não cura o desejo de mais e mais drama, da mesma forma que uma aposta vencedora não cura o jogador compulsivo, como diz Mamet<sup>468</sup>. Ao suscitar sentimentos, como temor e compaixão, está já promovido o desejo e o vício. Mas, ao contrário do que Barthes dá a entender, este tipo de literatura não é gerado nem proliferado pela actual sociedade de consumo, nem tão-pouco assenta na anulação da capacidade crítica e pensante do espectador, é apenas outra forma de pensar, a forma visual de pensar, fora da literatura, fora da épica e da diegese. Não é por acaso que a épica permite a crítica de Platão aos poetas (que raramente se refere aos poetas trágicos), já que a visão platónica sobre a arte poética será sempre literária e a de Aristóteles audiovisual, já que o filme, como explica Luigi Comencini, «deve suscitar sentimentos e não representar ideias, pois são as ideias que seguem ao sentimentos e não o contrário.»<sup>469</sup>

Quero com isto também remeter para um problema que Belfiore sublinha: «The anti-dramatic stance predominates in modern scholarship, which has relatively little to say about drama. »<sup>470</sup> Ao afastar as poéticas da unidade e da intensidade, afastámo-nos da análise da narrativa audiovisual, o que não é forçosamente mau, mas por outro lado temos de ter consciência que a formação dos estudantes de literatura deixa de fora a única arte por que hoje ainda se transmite o *mythos*. Em que incluo o cinema e todas as formas literárias «comerciais» que se regem por princípios miméticos e não diegéticos, neste sentido levo mais longe as palavras de Belfiore ao dizer que o academismo moderno está demasiado centrado em *je ne sais quoi*. Tanto quanto se ensina que a

---

<sup>468</sup> MAMET, David, 1998, p. 20.

<sup>469</sup> Cit. na síntese crítica, assinada por Frederico Lourenço, para visualização do filme na Cinemateca Portuguesa, 15 de Abril de 1994.

<sup>470</sup> BELFIORE, Elizabeth, 2000, p. 121.

literatura é «subjectividade institucionalizada», como disse Roland Barthes, também se pode olhar esta outra ficção que é a instituição subjectivizada.

Por outro lado, sem passar pela teoria clássica do *mythos* não podemos vivenciar algo a que posso chamar *ironia aristotélica*. Antes de começar este estudo parti sempre do princípio de que o desígnio inteligente de Aristóteles se consumava apenas no desenho de um *mythos* uno, coerente e lógico, de uma história *plot-oriented* tal como todo o cinema comercial. Várias vezes caí no erro de comparar *Rei Édipo* a uma estrutura formulada e rígida do policial. Esta teoria não tinha lugar para a comoção e para o excesso emotivo que Aristóteles propõe na surpresa e nos cuidados da convergência actancial para o acto terrível ou irreparável. No entanto, intuitivamente, continuei sempre a crer que esta *Poética* conduzia inevitavelmente à erradicação da emoção enquanto concluía que as emoções que Aristóteles propunha não eram erradicáveis. Finalmente entendi que a *Poética* quebra a magia da arte dramática industrial da mesma maneira que alguém nos explica como foi que o mágico fez desaparecer o coelho. Olhar para aquele drama deixou de ser um prazer emotivo e passou a ser o prazer intelectual puro de confirmação ou refutação de uma teoria. Um pouco como todos os estudantes de literatura sofrem algum fim do deslumbramento perante a obra literária, mas que ao mesmo tempo os leva a procurar sempre a obra drástica, totalmente nova e monstruosa, única, irrepetível, anti-comercial e anti-plácida.

3. Esta tese não se destinou a demonstrar como a *Poética* de Aristóteles se aplica às artes audiovisuais, qualquer manual de cinema, qualquer curso de cinema, inclui o pequeno tratado na bibliografia aconselhada, a par de *Story* de Robert McKee. Begoña Gutierrez não hesita em dizer, na sua *Teoría de la Narración Audiovisual*, que Aristóteles foi «el iniciador de la visión mimética de la representación narrativa, Platon es el inicial y principal defensor de las teorías diegéticas de la narración»<sup>471</sup>. O problema mais complicado e mais perverso foi chegar à equiparação entre a tragédia grega, e tudo aquilo que se entende magnamente por «trágico», e o cinema comercial, tendo como ponte a *Poética*. Tanto os classicistas professam algum divórcio entre a tragédia grega e Aristóteles como consideram blasfemo olhar o lugar trágico como o

---

<sup>471</sup> GUTIERREZ, Begoña, 2006, p. 26.

lugar-comum, mas o lugar-comum é o lugar do clássico. E nesta perspectiva penso que podemos finalmente assumir o classicismo da tragédia grega fora da época clássica.

Para mais, se nem sequer permiti que a tragédia e o trágico fossem compreendidos no âmbito do teatro e da ópera foi apenas porque o cinema os ultrapassou em *dynamis* ou efeito, nomeadamente quanto à organização do *mythos*, criação de suspense ou temor, ilusão de real ou mimese, surpresa e estupor, fora-de-cena, expressão do *pathos* e violência, *opsis*, música enquanto efeito sonoro e não enquanto música e, claro, condensação. Porventura os que mantêm uma visão sagrada e litúrgica da tragédia grega estão mais propensos a encontrá-la no teatro, que, de facto, guarda superioridade sobre o cinema quanto a alguma dimensão ritual, cerimoniosa e comungante. Mas este não é um contexto necessário ao temor e à compaixão, pelo que, nesta perspectiva, tenho que o cinema é o teatro clarificado.

Se ao longo deste estudo me referi à tragédia como prazer e *entretenimento* nunca o fiz no sentido anódino ou vulgar do termo como do circo que, além do pão, se dá ao povo. O circo, as variedades e o *vaudeville* nada têm em comum com a natureza completa, filosófica e contemplativa da tragédia e do cinema. O circo é, se quisermos, a televisão, pois promove o esquecimento ou amnésia intelectual, política e emocional, na profusão diária e na variedade episódica que a limita e confrange. O espectáculo visual da tragédia e o do cinema clássico cumpre por todos os meios da intensidade dramática a ordem do pai espectral de Hamlet. «Remember me!»

## BIBLIOGRAFIA

### Edições comentadas e traduções utilizadas:

- CAEIRO, António C., *Aristóteles: Ética a Nicómaco*, 2004, Quetzal Editores, Lisboa
- CAMPOS, José António Segurado e, *Aristóteles: Tópicos, Livros I,II, III e IV*, 2004, INCM, Lisboa
- CHAMBRY, Émile, *Platon: Oeuvres Complètes*, 1959, Classiques Garnier, Paris
- DEBIDOUR, Victor-Henri, *Les Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle, Euripide, Théâtre Complet* (ant.), 1999, Éditions de Fallois, Paris
- ELSE, Gerald. F, *Aristotle's Poetics: The Argument*, 1957, Oxford University Press, London
- GERNEZ, Barbara, *Aristote, La Poétique*, 1997, Les Belles Lettres, Paris
- HALLIWELL, Stephen, *The Poetics of Aristotle, Translation and Commentary*, 1987, Duckworth, London
- JÚNIOR, Manuel Alexandre et. al., *Aristóteles, Retórica*, 2005, INCM, 2ª, Lisboa
- LOURENÇO, Frederico, *Homero, Odisseia*, 2003, Cotovia, 4ª, Lisboa
- PADUANO, Guido, *Aristotele, Poetica*, (ed. bilingue grego/italiano), 1998, Editori Laterza, 2001, 3ª, Roma
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Platão, A República*, 1996, Fundação Calouste Gulbenkian, 8ª, Lisboa
- ROBLEDÓ, Antonio Gomez, *Aristóteles: Ética Nicomachea, Política*, 1967, Editorial Porrúa, 2000, 19ª, México
- ROCHE, Paul, *Aristophanes, The Complete Plays* (ant.), 2005, New American Library, New York
- SILVA, Agostinho da, *Édipo Rei*, 1988, Edições Inquérito, 5ª, Lisboa
- SOUSA, Eudoro de, *Aristóteles, Poética*, 1994, INCM, 4ª, Lisboa
- VALENTE, Ana Maria, *Poética, Aristóteles*, 2004, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

### Estudos sobre a Poética de Aristóteles e a tragédia grega:

- ANDERSON, Michael, «Knemon's Hamartia», *Greece & Rome*, 2ª s., vol. 17, n.º 2, (1970), pp. 199-2171
- ARMSTRONG, J. M., «Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry», *The Classical Quarterly*, vol. 48, n.º 2, 1998, pp. 447-455

- BAL, Mieke, «Mimesis and Genre Theory in Aristotle's Poetics», *Poetics Today*, vol. 3, n.º 1, 1982, pp. 171-180
- BARNET, Sylvan, «Recognition and Reversal in Anthony and Cleopatra», *Shakespeare Quarterly*, vol. 8, n.º 3, 1957, pp. 331-334
- BARTKY, Elliot, «Plato and the Politics of Aristotle's Poetics», *The Review of Politics*, vol. 54, n.º 4, 1992, pp. 589-619
- BELFIORE, Elizabeth, «Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology», *The Classical Quarterly*, vol. 35, n.º 2, 1985, pp. 349-361
- BELFIORE, Elizabeth, «Narratological Plots and Aristotle's Mythos», *Arethusa*, vol. 33, n.º 1, 2000, pp. 37-70
- BELFIORE, Elizabeth, «Wine and Catharsis of the Emotions in Plato's Laws», *The Classical Quarterly*, N.S., vol. 36, n.º 2, 1986, pp. 421-437
- BELFIORE, Elizabeth, «Aristotle's Concept of Praxis in the Poetics», *The Classical Journal*, vol. 79, n.º 2, 1983, pp. 110-124
- BELFIORE, Elizabeth, «A Theory of Imitation in Plato's Republic», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 114, 1984, pp. 121-146
- BELFIORE, Elizabeth, «Peripeteia as Discontinuous Action: Aristotle's Poetics», *Classical Philology*, vol. 83, n.º 3, 1988, pp. 183-194
- BELFIORE, Elizabeth S., *Murder Among Friends, Violation of Philia in Greek Tragedy*, 2000, Oxford University Press, 2000, New York
- BELO, Fernando, *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche, A Poética Sobre a Verdade e a Mentira*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, Lisboa
- BOAS, George, «Some presuppositions of Aristotle's Psychology», *The American Journal of Philology*, vol. 58, n.º 3, 1937, pp. 275-281
- BOAS, George, «A Basic Conflict in Aristotle's Philosophy», *The American Journal of Philology*, vol. 64, n.º 2, 1943, pp. 172-193
- BROOKS, Peter, «The Tale vs. the Novel», *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 21, n.º 2/3, 1988, pp. 285-292
- BROOKS, Peter, «Repetition, Repression, and Return: Great Expectations and the Study of Plot», *New Literary History*, vol. 11, n.º 3, 1980, pp. 503-526
- BROOKS, Peter, «Toward Supreme Fiction», *Yale French Studies, The Child's Part*, n.º 43, 1969, pp. 5-14
- BROWNE, R. A., «Types of Self-Reform in Ancient Drama», *The American Journal of Philology*, vol. 64, n.º 2, 1943, pp. 163-171

- CARROLL, Mitchell, «Aristotle on the Art of Poetry», *The American Journal of Philology*, vol. 32, n.º 1, 1911, pp. 85-91
- CHARLES, David, «Necessity, Cause and Blame. Perspectives on Aristotle's Theory» (Authors Review), *The Philosophical Quarterly*, vol. 31, n.º 124, 1981, pp. 269-271
- DOERING, J. Frederick, «Hume and the Theory of Tragedy», *PMLA*, vol. 52, n.º 4, 1937, pp. 1130-1134
- EUBEN, Peter (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, 1986, University of California Press, Berkeley
- FINE, Gail, «Aristotle on Determinism: A Review of Richard Sorabji's Necessity, Cause and Blame», *The Philosophical Review*, vol. 90, n.º 4, 1981, pp. 561-579
- FRIEDMAN, Norman, «Newman, Aristotle, and the New Criticism: On the Modern Element in Newman's Poetics», *PMLA*, vol. 81, n.º 3, 1966, pp. 261-271
- FRYE, Northrop, «The Argument of Comedy», in Brian Richardson, (ed.), *Narrative Dynamics*, 2002, Ohio State University
- GOLDEN, Leon, «Epic, Tragedy, and Catharsis», *Classical Philology*, vol. 71, n.º 1, 1976, pp. 77-85
- GOLDEN, Leon, «The Purgation Theory of Catharsis», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 31, n.º 4, 1973, pp. 473-479
- GOLDEN, Leon, «Mimesis and Catharsis», *Classical Philology*, vol. 64, n.º 3, 1969, pp. 145-153
- GOLDEN, Leon, «Katharsis as Clarification: an Objection Answered», *The Classical Quarterly*, vol. 23, n.º 1, 1973, pp. 45-46
- GOLDEN, Leon, «Catharsis», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 93, 1962, pp. 51-60
- GOLDEN, Leon, «Aristotle on Comedy», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, n.º 3, 1984, pp. 283-290
- GOLDEN, Leon, «Aristotle, Frye, and the Theory of Tragedy», *Comparative Literature*, vol. 27, n.º 1, 1975, pp. 47-58
- GOLDEN, Leon, «The Character of Eteocles and the Meaning of the Septem», *Classical Philology*, vol. 59, n.º 2, 1964, pp. 79-89
- GOLDEN, Leon, «Othello, Hamlet, and Aristotelian Tragedy», *Shakespeare Quarterly*, vol. 35, n.º 2, 1984, pp. 142-156

- GOLDEN, Leon, «Toward a Definition of Tragedy», *The Classical Journal*, vol. 72, n.º 1, 1976, pp. 21-33
- GOLDHILL, Simon, *Amor, Sexo e Tragédia, (Love, Sex & Tragedy)*, 2004, trad. Maria da Graça Caldeira, Alêtheia, 2006, Lisboa
- GOODELL, T. D., «Plato's Hedonism», *The American Journal of Philology*, vol. 42, n.º 1, 1921, pp. 25-39
- GREENBERG, Nathan A., «The Use of Poïema and Poïesis», *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 65, 1961, pp. 263-289
- GRIMALDI, W. M. A., «Semeion, Tekmerion, Eikos in Aristotle's Rhetoric», *The American Journal of Philology*, vol. 101, n.º 4, 1980, pp. 383-398
- GROTE, Dale, «Katharsis of Such Pathemata, Recent Work on the Poetics», *The Classical Journal*, vol. 90, n.º 4, 1995, pp. 456-462
- GRUBE, G. M. A., «Platonist and Aristotelian», *Phoenix*, vol. 2, n.º 1, 1947, pp. 15-28
- HALLIWELL, Stephen, «Where Three Roads Meet: A Neglected Detail in the Oedipus Tyrannus», *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 106, 1986, pp. 187-190
- HALLIWELL, Stephen, *Aristotle's Poetics*, 1986, The University of Chicago Press, 1998, 2ª, Chicago
- HALLIWELL, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*, 2002, Princeton University Press, New Jersey
- HEATH, Malcolm, «The Universality of Poetry in Aristotle's Poetics», *The Classical Quarterly*, N.S., vol. 41, n.º 2, 1991, pp. 389-402
- JONES, John, *On Aristotle and Greek Tragedy*, 1962, Stanford University Press, 1980, California
- KANE, Robert L., «Prophecy and Perception in the Oedipus Rex», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 105, 1975, pp. 189-208
- KIRBY, John T., «Aristotle on Metaphor», *The American Journal of Philology*, vol. 118, n.º 4, 1997, pp. 517-554
- LUCAS, F. L., «The Reverse of Aristotle», *The Classical Review*, vol. 37, n.º 5/6, 1923, pp. 98-104
- LUCAS, D. W., «Pity, Terror, and Peripeteia», *The Classical Quarterly*, N.S., vol. 12, n.º 1, 1962, pp. 52-60
- MACFARLANE, John, «Aristotle's Definition of Anagnorisis», *The American Journal of Philology*, vol. 121, n.º 3, 2000, pp. 367-383

- MADDEN, Edward H., «Aristotle's Treatment of Probability and Signs», *Philosophy of Science*, vol. 24, n.º 2, 1957, pp. 167-172
- MATHEWS, Gareth B., «Aristotelian Essentialism», *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 52, Sup., 1990, pp. 251-262.
- NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo*, (*Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*), 1878, trad. Teresa R. Cadete, Relógio d'Água Editores, 1997, Lisboa
- NOYES, George R., «Aristotle and Modern Tragedy», *Modern Language Notes*, vol. 13, n.º 1, 1898, pp. 6-12
- NUSSBAUM, Martha C., *The Fragility of Goodness, Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, 1986, Cambridge University Press, 2007, 21ª, New York
- PHELAN, James, «Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction», *Modern Philology*, vol. 84, n.º 3, 1987, pp. 282-299
- PRESCOTT, Henry H., «The Comedy of Errors», *Classical Philology*, vol. 24, n.º 1, 1929, pp. 32-41
- PRITCHARD, John Paul, «Aristotle's Influence upon American Criticism», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 67, 1936, pp. 341-362
- REEVES, Charles H., «The Aristotelian Concept of the Tragic Hero», *The American Journal of Philology*, vol. 73, n.º 2, 1952, pp. 172-188.
- RENDALL, Steve, «Reading Backward: Recognitions and Representations», *Comparative Literature*, vol. 41, n.º 4, 1989, pp. 378-386
- RORTY, Amelie O., «The Place of Pleasure in Aristotle's Ethics», *Mind*, N.S., vol. 83, n.º 332, 1974, pp. 481-497
- RORTY, Amelie O., «The Social and Political Sources of Akrasia», *Ethics*, vol. 107, n.º 4, 1997, pp. 644-657
- RORTY, Amélie Oksenberg (org.), *Essays on Aristotle's Poetics*, 1992, Princeton University Press, 1992, New Jersey
- ROSENMEYER, Thomas G., «Aristotle's Poetics: The Argument», *The American Journal of Philology*, vol. 80, n.º 3, 1959, pp. 310-316
- SAMBURSKY, S., «On the Possible and the Probable in Ancient Greece», *Osiris*, vol. 12, 1956, pp. 35-48



- SCHUTRUMPF, Eckart, «Traditional Elements in the concept of Hamartia in Aristotle's Poetics», *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 92, 1989, pp. 137-156
- SEAL, David, «Aristotle on Tragic and Comic Mimesis; Tragic Pleasures...» (Authors Review), *Phoenix*, vol. 48, n.º 4, 1994, pp. 351-359
- SEGAL, Charles, «Andromache's Anagnorisis; Formulaic Artistry in Illiad 22,437-476», *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 75, 1971, pp. 33-57
- SERRA, José Pedro, *Pensar o Trágico, Categorias da Tragédia Grega*, 2006, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, 1996, Oxford University Press, 2003, Oxford
- SMITHSON, Isaiah, «The Moral View of Aristotle's Poetics», *Journal of the History of Ideas*, vol. 44, n.º 1, 1983, pp. 3-17
- SORABJI, Richard, «Aristotle, Mathematics, and Colour», *The Classical Quarterly*, N.S., vol. 22, n.º 2, 1972, pp. 293-308
- SORABJI, Richard, «Aristotle on Demarcating the Five Senses», *The Philosophical Review*, vol. 80, n.º 1, 1971, pp. 55-79
- SORABJI, Richard, «Function», *The Philosophical Quarterly*, vol. 14, n.º 57, 1964, pp. 289-302
- STINTON, T. C. W., «Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy», *The Classical Quarterly*, N.S., vol. 25, n.º 2, 1975, pp. 221-254
- STUART, Donald Clive, «The Function and the Dramatic Value of the Recognition Scene in Greek Tragedy», *The American Journal of Philology*, vol. 39, n.º 3, 1918, pp. 268-290
- WARD, Lee, «Nobility and Necessity: The Problem of Courage in Aristotle's Nicomachean Ethics», *The American Political Science Review*, vol. 95, n.º 1, 2001, pp. 71-83
- WASSERMAN, Earl. R., «The Pleasures of Tragedy», *ELH*, vol. 14, n.º 4, 1947, pp. 283-307
- WOODS, Michael, «Necessity, Cause and Blame in Aristotle», *The Classical Review*, vol. 35, n.º 1, 1985, pp. 71-72

## **Estudos sobre Cinema, Argumento e Teatro:**

- BAZIN, André, *Qué es el Cine? (Qu'est-ce que le Cinéma?)*, s.d., trad. José Luiz López Muñoz, Ediciones Rialp, 2006, 7ª, Madrid
- BOAL, Augusto, *Theatre of the Oppressed (Teatro de Oprimido)*, 1979, trad. Charles A. e Maria Odilia Leal McBride, Theatre Communications Group, 2006, 9ª, New York
- BORIE, Monique, et. al., *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, 1982, trad. Helena Barbas, Gulbenkian, 1996, Lisboa
- CHION, Michel, *Cómo se Escribe un Guión, (Écrire un Scénario)*, trad. Dolores Jiménez Plaza, 1988, Ediciones Cátedra, 2006, 11ª, Madrid
- EISENSTEIN, Sergei, *Film Form: Essays in Film Theory*, 1949, trad. e com. Jay Lenda, 1977, Harcourt, Orlando
- GRILO, João Mário, e MONTEIRO, Paulo Filipe (orgs.), *O Que é o Cinema?*, 1996, *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 23, Ed. Cosmos, Lisboa
- GUTIÉRREZ, Begoña, *Teoría de la Narración Audiovisual*, 2006, Ediciones Cátedra, Madrid
- HARRISON, Richard, *Cinema*, s.d., trad. Álvaro Garcia Fernandes, Livraria Civilização Editora, 1957, Porto
- MAMET, David, *Three Uses of the Knife, on the Nature and Purpose of Drama*, 1998, Methuen Publishing, 2002, Essex
- MAMET, David, *Bambi vs. Godzilla, On the Nature, Purpose and Practice of the Movie Business*, 2007, Random House, London
- MARNER, Terence St. John, *A Realização Cinematográfica, (Directing Motion Pictures)*, s.d., trad. Manuel Costa e Silva, Edições 70, 1980, Lisboa
- MCKEE, Robert, *Story*, 1997, Harper Collins, New York
- RIVERA, Juan Antonio, *Lo Que Socrates Diria a Woody Allen, Cine y Filosofía*, 2003, Espasa Calpe, Madrid
- SCORSESE, Martin, *A Journey Through American Film*, 1995, British Film Institute, ed. Portuguesa Midas Filmes, DVD, 2006, Lisboa
- SMITH, Murray, «Film Spectatorship and the Institution of Fiction», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, n.º 2, 1995, pp. 113-127
- SOUSA, Ernesto de, *O Argumento Cinematográfico*, s.d., Col. Imagem e Som, Edições Sequência, Lisboa

STEEL, Alexander (org.), *Writing Movies, The Practical Guide to Create Stellar Screenplays*, 2006, Gotham Writers' Workshop, Bloomsbury, 2007, New York

TESSON, Charles, *Théâtre et Cinéma*, 2007, Cahiers du Cinéma, (org. Joël Magny), Paris

### **Outra bibliografia utilizada:**

BAPTISTA, Abel Barros, *Coligação de Avulsos, Ensaios de Crítica Literária*, Edições Cotovia, 2003, Lisboa

BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto, (Le Plaisir du Texte)*, 1973, trad. Maria Margarida Barahona, Edições 70, 1988, Lisboa

BENJAMIN, Walter, «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936), trad. Maria Luz Moita, in *Sobre Arte Técnica e Linguagem*, Relógio d'Água, 1992, Lisboa

BERGSON, Henri, *O Riso (Le Rire)*, 1900, trad. Guilherme Castilho, Guimarães Editores, 1993, Lisboa

BERRIO, Antonio Garcia, *Introducción a la Poética Clasicista*, 2006, Cátedra, Madrid

BOOKER, Christopher, *The Seven Basic Plots, Why We Tell Stories*, 2004, Continuum Books, New Iork

BOOTH, Wayne, *A Rethoric of Irony*, 1974, The University of Chicago Press, London

BROOKS, Peter, «Freud's Masterplot», *Yale French Studies, Literature and Psychoanalysis*, n.º 55/56, 1977, pp. 280-300

BROOKS, Peter, «Aesthetics and Ideology: What Happened to Poetics?», *Critical Inquiry*, vol. 20, n.º 3, 1994, pp. 509-523

BROOKS, Peter, «Man and his Fictions: One Approach to the Teaching of Literature», *College English*, vol. 35, n.º 1, 1973, pp. 40-49

BROOKS, Peter, «Narrativity of the Law», *Law and Literature*, vol. 14, n.º 1, 2002, pp. 1-10

BRUNER, Jerome, «What is a Narrative Fact?», *Annals of the American Academy of Political & Social Science*, vol. 560, *The Future of Fact*, 1998, pp. 17-27

BRUNER, Jerome, «The Narrative Construction of Reality», *Critical Inquiry*, vol. 18, n.º 1, 1991, pp. 1-21

CÁDIMA, Francisco Rui, e ROSA, Jorge Martins (orgs.), *Pop*, 2001, *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 30, Relógio d'Água, Lisboa

- CAEIRO, António, *A Areté Como Possibilidade Extrema do Humano*, 2002, INCM, Lisboa
- CRESSON, André, *Aristóteles, (Aristote)*, 1943, Edições 70, 1981, Lisboa
- CUNHA, Mafalda Ferin da, «A Tentação do Policial no Romance Português», *Colóquio Letras*, 161/162, Jul.-Dez., 2002, FCG, Lisboa
- DOLEZEL, Lubomír, *A Poética Ocidental, Tradição e Inovação, (Occidental Poetics. Tradition and Progress)*, s.d., trad. Viviana de Campos Figueiredo, F. Calouste Gulbenkian, 1990, Lisboa
- DOVER, K.J., *Greek Popular Morality, in the Time of Plato and Aristotle*, 1974, Hackett Publishing Co., 1994, Cambridge
- ECO, Umberto, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção (Six Walks in the Fictional Woods)*, 1994, trad., Wanda Ramos, Difel, 1995, Lisboa
- EUBEN, Peter, *Platonic Noise*, 2003, Princeton University Press, New Jersey
- FRIEDMAN, Norman, *Form and Meaning in Fiction*, 1975, University of Georgia Press
- GASSET, José Ortega, *Espírito de la Letra*, 1965, Espasa Calpe, Madrid
- GIRARD, René, «La vengeance abâtardie de Hamlet», in *Shakespeare, Les Feux de L'Envie*, 1990, Grasset, 1991, Paris
- HALLIWELL, Stephen, *Greek Laughter, a Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, 2008, Cambridge University Press, Cambridge
- HARLAND, Richard, *Literary Theory, From Plato to Barthes*, 1999, Palgrave, Londres
- HAVELOCK, Eric, *Prefácio a Platão, (Preface to Plato)*, 1963, trad. Enid Abreu Dobránsky, Papirus Editora, 1996, São Paulo
- HIGHSMITH, Patricia, *Suspense (Plotting and Writing Suspense Fiction)*, 1981, trad. Jordi Beltrán, Ediciones Anagrama, 2003, 3ª, Barcelona
- KENAN, Shlomit R., «Ambiguity and Narrative Levels: Christine Brooke-Rose's Thru», *Poetics Today*, vol. 3, n.º 1, 1982, pp. 21-32
- LESKY, Albin, *História da Literatura Grega, (Geschichte der Griechischen Literatur)*, 1971, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, Lisboa
- LODGE, David, *The Art of Fiction*, 1992, Penguin Books, London
- LOURENÇO, Frederico, *Grécia Revisitada*, 2004, Cotovia, 2ª, Lisboa
- MERRELL, Floyd, «Fiction, Fact, Phalanx, Phantasm», *Diacritics*, vol. 19, n.º 1, 1989, pp. 2-16

- MUKERJI, Chandra, et. al., *Rethinking Popular Culture, Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, 1991, University of California Press, Berkeley
- NOSTRAND, Albert Van, «Making and Marketing Fiction», *American Quarterly*, vol. 8, n.º 2, 1956, pp. 147-154
- PARK, Ynhui, «The Function of Fiction», *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 42, n.º 3, 1982, pp. 416-424
- PASCUALI, António, *Sociologia e Comunicação*, 1973, trad. Santo Rosseto e Vitor Hugo, Editora Vozes, Petrópolis
- PAVEL, Thomas G., «Narrative Domains», *Poetics Today*, vol. 1, n.º 4, 1980, pp. 105-114
- PAVEL, Thomas G., «Narrative Tectonics», *Poetics Today*, vol. 11, n.º 2, 1990, pp. 349-364
- PAVEL, Thomas G., «Ontological Issues in Poetics: Speech Acts and Fictional Words», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40, n.º 2, 1981, pp. 167-178
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de Cultura Clássica*, 1987, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª, Lisboa
- PINTO-CORREIA, David, «Para uma Teoria do Texto da Literatura Popular Tradicional», *Compilação das Actas do Colóquio, Literatura Popular Portuguesa*, org. de Manuel Viegas Guerreiro, 1987, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- PRINCE, Gerald et. al., «Narratology, Narrative and Meaning», *Poetics Today*, vol. 12, n.º 3, 1991, pp. 543-552
- PRINCE, Gerald, «On Narrative Studies and Narrative Genres», *Poetics Today*, vol. 11, n.º 2, 1990, pp. 271-282
- RABKIN, Eric S., «Spacial Form and Plot», *Critical Inquiry*, vol. 4, n.º 2, 1977, pp. 253-270
- RAPHAEL, D. D., «Can Literature Be Moral Philosophy?», *New Literary History*, vol. 15, n.º 1, 1983, pp. 1-12
- RAPHAEL, D. D., «Causation and Free Will», *The Philosophical Quarterly*, vol. 2, n.º 6, 1952, pp. 13-30
- RORTY, Richard, «Justice as a Larger Loyalty», 1997, in *Pragmatismo y Política*, trad. Rafael del Águila, Ediciones Paidós, 1998, Barcelona

- RYKNER, Arnaud, *O Reverso do Teatro, Dramaturgia do Silêncio, da Idade Clássica a Maeterlinck*, 1996, trad. Dóris Graça Dias, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, Lisboa
- SORABJI, Richard, *Necessity, Cause and Blame, Perspectives on Aristotle's Theory*, 1980, The University of Chicago Press, 2006, Chicago
- VOGLER, Christopher, *El Viaje del Escritor (The Writer's Journey)*, 1998, trad. de Jorge Conde, Robinbook, 2002, Barcelona
- WELSH, Paul, «Hypotheses, Plausibility, and Fiction», *The Philosophical Review*, vol. 62, n.º 1, 1953, pp. 102-107

## AGRADECIMENTOS

*Ao Professor Doutor Abel Barros Baptista, que sempre foi para mim um verdadeiro Sócrates; à FCT, pelo apoio financeiro sem o qual esta tese seria impossível; à Doutora Joana Roque de Pinho, pela ajuda inestimável no acesso à bibliografia científica, bem como à Mafalda Moore, enquanto bibliotecária na Universidade do Ohio. Ao Professor Doutor José Medeiros Ferreira, por ouvir pacientemente a génese das minhas teorias, no tempo em que tudo era ainda «episódico» e mal estruturado; ao Professor Doutor João Costa, que me obrigou a exceder-me e ultrapassar os limites do óptimo; aos professores de matemática e economia da Universidade Católica, por fazerem de mim uma pessoa fria e calculista e anti-literária; à professora Silvina Rodrigues Lopes, por me ter tornado novamente em pessoa literária; ao meu marido, Salvador, por nunca me levar demasiado a sério; e, por último, mas antes de todos, à minha mãe, que, desde cedo, resolveu fazer da cinemateca portuguesa o meu jardim de infância.*