

v. 11, n. 2, jul./dez. 2015

ISSN: 2179-7064 (impressa)

ISSN 1983-3636 (eletrônica)

# nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais

Belo Horizonte  
Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM)  
Faculdade de Letras / UFMG

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Reitor:** Jayme Arturo Ramirez

**Vice-Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida

**FACULDADE DE LETRAS**

**Diretora:** Graciela Inés Ravetti de Gómez

**Vice-Diretor:** Rui Rothe-Neves

**Conselho Editorial**

Alexandre Soares Carneiro, Ana Maria Donnard, Delfim Leão, Fábio de Souza Lessa, Felipe Delfim Santos, Henrique Cairus, Jacyntho Lins Brandão, João Batista Toledo Prado, Joaquim Brasil Fontes Jr., Lourdes Conde Feitosa, Marcelo Cândido da Silva, Marcelo Pimenta Marques, Marcos Martinho dos Santos, Miriam Campolina Diniz Peixoto, Paulo Sérgio de Vasconcellos, Patrícia Prata, Trajano Augusto Ricca Vieira, Teodoro Rennó Assunção, Viviane Cunha, Yara Frateschi Vieira

**Editores:** Matheus Trevizam

Teodoro Rennó Assunção

**Revisão:** Matheus Trevizam

Teodoro Rennó Assunção

**Formatação:** Alda Durães

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

NUNTIUS ANTIQUUS: revista de estudos antigos e medievais, v. 6, 2010 -  
Belo Horizonte, MG : NEAM / Faculdade de Letras da UFMG.  
il.; 22,5 cm.

Histórico: Até o v. 5 publicada somente em formato digital.

A partir do v. 6 será publicada em formato impresso e digital.

Periodicidade semestral.

ISSN: Impresso: 2179-7064

Online: 1983-3636

1. Cultura clássica – Periódicos. 2. Idade Média – Periódicos. 3. Celtas – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 880.5

Apoio Pós-Lit/FALE/UFMG

NEAM/FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha

CEP: 31270-901 - Belo Horizonte-MG - Brasil

Tel.: (31) 3409-6018 Fax: (31) 3409-5112

[www.periodicos.letras.ufmg.br/nuntius](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/nuntius)

e-mail: [nuntiusantiquusufmg@yahoo.com.br](mailto:nuntiusantiquusufmg@yahoo.com.br)

# SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| Apresentação . . . . .  | 5  |
| Afetos aristotélicos em Shakespeare e Freud:<br>um exercício de tradução<br>Aristotelian affects in Shakespeare and Freud:<br>an exercise in translation<br>Ana Vicentini de Azevedo . . . . .  | 9  |
| O desprezo, a cólera e o riso: o filme <i>The Butcher Boy</i><br>de Neil Jordan sob uma perspectiva aristotélica<br><i>The contempt, the anger and the laughter: the film</i><br><i>The Butcher Boy under an aristotelian perspective</i><br>Carla Milani Damião . . . . .  | 33 |
| Literatura e retórica na Institutio oratoria de Quintiliano<br>e no Supremo Tribunal Federal brasileiro<br><i>Literature and rhetoric in Quintilian's Institutio oratoria</i><br><i>and Brazilian Supreme Court</i><br>Charlene Martins Miotti<br>Wagner Silveira Rezende . . . . .   | 47 |
| Cólera e outras emoções em <i>A árvore da vida</i> de T. Malick<br><i>Anger and other emotions in T. Malicks' Tree of life</i><br>Christian Werner . . . . .  | 71 |
| Aristóteles, a tragédia e as emoções de medo e esperança<br>ilustradas nos filmes <i>Una voce umana</i> de R. Rossellini<br>e <i>Mãe e filho</i> de A. Sokurov<br><i>Aristotle, tragedy and the emotions of fear and hope illustrated</i><br><i>in the films A Human Voice of R. Rossellini and Mother and Son</i><br><i>of A. Sokurov</i><br>Fernando Rey Puente . . . . . | 83 |

|   |    |
|---|----|
| Hesíodo y Jenofonte. Trabajo, virtud y progreso: los núcleos de problematización<br><i>Hesiod and Xenophon. Work, virtue and progress: the cores of questioning</i> |    |
| María Cecilia Colombani . . . . .   | 99 |

|   |     |
|---|-----|
| A “calma” em dois momentos de cinema: aristotélico, “Bombita”, 4º episódio de <i>Relatos salvajes</i> de D. Szifrón; e não ou para-aristotélico, <i>Céu sobre água</i> de J. Agrippino de Paula<br><i>“Calm” in two moments of cinema: Aristotelian, “Bombita”, fourth episode of D. Szifrón’s Relatos salvajes; and not or para-aristotelian, J. Agrippino de Paula’s Céu sobre água</i> |     |
| Teodoro Rennó Assunção . . . . .  | 121 |

## **Tradução**

|   |     |
|---|-----|
| Horácio, Odes, I.37. Apresentação e tradução<br><i>Horace, Odes, 1.37. Presentation and translation</i> |     |
| Daniel da Silva Moreira . . . . .   | 143 |

## **Resenha**

|  |     |
|--|-----|
| <i>Elegias de Sexto Propércio</i> , por Guilherme Gontijo Flores<br><i>The Elegias de Sexto Propércio, by Guilherme Gontijo Flores</i> |     |
| Leandro Dorval Cardoso . . . . .   | 155 |

## APRESENTAÇÃO

*Nuntius Antiquus* v. 11, n. 2, 2015

“A departamentalização do Espírito é um meio de eliminar este último, onde ele não é exercido *ex officio*, por incumbência.”

(T. W. Adorno)

Talvez possa parecer estranho, aos que não estão habituados com avaliações de revistas acadêmicas segundo regras não controláveis (pelos que as fazem) e que se modificam, que este editorial comece com a informação elementar e formal de que os cinco artigos que poderiam ter constituído um eventual núcleo temático (sobre “emoções aristotélicas no cinema”) deste número da *Nuntius Antiquus* (os artigos de Ana Vicentini Ferreira, Carla Milani Damião, Christian Werner, Fernando Rey Puente e Teodoro Rennó Assunção) foram todos eles submetidos, por iniciativa individual e sem o nome do autor, ao mesmo e comum processo objetivo de avaliação e revisão por um parecerista anônimo. E, por isso, eles não foram separados à parte em um dossiê, mas ordenados, juntamente com os outros dois artigos (que não fazem parte de uma seção *Varia*), em ordem alfabética segundo o primeiro nome do autor. Enfim, por uma questão prévia de gênero de texto (e não por fazer parte tematicamente de uma *Varia*), vêm, depois destes sete artigos, a tradução comentada de uma ode (1.57) de Horácio e a resenha de um livro recente contendo a tradução para o português do conjunto das *Elegias* de Propércio.

Isso não impede, porém, reconhecer que – dada a grande dificuldade de manter uma revista acadêmica semestral na área de Estudos Clássicos no Brasil, com um número mínimo de textos de boa qualidade – os eventos acadêmicos podem constituir ocasiões privilegiadas não só para a reflexão e discussão sobre temas relevantes, como também para a produção de artigos acadêmicos publicáveis (que se beneficiam das discussões ao vivo e de um modo também coletivo ou grupal de produção do conhecimento). Faremos, portanto, nos próximos três parágrafos, uma breve apresentação do evento (que interessava diretamente à área de Estudos Clássicos, e do qual participou também ativamente o “Núcleo de Estudos Antigos e Medievais”, o NEAM, da UFMG, cujo órgão

de divulgação é precisamente a revista *Nuntius Antiquus*) em que as primeiras versões destes cinco artigos foram apresentadas oralmente.

O “I Seminário *Docere, Delectare et Movere*: emoções aristotélicas no cinema”, realizado no Centro de Convenções do Complexo Santuário do Caraça, na região da cidade de Santa Bárbara/MG, de 10 a 13 de março de 2015, teve como objetivo discutir o tema das emoções com base na visão aristotélica, principalmente a partir da *Retórica*, livro II, e refletir sobre a caracterização e os tipos de emoção que encontramos ali e a permanência (ou não) dos termos (e seus sentidos) na produção destas emoções por meio do cinema, considerando-se, para tal, filmes escolhidos pelos palestrantes.<sup>1</sup> O evento teve como conferência introdutória “Horror, Pity, and the visual in ancient Greek Aesthetics” de Douglas Cairns (Classics/Edinburgh University) e ainda um mini-curso, “Emotion through cinematic style: Epic, Tragedy, Comedy”, de Martin Winkler (Classics/George Mason University), com exibição, análise e discussão de três filmes tomados como exemplos possíveis dos gêneros épico, trágico e cômico no cinema: *El Cid* (A. Mann, Itália/USA, 1961), *Letter from an Unknown Woman* (M. Ophuls, USA, 1948) e *Smiles of a Summer Night* (I. Bergman, Suécia, 1955).

O texto da proposta do evento, escrito por Maria Cecília de Miranda N. Coelho (Filosofia/UFGM), dizia o seguinte, após uma citação de Aristóteles e outra do cineasta Tarkovsky:<sup>2</sup> “Ensinar, agradecer

---

<sup>1</sup> Ana Vicentini Ferreira (IDA/UnB – Association Psychanalytique Encore), Anelise Reich Corseuil (Letras/UFSC- SOCINE), Carla Milani Damião (Filosofia/UFG), Christian Werner (Letras/USP), Fernando Rey Puente (Filosofia/UFGM), Helcira Maria Rodrigues de Lima (Letras/UFGM), Maria Cecília de Miranda N. Coelho (Filosofia/UFGM), Roberto Said (Letras/UFGM), Sérgio Alcides Amaral (Letras/UFGM) e Teodoro Rennó Assunção (Letras/UFGM). Para se ter uma ideia da diversidade dos filmes e dos temas escolhidos por cada um destes pesquisadores dentro do âmbito temático maior das “emoções aristotélicas no cinema”, consultar a programação do evento no link [www.lettras.ufmg.br/doceredelectareetmovere](http://www.lettras.ufmg.br/doceredelectareetmovere).

<sup>2</sup> “As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e de prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários.” (Aristóteles, *Retórica*, II, 1378a19-22. Tradução de Isis Borges). “O contato entre o diretor e o público é algo único no cinema, pois transmite uma experiência impressa na película em formas radicalmente emotivas e, portanto, poderosas. O espectador sente necessidade de tal experiência vicária visando reaver, em parte, o que ele mesmo

e persuadir’, objetivos da retórica, segundo Cícero, constituem, a nosso ver, uma tríade adequada para analisar a relação entre a filosofia e as artes – em especial o cinema e sua função ética, estética e pedagógica –, análise cuja realização parece possível apenas por meio da cooperação entre pesquisadores de diversas áreas. Acreditamos que eventos de natureza interdisciplinar como esse Seminário são o espaço apropriado para debater problemas transversais, fortalecendo campos como o dos estudos de retórica e argumentação. Se é procedente, como acreditamos, que o papel do cinema na produção de emoções e na formação cognitiva seja similar ao do teatro grego antigo, influenciando os hábitos e comportamentos dos cidadãos nos âmbitos político e epistêmico, é oportuno e proveitoso que estudiosos de teorias filosóficas, literárias e audiovisuais analisem esse papel.”

Este evento interdisciplinar foi organizado por Maria Cecília de Miranda N. Coelho (Departamento de Filosofia da FAFICH/UFMG), como coordenadora geral, e por Helcira Maria Lima Rodrigues, Sérgio Alcides Amaral e Teodoro Rennó Assunção (todos três da Faculdade de Letras/UFMG),<sup>3</sup> tendo sido promovido pelo Grupo de Pesquisa “Retórica e Argumentação” do CNPq e UFMG (FAFICH/FALE) e pelo “Núcleo de Estudos Antigos e Medievais” (NEAM) do CNPq e UFMG (FALE/FAFICH), com o apoio da CAPES, da FAPEMIG e dos Programas de Pós-Graduação em Filosofia (PPG-Fil) da FAFICH-UFMG, e em Estudos Linguísticos (Pós-Lin) e em Estudos Literários (Pós-Lit) da FALE-UFMG.

---

perdeu ou deixou escapar. Ele persegue isso em um tipo de ‘busca do tempo perdido’. Quão humana será essa experiência novamente adquirida depende somente do autor. Uma grave responsabilidade!” (Tarkovsky, A. *Sculpting in Time*. Trad. K. Hunter-Blair. Austin: Texas University Press, 1984, p. 179. A tradução desta passagem é de Maria Cecília de Miranda N. Coelho).

<sup>3</sup> Foram muito importantes também não só na ajuda para a resolução de problemas práticos, mas também nas discussões após as palestras, os monitores (a maioria, bolsistas de Iniciação Científica e mestrandos) Ana Laura Ramos (Graduanda – Filosofia/UFMG), Carolina Flausino (Graduanda – Filosofia/UFMG), Caroline Teixeira (Graduanda – Filosofia/UFMG), Fábio Ávila Arcanjo (Mestrando – Letras/UFMG), Daniel Nunes (Graduando – Filosofia/UFMG), Gilberto Souza Vaz (Graduando – Filosofia/UFMG), Guilherme da Silveira Ev (Graduando – Filosofia /UFMG), José Dimas Petronilho (Graduando – Filosofia/UFMG), Judenice Alves da Costa (Mestranda – Filosofia/UFMG), Júlia Avellar (Mestranda – Letras/UFMG) e Kellen Moraes (Mestranda – Filosofia/UFU).

Se voltamos, agora, aos outros dois artigos que constituem este número da revista, somos surpreendidos pela generosa e não planejada coincidência de que um deles, “Literatura e Retórica na *Institutio oratoria* de Quintiliano e no Supremo Tribunal Federal brasileiro”, de Charlene Martins Miotti e Wagner Silveira Rezende, também tenta pensar o uso de recursos da retórica em práticas contemporâneas, desta vez, porém, não mais nas narrativas audiovisuais do cinema (a partir da *Retórica* de Aristóteles), mas em recentes discursos judiciais brasileiros (a partir da *Institutio oratoria* de Quintiliano) nos quais candentes questões contemporâneas, que são também éticas e políticas, estão sendo discutidas. E se o outro artigo, “Hesíodo y Jenofonte. Trabajo, Virtud y Progreso: los núcleos de problematización”, de María Cecilia Colombani, tem como objeto dois autores gregos antigos (um, poeta arcaico: Hesíodo; e o outro, prosador clássico: Xenofonte), os temas eminentemente éticos do trabalho e da virtude são pensados e interpretados também a partir de uma perspectiva filosófico-antropológica contemporânea, como o uso deliberado e inteligente de pensadores como Louis Gernet e Michel Foucault deixa claramente ver.

Enfim, a tradução (precedida de uma apresentação) da “Ode 1.37” do poeta latino Horácio por Daniel da Silva Moreira, assim como a resenha do livro *Elegias de Sexto Propércio* de Guilherme Gontijo Flores, por Leandro Dorval Cardoso, mostram como também aquela que é uma primeiríssima interpretação (antecedida apenas pela edição) de um texto antigo (sobretudo se é poesia): a tradução, não deixa de ser uma aproximação de um objeto antigo (mas vivo a cada nova leitura) a partir de uma perspectiva inevitavelmente contemporânea. Concluindo, supomos não ser um excesso lembrar a importância de uma primeira e atenta apreciação crítica – as resenhas nunca serão demais em nossa área! – de uma obra recente (mas fruto de um longo trabalho) de um latinista e hábil tradutor brasileiro (Guilherme Flores Gontijo), a onerosa tradução do conjunto das *Elegias* do exímio e sofisticado poeta romano que é Propércio.

Teodoro Rennó Assunção

(Editores)

Matheus Trevizam

Teodoro Rennó Assunção

**Afetos aristotélicos em Shakespeare e Freud:  
um exercício de tradução**

***Aristotelian affects in Shakespeare and Freud:  
an exercise in translation***<sup>1</sup>

Ana Vicentini de Azevedo

Psicanalista (SP)

Association Psychanalytique Encore (Paris) e UnB

anavica2009@gmail.com

*La poésie est création d'un sujet assumant un  
nouvel ordre de relation symbolique au monde.*

Jacques Lacan

**Resumo:** O presente trabalho perfaz um exercício de tradução da definição dos afetos (*páthe*), tal como formulada por Aristóteles na *Retórica*, para outros campos da experiência humana, em particular, a tragédia *Rei Lear*, de Shakespeare, e a teoria psicanalítica (Freud e Lacan). Nesse percurso, elegemos a tragédia como *locus* privilegiado da discussão,

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no evento “I Seminário *Docere, Delectare et Mouere*: Emoções Aristotélicas no Cinema” (Centro de Convenções do Complexo Santuário do Caraça, na região da cidade de Santa Bárbara, Minas Gerais, de 10 a 13 de março de 2015, <[www.letras.ufmg.br/doceredelectareetmovere](http://www.letras.ufmg.br/doceredelectareetmovere)>) organizado por Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Departamento de Filosofia da FAFICH-UFMG), como coordenadora geral, e por Helcira Maria Rodrigues de Lima, Sérgio Alcides Pereira do Amaral e Teodoro Rennó Assunção (todos três da FALE/UFMG), e promovido pelo Grupo de Pesquisa “Retórica e Argumentação”, do CNPq e UFMG (FAFICH-FALE), pelo “Núcleo de Estudos Antigos e Medievais” (NEAM) do CNPq e UFMG (FALE-FAFICH), com apoio da CAPES, da FAPEMIG, do PPG-FIL da FAFICH/UFMG, do PÓS-LIN e do PÓS-LIT da FALE/UFMG.

na qual propomos possíveis leituras para a problemática dos afetos, no campo conceitual das pulsões, e na dimensão da mimese, da catarse e da sublimação. Como é próprio a todo processo de transposição de uma ideia para outras linguagens e idiomas, esse exercício marca-se pela contaminação mútua dos campos de conhecimento postos em diálogo.

**Palavras-Chave:** afetos; pulsão; tragédia; mimese; catarse; sublimação; Aristóteles; Shakespeare; Freud; Lacan.

**Abstract:** The present paper aims at carrying out an exercise in translation of the Aristotelian notion of affects (*páthe*) as developed in the *Rhetoric*, into other fields of the human experience. In particular, our analysis will focus on Shakespeare's *King Lear* and on psychoanalytic theory (Freud and Lacan) in order to bring to the fore possible readings of the question of the affects, within the framework of the notions of *mimesis*, *catharsis* and sublimation. As characteristic of every process of transposition of a particular idea to (an) other language(s), this exercise bears marks of the mutual contamination that the fields of knowledge in question carry into the other.

**Keywords:** affects; drives; tragedy; *mimesis*; *catharsis*; sublimation; Aristotle; Shakespeare; Freud; Lacan.

Recebido em 15 de maio de 2015

Aprovado em 18 de junho de 2015

## 1 Para introduzir

Esse trabalho é resultado de três momentos distintos, que ora se entrecruzam: 1) a preparação para uma apresentação no Seminário *Docere, Delectare et Mouere*: emoções aristotélicas no cinema; 2) as exposições desse e dos demais trabalhos que compuseram o seminário e a riqueza dos debates; 3) as reflexões que pude fazer, *après-coup*, sobre a ideia inicial. O que se segue, então, é o precipitado desses três tempos.

As questões que me moveram, desde a convocatória para o Seminário, partiram da tragédia *Rei Lear*, de Shakespeare. Dentre as quatro grandes tragédias do bardo, *Rei Lear* (1605-1606) situa-se entre *Othello* (c. 1604) e a sombria *Macbeth* (1605-1606). A quarta delas, *Hamlet*, é de c. 1600, na virada do período elizabetano para o jacobino. É dessa última que retiro uma porta de entrada para tratarmos da questão dos afetos.

Diz o jovem Hamlet a seu amigo e *scholar*, Horácio: *Give me that man/ That is not passion's slave, and I will wear him/ In my heart's core* (III, ii, 71-73).<sup>2</sup> Sob a égide do instigante debate ético entre Hamlet e Horácio (e é esse um dos grandes eixos temáticos da obra), Lily Campbell escreve uma obra fundamental sobre os afetos nas tragédias de Shakespeare, cuja leitura é referencial até os dias de hoje. Campbell destaca *Rei Lear* como a tragédia da ira (*wrath*) na velhice (CAMPBELL, 1930, p. 175-207). Inspirada por essa autora, afasto-me dela, porém, para situar a premissa basal nesse trabalho: *Lear* é não apenas uma tragédia sobre a ira na/da velhice, mas é, sobretudo, uma tragédia *sobre os afetos*, ou ainda, é a tragédia dos afetos. Não se trata somente dos afetos particularmente trágicos, como tratados por Aristóteles na *Poética*, mas da tragédia que constituem os afetos na vida dos humanos. Tal assertiva pede vários desdobramentos; alguns dos quais serão nosso objeto de atenção no que se segue.

## 2 Plano inicial

Começamos por colocar em primeiro plano a complexa definição que Aristóteles dá sobre os afetos,<sup>3</sup> no livro II da *Retórica*. Sob uma perspectiva ampla, pode-se dizer que faremos aqui um exercício de tradução dessa definição para outros campos da experiência humana:

The emotions [páthe] are all those affections which will cause men to change [metabállontes] their opinion in regard to their judgements [kriseis], and are accompanied by pleasure [hedoné] and pain [lypé]; such as anger [orgé], pity [éleos], fear [phóbos], and all similar emotions and their contraries.<sup>4</sup> [ARISTOTLE, 1994, p. 173 (II.I.8 ff.)]

<sup>2</sup> Todas as referências a *Hamlet* são tiradas da Arden Edition (1989). Adota-se aqui a praxe para a citação de textos shakespearianos. Os números em algarismos romanos e em caixa alta referem-se ao ato; os em romano minúsculo à cena; e os algarismos arábicos ao(s) número do(s) verso(s).

<sup>3</sup> Desde já, a tradução de *páthos* que adotamos aqui é “afeto”, e não emoção ou sentimento, por razões que ficarão claras no decorrer do trabalho.

<sup>4</sup> “Os afetos são todas as afecções que fazem com que os seres mudem de opinião em relação a seu juízo, e vêm acompanhadas por prazer e dor, tais como a ira, a compaixão e o terror, e todos os afetos similares, bem como seus contrários”.

Três aspectos iniciais nesse trecho merecem destaque. O primeiro deles diz respeito a algo que é de importância capital para a compreensão do humano e do que torna esses seres, humanos; qual seja, a dimensão de *linguagem* que envolve e emoldura toda a discussão aristotélica sobre os afetos. Não é à toa que essa discussão se dá em um livro chamado *Retórica*! Dito de modo mais explícito: os afetos são um produto da linguagem (como os seres humanos, como veremos adiante). Nesse sentido, a taxinomia levada a efeito por Aristóteles na *Retórica* é muito mais do que uma descrição de fenômenos naturais ou psicologizantes. Ela é, sim, um ato de nomeação que, como tal, *cria um mundo dos afetos* que ele põe em evidência como centrais às trocas entre os humanos e a suas mudanças.

O segundo aspecto reside no fato de essas afecções entre e dos humanos serem sempre objeto de *mudança*. Nesse trecho da *Retórica*, a ideia de mudança está associada à de passagem de um estado para seu contrário. Porém, essa não é a única acepção de mudança em Aristóteles, como se sabe. A ideia de mudança que figura na *Metafísica*, por exemplo, compreende as dimensões de criação (*gênesis*) e de destruição (*phthorá*) (Z 7-9, ARISTOTE, 1962, p. 379). Uma perspectiva que nos parece mais produtiva para pensarmos a produção humana, em particular a poética. No caso específico da tragédia, a mudança constitui o *télos* da experiência trágica, na medida em que visa a produzir uma alteração (catarse) nos afetos de terror e compaixão. No que se segue, pretendemos explorar uma possível conjugação (ou tradução) entre a mudança nos seres (*metabállontes*) e a intrincada noção de *catarse*.

*Rei Lear* constitui uma fecunda experiência poética de onde podemos extrair lições importantes para um desdobramento possível, no plano da crítica literária e da psicanálise, da noção de catarse. Associam-se aqui, para ser discutidos adiante, os temas de mudança, catarse e afeto.

Do ponto de vista do funcionamento psíquico, a mudança no registro dos afetos toca de perto na questão da *sublimação*, da transformação de uma demanda de satisfação pulsional (que poderia ser encontrada, como a ponta de um iceberg, em um afeto como “ódio”, por exemplo), em outra coisa, mais satisfatoriamente duradoura e menos imperativa. Sublimação é um conceito intrincado para a psicanálise. Em um raro momento de definição acessível, Freud define-a como um processo em que as moções pulsionais se desviam da busca de satisfação imediata e “assim colocam essa energia à disposição do desenvolvimento cultural sob a forma de tendências ‘sublimadas’” (FREUD, 1924[1923]/1961,

p. 207).<sup>5</sup> Ou seja, a pulsão, em sua incessante visada à satisfação, está sempre a pedir mais, e mais objetos para que esse objetivo seja atingido. Parte do problema reside no fato de que não há, nem haverá, um objeto (ou uma série de objetos) que possa satisfazer às demandas pulsionais. Assim, o processo de sublimação constitui uma alternativa para se obter satisfação, prescindindo desses objetos, ou, como indicou Lacan, elevando o objeto à dignidade da Coisa (LACAN, 1986). O processo de mudança chamado de sublimação conjuga-se aqui, em uma hipótese interpretativa, com a *metabolé* aristotélica, tão central no tratado dos afetos (e *nos* afetos). Em meio às diversas modalidades da ideia de mudança em Aristóteles, ressaltamos que a acepção a ser privilegiada na análise de Lear diz respeito à mudança tanto em seu aspecto *criador* (*gênesis*), quanto destruidor (*phthorá*) (ARISTOTE, 1962, p. 379).

Esse caráter duplo da *metabolé* traz à baila não somente a noção de sublimação, no que ele comporta de mudança, de criação e de destruição, como também pode se aproximar do intrincado processo de produção do efeito catártico. Nesses cruzamentos, cabe interrogar: em que medida Aristóteles constrói um quiasma freudiano no sentido de sublinhar o caráter sublimatório da catarse (ou o caráter catártico da sublimação)? Essa é uma pergunta central nesse trabalho.

O terceiro ponto de destaque na definição aristotélica diz respeito à questão do julgamento, a *krísis*.<sup>6</sup> Adotamos aqui concepção filosófica bastante genérica de que um julgamento trata de uma afirmação ou de uma negação, e que pode ser falso ou verdadeiro (MORA, 1987, p. 435-439). Da complexidade que gera essa noção e de seus desdobramentos na tradição filosófica, desde Aristóteles, ressaltamos que ela comporta aspectos lógicos, metafísicos e psicológicos.

---

<sup>5</sup> Todas as citações à obra de Freud são tiradas da *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* e seguem a praxe internacionalmente adotada: a primeira data entre parênteses refere-se ao ano da primeira publicação escrita do texto; o ano entre colchetes à sua escrita. O último refere-se ao ano de publicação da edição que está sendo utilizada.

<sup>6</sup> Os comentários e problematizações feitos por Ackrill sobre o desenvolvimento da *krísis* em *De interpretatione*, de Aristóteles, foram referência aqui (1990).

### 3 Um plano meta-psicológico

Na *Retórica*, a dimensão “psicológica” do julgamento parece ser a mais saliente, tendo em vista, por exemplo, a listagem dos afetos ali tratados. Nessa perspectiva – e em uma tentativa de compor um quadro teórico-conceitual para discutir a questão dos afetos em *Rei Lear* e, sobretudo, *com a peça* –, Freud entra em cena, tanto como herdeiro da tradição filosófica sobre a questão do julgamento, quanto com sua contribuição no sentido de aproximar lógica, metafísica e psicologia, ou, de forma mais radical, da supressão do hiato entre a vida do intelecto e a vida dos afetos. Esses se juntam no que Freud entende por “mental”, um aparato psíquico, composto por três instâncias funda-*mentais*, que estão sempre em *tensão conflitiva*, a saber: o inconsciente, o sistema percepção-consciência e o pré-consciente.<sup>7</sup>

O julgamento, para ele, é a continuação de um processo estrutural na constituição do psiquismo e, portanto, do humano, a saber: o processo originário de afirmação (*Bejahung*) e de expulsão (*Ausstossung*) que é levado a efeito pela criança na diferenciação entre mundo externo e interno. A afirmação une interno e externo (inicialmente sob a égide do princípio do prazer); e a expulsão visa a afastar do “eu” o que lhe é estranho, o que lhe causa desprazer. Porém, essa dicotomia não se sustenta na teoria freudiana (jamais um sistema teórico fechado e conclusivo), na medida em que o mental passa a ser pensado não mais como regido pelo princípio do prazer, mas, a partir de 1920, pelo “mais além do princípio do prazer”.<sup>8</sup>

Com o princípio dialético adotado com o “mais além”, Freud pode desenvolver, ou matizar, a expulsão (*Ausstossung*) em termos de três tipos

---

<sup>7</sup> A *Intrepretação dos Sonhos* (1900/1958) constitui a principal fonte de referência à primeira tópica freudiana.

<sup>8</sup> “Para além do princípio do prazer” é um texto de Freud que constitui um *turning-point* na teoria psicanalítica (1920/1955), na medida em que supera a dicotomia prazer-desprazer, interno-externo, privilegiado no domínio do ego, do *ego-lust*, para trazer à baila, sempre sob a inspiração da clínica, a dialética que compõe o aparelho psíquico. Este, além de desconhecer o princípio da não contradição, basal à lógica clássica, *articula prazer e dor*, sob a égide da pulsão de morte: todo organismo vivo visa ao estado de supressão de toda a tensão (...). A esse princípio de Nirvana, Freud chama de pulsão de morte. Prazer na dor é algo que transborda as fronteiras do eu-prazer, soberanamente consciente, que visa ao belo e ao bem (*kalòs kagathòs*). Ecoemos aqui a citação de Aristóteles acima, em particular sua articulação entre dor e prazer (*lypé kai hedoné*).

de “negatividade”: a denegação (*Verneinung*),<sup>9</sup> a recusa (*Verleugnung*) e a forclusão, forma aportuguesada para o neologismo proposto por Lacan para o termo alemão *Verwerfung* (HANNIS, 1996). Sinteticamente, podemos traduzir tais negações como: 1) “esse sonho não tem nada a ver com minha mãe” (ou seja, afirma-se, negando); 2) “eu sei que é ficção, mas, mesmo assim, o filme me comoveu às lágrimas” (aceitação e recusa); 3) “isso deve ser eliminado, rejeitado” (posto que intolerável).<sup>10</sup> Qualquer uma dessas formas de negação pressupõe, no entanto, a *Bejahung* primordial. Só se pode negar algo que já está, mesmo que isso seja o “nada”. Dito de outro modo, há que se ter uma inscrição primordial para que todo e qualquer outro processo simbólico – presença e ausência – possa ser levado a efeito no mundo do sujeito e no sujeito no mundo.

Retomando a dimensão do julgamento, da *krisis* como princípio de separação e de possibilidade de existência, vale observar que, sob a lupa de Freud, a separação entre juízo de existência (é ou não é) e juízo de atribuição (tem ou não tem) pode embaralhar a distinção – confortável – na qual se assenta certa tradição filosófico-científica, entre sujeito e objeto. Ao enunciar o julgamento, *e.g.*: “eu não sou João”, Maria pode afirmar seu ser Maria, como pode igualmente afirmar seu desejo de ser João. E mais, ela pode, também, ser sujeito e objeto desse julgamento. Evocando as palavras de Freud, “o eu não é senhor em sua própria casa” (FREUD, 1917/1955, p. 143). Em outras palavras, concomitantemente a esse “eu” que é sujeito de uma sentença, há outro que diz mais do que o sujeito que diz e do que o objeto do dito. *Le langage joue entièrement dans l’ambiguïté, et la plupart du temps, vous ne savez absolument rien de ce que vous dites* (LACAN, 1981, p. 130). Com Lacan, os fundamentos linguísticos da descoberta freudiana – o inconsciente –, são evidenciados em termos de um hiato intransponível entre o *sujeito do enunciado* e o *sujeito da enunciação*; em suma, um sujeito dividido.<sup>11</sup> É nesse terreno pantanoso que entramos em *Rei Lear*.

<sup>9</sup> Título alemão do texto “A negação”, de Freud (1925/1961).

<sup>10</sup> Em seu notável seminário sobre as psicoses (1981/1956), Lacan aproxima a *Ausstossung* da *Verwerfung* (LACAN, 1981, p. 85-101). Adotamos essa confluência para discutir *Rei Lear*.

<sup>11</sup> LACAN, 1966 (“Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse” e “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud”). Nessa perspectiva, alguns protocolos acadêmico-científicos, tais como a proibição do uso do pronome

#### 4 A primeira cena do *Lear*: da *Ausstossung* à *Verwerfung*

Peter Brook é, notoriamente, um dos mais importantes diretores de Shakespeare que a Inglaterra já teve nos dois últimos séculos. Sua produção, no teatro e posteriormente no cinema, garante-lhe esse lugar de destaque, face aos desafios que representa uma montagem de qualquer obra shakespeariana. E é a leitura fílmica que Brook faz de *Rei Lear* (de 1971), que tomo como foco privilegiado dessa discussão.

O filme abre com uma tomada, em ritmo bastante lento, de homens comuns, estáticos. A câmera passeia por seus rostos, evidenciando os olhos que se dirigem, apreensivos, para algum lugar, para “fora da tela”. Nenhum único som é produzido ao longo dessa longa cena (aproximadamente um minuto e meio) que pode vir a ser, justamente por seu clima tenso e silencioso, quase insuportável. O corte da cena é feito de modo marcante, para que não passe despercebido.

A tomada seguinte é uma sala oval, onde aparece, em primeiro plano, um grande objeto “totêmico”, cuja proeminência captura o olhar, deixando quase despercebidas as pessoas que compõem o círculo. O enquadramento é de tal precisão que traz também para o campo visual uma abertura, uma passagem ao fundo direito da sala. Dela “surge” uma porta, cujo fechamento brusco é o primeiro som que se tem no filme. Fecha-se a sala/mundo, começa o drama.

Segue-se outro corte brusco, e o foco recai sobre a face – enigmática e ameaçadora – de Paul Scofield, que interpreta Lear. O longo *close-up*, também em um silêncio amedrontador, aguarda alguma manifestação do protagonista. Quase como um eco ao fechamento da porta, Lear lentamente abre a boca e diz: *know*, seguido de uma significativa pausa. Só se pode saber que se trata do verbo quando se conhece o texto de Shakespeare. Na leitura fílmica que faz Brook, a homofonia entre *know* e *no* é posta em relevo justamente pela longa pausa que segue essa enunciação. Ou seja, a primeira palavra do filme é “não” (já indicado pela porta que se fechou).

Ao que Lear diz não? E de forma tão incisiva (mas nada agressiva, deve-se notar)? Uma linha interpretativa possível seria um não a isso que a câmera nos mostrou na abertura do filme: um universo de pessoas

---

peçoal, tornam-se inócuos. A ausência de um “eu” gramatical não diz nada a respeito de uma maior ou menor objetividade. O sujeito fala, sempre.

comuns. E então, seu mundo privilegiado seria esse da pequena corte, que se fecha em torno de si mesma. Seria uma espécie de *Ausstossung*, de expulsão do mundo dos reles súditos,<sup>12</sup> em detrimento do mundo dos prazeres reconfortantes da corte.

Porém, Brook é um bom leitor de Shakespeare e sabe fazer figurar a complexidade de seus universos dramáticos. Após a pausa negativa, ouvimos de Lear que ele nos fará saber de seu *darker purpose* (I, i, 35):<sup>13</sup> não apenas ele irá dividir seu reino entre suas três filhas, como, sobretudo, se retirará dele. Saber e negação se entrelaçam, com uma economia temporal aguda, própria aos grandes dramas.

Brook também demonstra desde cedo sua mestria como leitor cinematográfico de Shakespeare, ao pôr em relevo a lógica do espelhamento, do *counterfoil*<sup>14</sup> que marca as peças desse último. Em um paralelismo magistral, Brook faz ressoar o fechamento da porta e o “não” inicial, agora com a elevada gravidade que convém ao trágico. Com igual fineza, ele traz à cena uma questão que perpassa a tradição trágica – a ironia, especialmente entre um suposto saber e sua negação. Lear, tal como Édipo, acredita que sabe, muito embora tenha admitido tratar-se de um *darker purpose*, um propósito sombrio, obscuro, misterioso, secreto, até para ele mesmo.<sup>15</sup>

A divisão do reino entre as filhas é um ato sobre o qual Lear nada quer saber. Sua decisão é tomada com o intuito de se livrar (*unburden*) das incumbências de ser rei para poder gozar – e esse é um verbo prenhe na tragédia – uma velhice com menos responsabilidades (I, i, 35-40). Vários nós se atam aqui. O primeiro deles é sua demissão do mundo

---

<sup>12</sup> Essa leitura socializante é privilegiada no filme homônimo do diretor soviético Kozintesev, também de 1971.

<sup>13</sup> Todas as referências ao texto *King Lear* de Shakespeare (1994) são retiradas da balizada edição Arden das obras do autor. Após cada citação, indico o número do ato em algarismos romanos maiúsculos, seguido do número da cena (em romanos minúsculos) e do verso, em algarismos arábicos, conforme a praxe internacionalmente adotada para citações de Shakespeare.

<sup>14</sup> Termo bastante utilizado na crítica shakespeariana para se referir a personagens que são usadas como espelho reflexivo (diferencial ou exponencial) do protagonista.

<sup>15</sup> Chama atenção o fato desse comentário, tão importante e significativo para a estruturação da tragédia, ter sido cortado por Brook. Mantenho o original em inglês em face da concisão poética que ele traz e que se perde nas múltiplas acepções necessárias para traduzi-lo.

que Lear decreta: ou seja, sua expulsão do mundo como rei e soberano, sua *Ausstossung* da *kin(g)ship*. Ele decreta, paradoxalmente, sua *ek-sistência*. Um paradoxo que Hamlet já havia expresso em um quiasma poético: *The king is with the body, but the body is not with the king* (IV, iii, 24-25). Como instância da lei, como agente da ordem simbólica,<sup>16</sup> Lear decreta sua própria exclusão do mundo para se tornar “um corpo de nada” (*Hamlet*, IV, iii, 25).

A violência mortífera do ato é acompanhada por outro ato, de igual violência, só que velada. Lear vai distribuir suas terras na medida do amor que lhe jurarem suas três filhas. A impossibilidade dessa moeda de troca simbólica remete-nos ao âmbito do *páthos*, de maneira patética e patológica. Uma primeira impossibilidade: como medir o amor? *If it be love indeed, tell me how much*, pede Cleópatra a Antônio, na peça homônima de Shakespeare. A resposta do imperador é contundente: *There's beggary in the love that can be reckoned* [SHAKESPEARE, 1971, p. 1 (I, i, 14-15)]. Como bom “médico de alma”, Shakespeare começa a nos abrir algumas portas de entrada no reino dos afetos.

O amor avaro de Goneril e Regan ganha força em suas juras repletas de esvaziamentos retóricos. A primeira declara: *I love you more than word can wield the matter*, ou seja, trata-se de um amor que transborda a esfera do humano, do que comportam as palavras: *A love that makes breath poor and speech unable;/ Beyond all manner of so much I love you* (I, i, 54-60).

Assim Goneril instaura o duelo retórico entre as irmãs, ao qual Lear assiste com um misto de deleite e descrédito. Os golpes de linguagem deferidos por Regan vêm igualmente inflados de “tópicos de inexpressibilidade”, como designam os retóricos (KERMODE, 2000, p. 185): *I profess/ Myself an enemy to all other joys/ Which the most precious square of sense possesses* (I, i, 71-73).

Entre uma e outra fala das irmãs, Cordélia faz um aparte e um corte, com uma pergunta reveladora: *What shall Cordelia speak?* Espectadora de si mesma e da patética pantomima encenada pelas irmãs, ela indica seu lugar de fala e de afeto: *Love, and be silent* (I, i, 61-62).

---

<sup>16</sup> Para uma visão detalhada sobre a função paterna e a estruturação da ordem simbólica, remeto a Azevedo (2001), onde também estão esmiuçados os registros lacanianos de Real, Simbólico e Imaginário, em uma análise da *Oresteia*, de Ésquilo.

Curiosa posição de Goneril e Regan no duelo amoroso orquestrado por Lear. Ao invés de serem elas o objeto de uma disputa amorosa, como é próprio ao amor cortês, as duas irmãs são colocadas na posição de “pretendentes” (tradicionalmente ocupada pelo homem), e desempenham esse papel com todo vigor viril (uma posição que se robustece ao longo da peça e do filme).

Até agora (em somente 73 versos), Lear já construiu para si um lugar impossível: decretou sua própria expulsão do mundo simbólico, ao mesmo tempo em que pede para ser integrado a ele através dos laços de amor (de *philia*, de *éros*, de *storgé*?). A língua inglesa deixa subsumido em um único substantivo uma amplitude de laços eróticos. No caso de Lear, essa indiferenciação é oportuna no sentido de sublinhar a voracidade, não apenas amorosa, que caracteriza a personagem.

Sua pressa em livrar-se de seu ser de “rei”, juntamente com a demanda de amor além de qualquer medida, o precipitam no erro trágico fundamental: a desmedida (onde confluem a *hamartía* e a *hýbris*). De fato, Lear passa a ser a negação do princípio grego do *medèn ágan* (“nada em excesso”): *All their errors are due to excess*, Aristóteles evocando Quílon, na *Retórica* [ARISTOTLE, 1994, p. 251 (II, 1389b 14)].

## 5 O retorno (no) real

O humano, em sua constituição basal, é uma questão para vários campos do conhecimento. A lógica ternária constitui uma via frutífera para pensar essa constituição, em especial seus desvios, como o excesso, por exemplo. Desde o pensamento mítico (*e.g.*, as Moiras como figuração dos três tempos fundamentais do ser humano), até o psicanalítico (imbuído também de sua própria mitologia), ele está marcado por essa lógica. Shakespeare não foge à tradição. Na perspectiva triádica, a entrada de Cordélia, a terceira filha, é de relevância especial.<sup>17</sup> Tudo foi até aqui construído para culminar no momento em que ela deve dizer seu amor, grandiosamente. Ao invés disso, Brook ressalta o lugar terceiro e diverso de Cordélia em um *coup de cinéma* fantástico: as intervenções das duas primeiras filhas foram precedidas, em primeiro plano, por urnas, ou

---

<sup>17</sup> Freud dedica um belo ensaio a essa questão que ele destaca de duas peças de Shakespeare – *O Mercador de Veneza* e *Rei Lear* – em seu “The theme of the three caskets” (1913/1961).

escrínios, que cada uma delas carrega. Importante notar que o tamanho dos objetos decresce na medida em que cada uma dá um passo à frente para fazer sua *performance* amorosa. Quando chega a vez de Cordélia, a urna aparece apenas parcialmente, um objeto parcial, como são os objetos simbólicos.

Indico apenas uma possibilidade, obviamente psicanalítica e analiticamente óbvia, da coalescência entre as urnas e a genitália feminina. Elas podem ser tomadas como indícios de uma feminilidade (*womanhood*) tão grandiosamente vazia quanto as palavras de suas detentoras.

Mas Brook não nos deixa simplificar Shakespeare. A urna tão diminuta de Cordélia reflete, especular e espetacularmente, o corte que essa personagem irá empreender tanto na *masquerade* encenada pelas irmãs como na lógica (no *lógos*) posta em cena até agora. Sua resposta à demanda de amor de Lear é: *Nothing*.

Sabemos que no campo semântico do inglês shakespeariano, *nothing* pode ter a acepção de genitália feminina.<sup>18</sup> Porém, o jogo de espelhos, tão estrutural nessa peça, se faz presente aqui de modo eloquente. O *nothing* de Cordélia faz retornar, ampliada e amplificadamente, o *não* que Lear diz a si e ao mundo. Cordélia faz para Lear o que a arte deve fazer no pequeno tratado sobre estética que Hamlet nos oferece: ela *holds the mirror up to nature* (III, ii, 22), desvelando ao pai/rei a dimensão do abismo simbólico no qual ele se precipitou, e no qual ele irá, real-mente, em breve se precipitar. Cordélia não somente diz *não* ao jogo de Lear, mas diz *não* ao seu *não*; isto é, ela perfaz um gesto afirmativo, uma *Bejahung* que inclui o amor ao pai, mas não da forma mortiferamente absoluta que ele pede (e que as irmãs fazem de conta que dão).<sup>19</sup>

E, também em um jogo especular, como uma cena dentro da cena, onde se embaralham posições no âmbito da incerteza e do equívoco em que nos joga a linguagem, Lear expulsa Cordélia do (seu) mundo, condenando-a ao exílio no qual ele, tal como Édipo, em Colono, irá vagar por grande parte da peça. O exílio de Cordélia reflete, retroativamente, o exílio simbólico, a forclusão em que Lear se projetou com seu *know/no* inicial.

---

<sup>18</sup> Cf. *Hamlet* de SHAKESPEARE, 1989, p. 295(III, ii, 121-130).

<sup>19</sup> Impossível não fazer notar a semelhança estrutural entre a posição de Cordélia e a posição do analista.

Em outras palavras, o exílio de Lear não é somente territorial, geográfico, mas, sobretudo, mental. Na medida em que avança o drama – e Brook mostra isso de forma magistral –, Lear vai se destituindo de todas as sustentações que lhe garantiam um lugar no mundo: terras, súditos, serviçais, cavalos, roupas, amor, lealdade; em suma, ele entra em um processo de destituição subjetiva gradual, mas avassaladora.

Brook figura tal processo em um *setting* que provoca calafrios – inóspito, gelado, um descampado onde há apenas solidão e vazio. Shakespeare chama esse lugar, bem antes de Freud, de loucura. Loucura essa que não tem nada de patológica, posto que *there's method in madness*.<sup>20</sup> No jogo especular, Lear será sempre acompanhado por seu *Fool*, seu bobo, seu louco, tão louco que pode dizer tudo o que está recalcado, tanto no herói como nas demais personagens:

*Fool: Thou should'st not have been old till thou hadst/ been wise.*

*Lear: O! Let me not be mad. Not mad, sweet heaven (...)*  
(I, v, 41-43)

Esse lugar que Lear tanto teme e que o *Fool* lhe adverte para evitar, a psicanálise chama de real, ou seja, aquilo que está fora, excluído do mundo simbólico e, portanto, do que as palavras podem circunscrever e dizer. Esse real devastador, mortífero em que Lear se lança é da ordem do inumano; é um mundo “fora do mundo”. Essa condição antecipa uma tese que Lacan desenvolverá a respeito da negação e do papel que ela representa na estruturação do psiquismo. Aquilo que é expulso do simbólico, retorna no real (LACAN, 1981). Como efeito de sua forclusão do mundo, Lear *ek-siste*, ou seja, ele se exclui do mundo das leis e se precipita, com uma voracidade assustadora, em lugar algum, fora do tempo/espaço (categorias essenciais à existência).<sup>21</sup> Esse real que a loucura de Lear encenará abre outras fronteiras para a dimensão dos afetos.

---

<sup>20</sup> Conhecida expressão de Polonius, ao comentar a “loucura” de Hamlet [SHAKESPEARE, 1989, p. 248 (II, ii, 205-206)].

<sup>21</sup> A realização visual que Brook consegue dar a esse lugar (do) impossível é notável.

## 6 *The Dragon and his wrath*

Os homens se tornam irados quando feridos, diz Aristóteles na *Retórica* [ARISTOTLE, 1994, p. 179 (II, 1379a 9)]. E *orgé* é o primeiro afeto a que ele se refere na definição dos *páthe* trazida acima. Ira (*wrath*) é também o afeto que Campbell destaca como característico de Lear (CAMPBELL, 1930). Pelo que vimos até agora, podemos afirmar que a ira é um afeto saliente nessa personagem. Porém, antes dela, pudemos observar um afeto tão complexo como o amor, em alguns de seus intrincados matizes. Isso já é suficiente para se por em questão a ira como o afeto privilegiadamente característico em *Rei Lear*.

Lear é a “fera ferida” que se torna irascível como efeito de amores não correspondidos, ou melhor, ele emerge a partir de uma demanda desmesurada que rejeita todas as formas de amor que lhe são dadas, não apenas de suas filhas, mas de súditos leais, como o nobre Kent. Em sua voracidade pulsional, nenhuma forma de amor lhe satisfaz. E quanto mais ele exige, menos consegue. E nada lhe satisfaz. Um exemplo lapidar dessa posição paradoxal de demanda e recusa aparece quando Kent tenta chamar Lear à razão e à sobriedade, como convém a sua investidura, e ouvimos do rei: *Come not between the Dragon and his wrath* (I, i,121).

Aristóteles trata os afetos em termos de sua relação opositiva. Pelo que já pudemos indicar aqui, a psicanálise nos dá outro prisma para tratarmos a questão. Os afetos surgem de conflitos pulsionais, das tensões entre as exigências dessas forças que Freud chamou de “nossa mitologia” – a pulsão de vida, ou Eros, e a pulsão de morte, silenciosamente avassaladora, a guiar todo e qualquer organismo vivo.

O caso de Lear ilumina essa concepção sobre as pulsões e os afetos, como também nos faz refletir sobre a classificação antinômica de Aristóteles. O movimento aparentemente erótico de Lear em dividir seu reino entre as filhas, em nome do amor e com um pedido de amor, vem, desde sempre em Shakespeare, e em Brook em particular, banhado pela força destrutiva da pulsão de morte. *Affirmation – as a substitute for uniting – belongs to Eros; negation – the successor of expulsion – belongs to the [drive] of destruction* (FREUD, 1925/1961, p. 239).<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Não deve passar despercebida aqui a ressonância das duas vias de mudança apontadas por Aristóteles na *Metafísica*: a criação e destruição.

O que parece uma dicotomia, a rigor é tratada na psicanálise de forma dialética: não se tem, de um lado, uma pulsão, e, de outro, outra, mas, sim, o que Freud identificou como o “fusionamento pulsional” (FREUD, 1920). Lear não vai do registro do amor para o da ira ou do ódio. Esses dois afetos basais se mesclam no jogo de espelhos que preside à constituição do humano: só temos conhecimento de nosso corpo, em sua totalidade, através de uma miragem, de uma imagem refletida num espelho, que pode ser arbitrariamente idêntica ou estranha a nós “mesmos”. Daí Rimbaud dizer que *je est un autre*.

Lear põe em cena, de forma pulsionalmente violenta, a mescla que o neologismo de Lacan destacou como *amó(r)dio*,<sup>23</sup> no jogo homofônico que a língua francesa lhe permite: *hainamoration*. Os afetos são sempre, nessa perspectiva, a manifestação de uma tensão mais basal, de um movimento que faz essa força mítica que conecta o somático e o psíquico (a pulsão), que nunca tem sossego, que dirá nos dar sossego. Lear é agente e paciente nesse jogo, como convém a todo herói trágico.

Talvez seja por isso que Aristóteles tenha destacado, com instigante perspicácia, que os afetos (e suas mudanças) venham sempre acompanhados de prazer e dor [ainda tendo como referência a rica citação da *Retórica* trazida acima (ARISTOTLE, 1994, p. 173 – II, 1379a 8)].

A essa emblemática mescla de prazer e dor a psicanálise dá o nome de “gozo”, um arranjo psíquico que podemos aproximar da conjugação feita por Aristóteles, onde impera o “quero mais” (um cigarro, um livro, uma ascensão na carreira... O fio metonímico é infundável, pois a demanda pulsional jamais encontrará A Coisa que lhe trará plena satisfação). Lear engendra esse paradoxo infernal para si ao rejeitar o que lhe é de direito usufruir, mas reivindicando poder gozar justamente daquilo que ele rejeitou.<sup>24</sup> Em outras palavras, ele abdica do universo

---

<sup>23</sup> A tradução adotada no Brasil para o neologismo de Lacan é *amódio*. Porém elegemos aqui a bela solução proposta pelo Prof. Teodoro Rennó Assunção.

<sup>24</sup> O conceito de gozo é inextricável de uma rede complexa de conceitos analíticos. A partir do texto clássico de Freud “Para além do princípio do prazer” (FREUD, 1920), esta lógica paradoxal vem a ser a do prazer obtido na repetição de experiências dolorosas ou traumáticas, em sonhos, lembranças, relatos ou reedições de atitudes aparentemente dolorosas. Com Lacan, e as acepções que a língua francesa permite conjugar, o conceito de *jouissance* traz à baila não somente a dimensão marcadamente sexual do termo, como também um direito legal a ser desfrutado, tal como sugerem as expressões em português “fulano está em período de gozo”, “gozar as férias”.

simbólico para poder lançar-se em uma vertiginosa demanda de gozo, cujo termo final será, inexoravelmente, a morte. Mas, antes dela, algumas mudanças importantes têm lugar.

## 7 Duas mudanças possíveis: catarse e sublimação

O clímax da peça de Shakespeare e do filme de Brook reside na “cena da tempestade”, onde Lear, ensandecido, sábio e solitário, desafia os elementos e, claro, a própria morte. A compaixão inspirada por sua gradual recusa de afeto e abrigo que suas filhas lhe imputam, chega ao clímax, também para nós, espectadores. Uma compaixão que vem acompanhada por outro afeto que conhecemos não apenas através da *Retórica*, mas também da *Poética*, qual seja, o terror. Não creio ser por acaso que esses dois *páthe* sucedam a *orgé*, dentre os três afetos que o estagirita aponta na importante definição de afetos que vem acompanhando esse trabalho (cf. *Rhet.* II, 1378a 8).

Sem dúvida, a desmesura gozosa de Lear nos causa terror desde cedo na peça, e sua solidão e desamparo, nossa compaixão. Com isso indico que a dimensão desses dois afetos trágicos por excelência – terror e compaixão – diz respeito aos espectadores. Sobretudo, tais afetos só podem ter lugar desse lado da experiência dramática, posto que a autocomiseração e o medo de si seriam inadmissíveis na construção e na estatura do herói trágico.

Tais afetos só podem atravessar o palco para a plateia (ou a tela) na medida em que se constroem entre as duas instâncias, o que chamamos em teoria (literária e, sobretudo, psicanalítica) de identificação. Na *Poética*, Aristóteles já nos dá o caminho para pensarmos a questão: só podemos nos identificar com aquele que é nosso semelhante, porém um pouco melhor que nós [ARISTOTLE, 1911, p. 44-46 (1453a 10ff)]. Estamos, portanto, em um plano bem diverso daquele em que se pensa a identificação em termos de empatia ou de simpatia, de sentir com o herói, de sentir o que ele sente, ou mesmo, de sentir por ele. O plano meta-psicológico que seguimos aqui nos alerta para o fato de que *les senti-ments* [“os sentidos mentem”] (LACAN, 2005, p. 17). Ou seja, os sentimentos estão na ordem da percepção/consciência, que é apenas uma pequena parte do que Freud chamou de “mental”, ou de aparelho psíquico. A arte mobiliza muito mais do que somente nossa consciência, nossos sentidos.

A psicanálise parece tomar Aristóteles mais a sério do que alguns críticos e comentadores. O mecanismo identificatório preside à constituição do “eu” e a sua sustentação no mundo. Isto é, a lógica do espelho (que vimos em operação em vários momentos de *Rei Lear*), é estrutural na formação do eu em sua dependência do outro e do Outro. O sujeito se forma e se sustenta entre o eu ideal (o que os outros gostariam que fôssemos) e o ideal de eu (o que idealmente gostaríamos de ser).<sup>25</sup> É justamente essa contradança que uma análise busca des-arranjar, a fim de que o sujeito possa seguir seu caminho, de forma menos alienada ao outro (ainda que essa visada não esteja imune a coloraturas idealizantes, deve-se notar).

Para que uma obra dramática (poética, no sentido aristotélico) possa ter efeito e se constituir como tal, o mecanismo identificatório é condição *sine qua non*. Caso contrário, rejeitaremos o texto, a peça, o romance, como uma fantasia ou um delírio... Recuperando as formas de negatividade em Freud indicadas acima, podemos dizer que, para uma obra de arte ser levada a efeito e ter efeito, é necessário que se instaure a *Verleugnung*, a recusa em admitir sua completa falsidade (*pseúdos*). O poeta inglês Coleridge chamou esse mecanismo de *suspension of disbelief*. Sublinho que esse processo não se dá no âmbito da deliberação consciente, mas, sim, através de mecanismos inconscientes – como a identificação – que sustentam o “engate” entre a obra de arte e o leitor/espectador.

Nesse sentido, os afetos (trágicos ou não) que nos inspiram uma criação artística têm assento nesse intrincado vínculo entre o fruidor (o “gozoso”) e a obra. Encontro em Lear um dos exemplos mais notáveis da literatura ocidental capaz de suscitar em nós os afetos de terror e compaixão, por mais turva que seja nossa identificação com ele. Uma possibilidade interpretativa parece residir justamente na complexidade afetiva da peça, em especial na desmesura de gozo do protagonista.

E se a obra se encarrega de construir a relação de identificação, caberá a ela desfazê-la, ou, ao menos, desconstruí-la. Essa desmontagem, sugiro, é levada a efeito através do processo catártico, cuja tradução mais pertinente me parece ser a de “depuração”. Não podemos continuar presos identificatoriamente a Lear, a seu gozo, mesmo que sob o véu do

---

<sup>25</sup> Lacan desenvolve essa questão ao longo de toda sua obra. Em particular, destaco “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, “L’agressivité en psychanalyse” e “Propos sur la causalité psychique”, todos publicados nos *Écrits* (LACAN, 1966).

terror e da compaixão. *You see me here, you Gods, a poor old man/ As full of grief as age; wretched in both!* (II, iv, 270-271). Tal visão que Lear tem de si, já tão cedo quanto no segundo ato da peça, tem indícios presentes ao longo do texto no sentido de dar sustentação para que o processo catártico possa ser levado a efeito; para que possa haver uma mudança na natureza do laço entre herói e espectador, que tem nos afetos (de terror e compaixão) sua dimensão mais palpável. Mas esses indícios não são suficientes para promover uma mudança catártica. Para que haja mudança na relação do espectador com o herói, este deve ser seu agente.

O louco é um personagem tão isolado em sua experiência que ele tem a necessidade premente de *reconhecimento* (LACAN, 1981, p. 90; meu grifo), isto é, de inscrição na tessitura dos laços sociais.<sup>26</sup> Entra em cena aqui não somente a questão da alienação psicótica, como também a tensão trágico-aristotélica da *anagnórisis* [ARISTOTLE, 1911, p. 41 (1452a 29 ff.)], da passagem da ignorância ao conhecimento – uma tensão que abre o filme de Peter Brook, como vimos acima.

Em *Rei Lear*, essa passagem se dá através de dois momentos de *reconhecimento* (no sentido trágico e lacaniano). Ambos se passam no quarto ato da peça, e ao final do filme de Brook. No primeiro episódio, Lear, já aos farrapos e tendo atravessado a tempestade (da loucura), encontra Gloucester, seu súdito fiel e, sobretudo, seu eu especular, seu *counterfoil*. Tal como Lear, Gloucester foi expulso do reino do simbólico, também por engendrações filiais (de Edmund, seu filho ilegítimo), e teve os olhos brutalmente arrancados por Cornwall, marido de Regan. Brook escolhe situar a cena de reconhecimento entre os dois personagens em uma praia, desoladamente vazia e, simbolicamente, um lugar de fronteira – um litoral. Um lugar que Edgar, o leal filho de Gloucester e súdito de Lear marca mais adiante na peça como *O! Matter and impertinency mix'd;/ Reason in madness* (IV, iv, 172-173). De fato, a loucura pode muito nos ensinar!

No texto de Shakespeare, Lear aparece com o corpo coberto de flores, como um lunático. No filme, ele está vestido, mas ainda com alguns resquícios de elementos da natureza [*Nature's above art in that respect*, diz Lear (IV, iv, 86)]. A câmera se alterna em focar um e outro personagem, antes do abraço (re)conciliador entre ambos.

<sup>26</sup> Ou seja, de um outro/Outro que garanta ao sujeito sua inscrição na ordem simbólica, como, por exemplo, “você é um pesquisador”.

A cegueira de Gloucester é outro caso clássico de ironia trágica: embora cego, ele vê/reconhece o rei em Lear e se ajoelha perante ele. A partir desse momento, Lear volta a falar em versos, isto é, ele retoma seu lugar de fala na ordem simbólica, como rei:

*Gloucester: Is 't not the King?*

*Lear: Ay, every inch a king (...) (IV, iv, 107-108)*

E mais adiante, quando Lear também reconhece Gloucester, este lhe pede: *O! Let me kiss that hand!* A resposta de Lear vem prenhe de sinais de que ele já passou por mudanças profundas, da ordem da *gênesis* aristotélica: *Let me wipe it first; it smells of mortality* (IV, iv, 133-134). Mudança substancial, para quem supunha que poderia ser rei tendo renunciado ao reino e ao posto. Lear agora conhece de perto a finitude e seus limites. “Assunção da castração” é o nome dado pela psicanálise a esse tipo de mudança subjetiva. E a peça ainda lhe reserva mais mudanças de *posição*, mais do que *de e nos afetos*.

A segunda cena de reconhecimento se passa entre Lear e Cordélia, e dessa vez a reinscrição do protagonista é na ordem, também simbólica, da filiação:

*Cord.: O! Look upon me, Sir*

*And hold your hand in benediction o'er me (...)*

*Lear: (...) I fear I am not in my perfect mind (...)*

*Do not laugh at me;*

*Fro, as I am a man, I think this lady*

*To be my child Cordelia. (IV, vii, 58-69)*

A cena é assistida – significativamente – por Kent, o mais fiel dos súditos, em termos de lealdade ao rei e às leis, e pelo médico que está cuidando de Lear. Kent garante a inscrição do *rei* em seu reino: [*You are*] *in your kingdom, Sir* (IV, iv, 76). Já o médico revela-se muito mais um “médico da alma” do que *a pshysician*. Ele assegura à Cordélia: *Be comforted, good Madam, the great rage, / You see, is killed in him (...)* (IV, iv, 78-79).

Lear não é mais o “Dragão” que vimos surgir no início da tragédia. Não apenas ele deixa o domínio do “bestial”,<sup>27</sup> mas encontra na dimensão do humano um lugar que lhe caiba. É dessa posição que ele, reconciliado com Cordélia e re-inscrito na *kin(g)ship*, lhe pede amparo e se (re)conhece frágil, mortalmente humano: *You must bear with me./ Pray you now, forget and forgive: I am old and foolish* (IV, iv, 83-84), são as palavras finais do pai que ainda terá que passar pela morte da filha, antes de chegar a seu *télos*, anunciado em sua primeira fala em termos de um *crawl[ing] toward death* (I, i. 40).

A essa posição que Lear agora ocupa, Lacan chamou-a de “entre duas mortes” (LACAN, 1986, p. 315). Trata-se de um mais além do que figura no preceito grego de *gnôthi seautón* (“conhece-te a ti mesmo”). Na experiência trágica (e no que dela comporta a experiência analítica), o protagonista, agente e paciente da ação, leva-a e se leva até às últimas consequências. É por ter podido “matar e deixar morrer o Dragão” que Lear pode agora ocupar o lugar de pequena grandeza que lhe cabe no mundo. Para além de uma mudança nos afetos de *orgé*, *éleos* e *phóbos*, Lear passa por uma mudança mais profunda e radical – ele ocupa outra posição na ordem simbólica, bem diversa daquela que apenas queria gozar de tudo que, equivocadamente, ele acreditava lhe ser de direito. É a partir dessa posição, no vazio entre duas mortes (uma simbólica e outra a vir, “real”) e ao mesmo tempo engendrado por ela, que o herói pode (re)inventar-se um outro lugar, antes que seja tarde demais.

Cabe sublinhar que, diversamente de apenas ter feito com que sua ira fosse aplacada, como também de ter feito por onde ela poder ser apaziguada (*praótes*), Lear atravessou seu mundo de fantasias, foi além da dimensão da percepção-consciência (Freud), ou da dimensão da *phantasia* e da *aísthesis*, que Konstan destaca como central à elaboração aristotélica das “emoções” (KONSTAN, 2006, *loc.* 842).<sup>28</sup> Essa nova posição do herói é efeito de um processo de criação – de si, de outra forma de estar no mundo –, a partir de sua descida aos infernos, de sua experiência de um vazio avassalador e nulificante. Lear gradualmente, pela via dos laços sociais da *kin(g)ship*, consegue engendrar-se em um outro lugar no mundo, ainda que pela brevidade de apenas alguns poucos versos.

<sup>27</sup> Vale lembrar que o trágico, desde os gregos, põe em cena o debate da estatura do humano, entre os polos do bestial e do divino.

<sup>28</sup> A obra de Konstan foi consultada em seu formato Kindle.

Em termos aristotélicos, essa mudança situa-se na ordem da *gênesis*, em oposição à força destrutiva da *pthorá* (ARISTOTE, 1962, p. 379). Uma mudança que, sob a ótica de uma psicanálise helenizada, poderíamos chamar *sublimação catártica*. Lear é poeta de si próprio (ecoando a epígrafe de Lacan acima), cuja obra lhe possibilita por fim a sua busca dilacerante por um lugar (de gozo) no mundo.

## 8 E nós?

Onde ficamos nós, leitores/espectadores? Pela via da identificação, vivemos com Lear suas experiências, porém de forma vicária. Ou seja, em um engenhoso mecanismo de “faz de conta”, ao qual Aristóteles chamou de *mimesis*, entramos no (i)mundo de Lear, mas sempre com um pé fora dele, no registro da negatividade que Freud chamou de *Verleugnung*, de um processo *inconsciente* no qual afirmamos, *ao mesmo tempo* em que negamos, a existência de algo.

Com base nesse nível de contradição, afastamo-nos da postulação aristotélica e, sobretudo, da postulação de que os *páthe* (“afetos”) são uma função do juízo de valor, produzidos por indivíduos “conscientes dos motivos de outros e prontos a responder a eles” (*apud* KONSTAN, 2006, *loc.* 591).

O que a experiência poética nos ensina sobre o humano, antes da filosofia e da teoria, seja ela qual for, é que ele é produto da linguagem e, portanto, sujeito e assujeitado a ela. Nesse sentido, a palavra emerge com seu poder criador: não apenas criando o mundo, um *fiat lux*, mas em sua dimensão de cria-dor. Se experimentamos prazer na *mimesis*, na criação e na representação, em suma, no exercício sempre simbólico da linguagem, também padecemos dela, de suas leis e seus limites. Um exemplo: não existem palavras (significantes) que possam nos representar em nossa totalidade. O que equivale a dizer que não constituímos uma totalidade, a não ser imaginariamente.

Sob essa ótica, é secundária a tentativa (imaginária) de querer saber o que os gregos compreendiam por *orgé*, por exemplo, uma vez que cada língua cria seu universo de sujeitos e predicados. Podemos, no máximo, especular (no duplo sentido do étimo) o que eles nomearam como *ira*. Aliás, *King Lear*, já nos mostra como as palavras criam as coisas, em particular os afetos. Por exemplo, Lear chama seu afeto de *wrath* (I, i, 121). Já o médico nomeia-o por *rage* (IV, vii, 78), em um

matiz significante que escapa à língua portuguesa. Antes da diferença entre as línguas e suas decorrentes culturas, não podemos saber se temos o mesmo sentimento do herói; sequer se ele mesmo o sente de maneira homogênea ou homóloga.

Lear nos leva junto na instabilidade enlouquecedora da linguagem, pela via da identificação, ou seja, *pathetica-mente*. Presos a e sendo presas do jogo mimético, somos confrontados com seu fim. Em outras palavras, em se tratando de linguagem (*i.e.*, de representação), o fim é inexorável. O fim de uma peça/filme da magnitude de *Rei Lear* é prazerosamente triste: sofremos com suas perdas, com a sua morte. Porém, seu fim nos é libertador, como todo fim. Livramo-nos do terror e da compaixão que pontuaram nossa relação com o herói. A decantação, ou depuração catártica desses afetos se fará em outra temporalidade, diversa daquela da obra poética.

Em um efeito retroativo daquilo que chamamos, em crítica literária, de leitura, juntamos letras, cenas, falas, em um processo simbólico de *produção* (de sentido, de gozo). Discutimos a obra, escrevemos sobre ela, a ensinamos, recitamos, encenamos... Nesse sentido, perfazemos uma *catarse sublimatória*, isto é, geramos uma produção, e não uma criação *ex nihilo* (LACAN, 1986), como o fez Lear. Um processo de produção que nos mobiliza libidinalmente, e que aponta para outro lugar, fora do mundo dos objetos de gozo, onde se pode encontrar e apaziguar, de forma menos evanescente, o império da satisfação. É nessa vertente sublimatória que Brook, de maneira magistral, nos mostra a morte de Lear, em um *close-up* cada vez menor, em que o herói se depara com sua própria morte, e, ao fazer isso, aponta, significativamente, para “fora da tela”.

Vamos olhar para lá, a fim de engendrarmos outras, novas, produções. Com prazer e dor.

Meus sinceros agradecimentos aos organizadores do evento “I Seminário *Docere, delectare et mouere*: emoções aristotélicas no cinema” (Centro de Convenções do Complexo Santuário do Caraça, de 10 a 13 de março de 2015), em especial à Profª. Dra. Maria Cecília de Miranda N.

Coelho pelo convite e pela oportunidade de trocas tão ricas. Um especial agradecimento ao Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção.

## Referências

ARISTOTE. *La métaphysique*. Trad. e comment. J. Tricot. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1962 (tomo I).

ARISTOTLE. *The Poetics*. Ed. bilingue e trad. S. H. Butcher. Londres: Macmillan, 1911.

ARISTOTLE. *Categories and De interpretatione*. Ed. e trad. J. L. Ackrill. Oxford: Clarendon Press, 1990.

ARISTOTLE. *Art of Rhetoric*. Ed. bilingue e trad. J.H. Freese. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.

AZEVEDO, A. M. V. F. *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. São Paulo/ Brasília: Imprensa Oficial/Ed. UnB, 2001.

CAMPBELL, L. *Shakespeare's tragic heroes: slaves of passion*. Nova York: Barnes & Noble, 1930.

FREUD, S. The interpretation of dreams. In: FREUD, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (S.E.)*. Ed. e trad. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1958 [1900]. Vols. IV e V.

FREUD, S. The theme of the three caskets. In: FREUD, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (S.E.)*. Ed. e trad. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1958 [1913]. Vol. XII, p. 290-301.

FREUD, S. The Unconscious. In: FREUD, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (S.E.)*. Ed. e trad. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1957 [1915]. Vol. XIV, p. 159-215.

FREUD, S. A difficulty in the path of psychoanalysis. In: FREUD, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (S.E.)*. Ed. e trad. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1955 [1917]. Vol. XVII, p. 135-144.

FREUD, S. Beyond the pleasure principle. In: FREUD, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (S.E.)*. Ed. e trad. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1955 [1920]. Vol. XVIII, p. 7-64.

FREUD, S. A short account of psychoanalysis. In: FREUD, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (S.E.)*. Ed. e trad. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1961 [1924 (1923)]. Vol. XIX, p. 191-209.

FREUD, S. Negation. In: FREUD, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (S.E.)*. Ed. e trad. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1961 [1925]. Vol. XIX, p. 235-239.

HANNS, L. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KERMODE, F. *Shakespeare's language*. Londres: The Penguin Books, 2001.

KONSTAN, D. *The emotions of the Ancient Greeks: studies in Aristotle and classical literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

LACAN, J. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

LACAN, J. *Le Séminaire, livre III: les psychoses*. Paris: Seuil, 1981 [1955-1956].

LACAN, J. *Le Séminaire, livre VII: l'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986 [1959-1960].

LACAN, J. *Le Séminaire, livre XXIII: le sinthome*. Paris: Seuil, 2005 [1975-1976].

MORA, J.F. *Diccionario de Filosofia*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins, The Arden Edition. London/New York: Routledge, 1989.

SHAKESPEARE, W. *King Lear*. Ed. Kenneth Muir, The Arden Edition. London/New York: Routledge, 1994.

SHAKESPEARE, W. *Anthony and Cleopatra*. New Swan Shakespeare. London: Longman, 1971.

**O desprezo, a cólera e o riso: o filme *The Butcher Boy*  
de Neil Jordan sob uma perspectiva aristotélica**

***The Contempt, the Anger and the Laughter: The film  
The Butcher Boy under an Aristotelian perspective*<sup>1</sup>**

Carla Milani Damiano

Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás (FAFIL-UFG)

cmdw16@gmail.com

**Resumo:** O artigo almeja relacionar a paixão da cólera ou raiva, segundo a conceituação de Aristóteles em *Retórica das paixões*, com o filme *The Butcher Boy*, dirigido por Neil Jordan, baseado no romance homônimo de Patrick McCabe. Seguindo a caracterização aristotélica da cólera despertada pelo desprezo, despeito e arrogância, consideramos que o que move o desejo de vingança da personagem do filme em questão é do primeiro tipo, sendo o último uma consequência intermediária no desenrolar da trama e assumido, em grande parte, pela ofensa sentida. Trata-se de uma relação não apenas descritiva e psicológica, ou mesmo,

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no evento “I Seminário *Docere, Delectare et Mouere*: Emoções Aristotélicas no Cinema” (Centro de Convenções do Complexo Santuário do Caraça, na região da cidade de Santa Bárbara, Minas Gerais, de 10 a 13 de março de 2015, <[www.letras.ufmg.br/doceredelectareetmovere](http://www.letras.ufmg.br/doceredelectareetmovere)>) organizado por Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Departamento de Filosofia da FAFICH-UFMG), como coordenadora geral, e por Helcira Maria Rodrigues de Lima, Sérgio Alcides Pereira do Amaral e Teodoro Rennó Assunção (todos três da FALE/UFMG), e promovido pelo Grupo de Pesquisa “Retórica e Argumentação”, do CNPq e UFMG (FAFICH-FALE), pelo “Núcleo de Estudos Antigos e Medievais” (NEAM) do CNPq e UFMG (FALE-FAFICH), com apoio da CAPES, da FAPEMIG, do PPG-FIL da FAFICH/UFMG, do PÓS-LIN e do PÓS-LIT da FALE/UFMG.

ilustrativa da paixão que acomete a personagem, mas de verificar em que medida a narrativa original adaptada para o filme, pode, efetivamente, ser considerada tributária das ideias aristotélicas.

**Palavras-chave:** paixões; cólera; arrogância; empatia.

**Abstract:** This article aims to relate the emotion of anger, according to the concept of Aristotle's *Rhetoric*, with the film *The Butcher Boy*, by Neil Jordan, based on the eponymous novel by Patrick McCabe. Following Aristotle's characterization of anger arising from contempt, spite and arrogance, we consider that what drives the Butcher Boy's desire for revenge in the film is the first type, the latter being an intermediate result in the unfolding of the plot and assumed, mainly, by offense. It is a relationship not only descriptive and psychological, or even, illustrating the passion that affects the character, but a verification of to what extent the original narrative adapted for the film, can effectively be considered part of Aristotelian ideas.

**Keywords:** passions; anger; arrogance; empathy.

Recebido em 2 de agosto de 2015

Aprovado em 9 de outubro de 2015

## Introdução

A escolha do filme *The Butcher Boy* não é uma espécie de ilustração da emoção que caracteriza a cólera em Aristóteles. Trata-se de relacionar um filme, relativamente recente, em contexto histórico e político determinado, à emoção da cólera ou raiva, respeitando algumas diferenças semânticas, de acordo com o enunciado na *Retórica das paixões* de Aristóteles, em cuja definição lemos: “Seja, então, a cólera (ὄργη) o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido”.<sup>2</sup>

Uma breve observação sobre a tradução do texto aristotélico revela o que alguns comentadores dizem sobre a variação do uso da palavra *thumós* e o da palavra ὄργη (*orgê*), traduzida por “cólera”

---

<sup>2</sup> ARISTÓTELES, *Retórica das paixões*, 2, 1378a, 30-33 (trad. Ísis Belchior).

ou raiva, ou ainda impulsividade ou irascibilidade. Em inglês, David Konstan, por exemplo, utiliza “anger” (KONSTAN, 2006, p. 41-76). Há, contudo, quem diga que “anger” é *thumós* (θυμός) e que seu significado evoca a ideia de um “debate espiritual”. É comum lembrar que a palavra *thumós*, em Platão, corresponde a um dos elementos que formam a divisão tripartite da alma, ocupando um lugar intermediário entre *noûs* (inteligência) e *epithumía* (apetite).<sup>3</sup>

Há que se notar, entretanto, a variação encontrada na *Retórica das Paixões*. Giles Pearson<sup>4</sup> afirma que Aristóteles as emprega como sinônimos. Haveria, portanto, uma alternância do uso das palavras, o que levaria a crer que são utilizadas como sinônimos, embora em passagens de outras obras, nos *Tópicos*, por exemplo, Aristóteles descreva *orgé* como uma faculdade ou capacidade de *thumós* (118; *Topics* 2.7, 113a36-b1, cf. 4.5 126a10 *apud* PEARSON, 2012). Em outra passagem de *Política* (7.7, *apud* PEARSON, 2012), encontra-se uma ligação entre *thumós* e *phileîn* (1327b40-1328a1 *apud* PEARSON, 2012), sendo o segundo termo um resultado da produção do primeiro. Esta segunda relação torna problemática a interpretação do significado de *thumós* como desejo de retaliação ou vingança, tal como aparece na *Retórica*.

A discussão é extensa sobre os termos utilizados *orgé* e *thumós*, bem como sobre as variações de escolha de tradução destes. No entanto, notamos apenas que existem divergências de interpretação e que há alternância de palavras. Importa, para essa exposição, seguir a definição da passagem da *Retórica* sobre a “cólera”, levando em consideração algumas adequações e uma interpretação em particular. O que caracteriza a *orgé*, segundo alguns comentadores, é uma ambiguidade, podendo ser uma espécie de desejo irracional, porém diferenciada dos desejos absolutamente irracionais; por outro lado, é tratada como não sendo apenas uma espécie de desejo irracional.

## 1 A emoção da cólera

Sigo nesta exposição o texto de Aristóteles “Da cólera” (*Retórica das paixões*, 2, 1378a, 30-33), de acordo com a interpretação de David Konstan (2006, p. 41-76), a fim de buscar a definição do conceito. A

<sup>3</sup> PLATÃO, *A república*, livro II.

<sup>4</sup> PEARSON, 2012 (capítulo 5, em *Retórica* 2.2, 1378a 31-33).

definição dada, na tradução em português, afirma que “a cólera é (o) desejo, acompanhado de tristeza”. Considerando a tradução de Konstan “tristeza” é “*pain*”, dor, sofrimento. A palavra grega é λύπη (lúpes).

O argumento de Konstan remete ao primeiro parágrafo da passagem em questão, na qual Aristóteles diz que “a toda cólera se segue certo prazer (ἡδονή, *hedoné*)”, dando a entender que dor e prazer são estados opostos de disposição. Konstan procura mostrar que a cólera é uma paixão (*páthos*) “acompanhada” por estes dois estados, de dor e de prazer, sendo que estes não se constituem como paixões, mas como sensações (*aisthéseis*). Toda paixão, portanto, não coincide com a sensação de dor ou prazer, mas é composta por essas, com base no julgamento das pessoas. A paixão da cólera, portanto, não está relacionada ao estímulo ou sensação, mas ao julgamento. Porém, a qual tipo de julgamento? Um julgamento racional? As emoções comportariam uma racionalidade?<sup>5</sup>

Segundo o comentador, não há indicações explícitas de como este julgamento se forma cognitivamente, mas é possível reconhecer que este se baseia em uma dinâmica que envolve crença e decisão. As paixões causam mudanças nas pessoas, diz Aristóteles, e fazem variar seus julgamentos. Em relação à cólera, deve-se admitir quais disposições despertam esta paixão, distinguindo-as do que habitualmente encoleriza. É preciso, neste sentido, existir um motivo.

O que motiva a cólera é o insulto (*oligoria*), ou desprezo na tradução em português, que causa a dor. O prazer advém do desejo de se vingar contra o insulto. Além disso, tanto a dor como o prazer devem ser perceptíveis. Cólera, neste sentido, não é o mesmo que ódio – uma paixão que Aristóteles vai opor ao amor. O ódio não é perceptível e nem sofrido; é produto da injustiça e da ignorância. Diferentemente do ódio, a cólera não causa dano em geral.

A cólera não se constitui como uma reação instintiva, mas é permeada pela estima social. O insulto (*oligoria*) se constitui como um valor que repercute nos papéis sociais, com base em intenções e consequências. A palavra *oligoria*, segundo Konstan, provém de *oligos*, cujo significado, “pouco” ou “pequeno”, remete à diminuição de valor

---

<sup>5</sup> KONSTAN, 2006, p. 43. O autor nota que a afirmação de que as emoções são irracionais só surge no final do século XIX, quando ganham um significado meramente físico, recusando qualquer julgamento a elas relacionado.

de alguém. A definição de Aristóteles é de que ocorre uma “ativação (*enérgeia*) da crença sobre algo que parece não possuir valor”.

Três tipos de insulto ou desprezo são indicados: o desdém (*kataphrónesis*), a difamação (*epereasmós*) e o ultraje, ou arrogância abusiva, ou ainda insolência, possíveis traduções de *húbris*. Novamente o ódio se mostra como um contraponto, pois quem odeia, não desdenha. O desdém provém do desprezo que se tem por aquilo que se julga desprovido de valor social. A difamação parece provir do desdém, mas serve, efetivamente, como obstáculo, diz Aristóteles, “aos atos de vontade de outrem, não com o fim de que uma coisa seja proveitosa para si mesmo, mas de que não o seja para um outro” (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1378b,10). O ultraje ou injúria tem por função causar “vergonha à vítima”. Novamente, não para ganhar proveito com isso, mas a fim de sentir prazer em causar a vergonha. “A causa do prazer para os que ultrajam é pensarem que, ao fazer o mal, aumenta sua superioridade sobre os ultrajados” (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1378b, 30).

A vingança, portanto, é constituída dessa maneira, como essa forma de prazer, premeditada a partir da dor sofrida pelo desdém, pela injúria ou pela arrogância desmedida. A cólera surge, finalmente, como o desejo de restaurar o estado anterior ao insulto. Inscreve-se num contexto social regrado por valores e demanda condições também sociais para que possa ser realizada.

Embora sem o aprofundamento necessário, os pressupostos apresentados sucintamente são importantes e necessários, para relacioná-los ao filme em questão.

## **2 *The Butcher Boy* – a música, o livro, a peça e o filme**

*The Butcher Boy* é o nome de uma música melancólica do folclore inglês, muito conhecida em todos os países de língua inglesa, sobre uma mulher que se apaixona por um açougueiro e se suicida por amor, deixando uma carta de despedida, na qual faz um último pedido. A versão utilizada no filme é da década de 1960. A música está presente no filme e na cena da tentativa de suicídio da mãe, tal e qual descrita na música.

Patrick McCabe escreveu o romance que, inicialmente com outro título e após vinte anos e algumas transformações, foi publicado em 1992 e premiado pelo jornal irlandês *The Irish Times* como a melhor ficção, foi também finalista do *The Man Booker Prize* para ficção, uma

das mais altas premiações para livros em língua inglesa. Em recente edição do livro (McCABE, 2015), seu autor, Patrick McCabe, lembra de uma crítica ao livro que qualificava a narrativa deste como “patafísica”. Qualificado também como “comédia macabra”, “humor negro”, “neo-surrealista”, o autor prefere iniciar por esta outra qualificação de sua obra. A palavra patafísica filia a narrativa ao *non-sense* e a um grupo de escritores e artistas próximos a Alfred Jarry, que inventou a narrativa do absurdo, justificando ser uma forma de apresentar o que não era expresso nem pela física, nem pela metafísica. Classificar e explicar o significado de patafísica é uma tarefa como a do tradutor benjaminiano, fadada à desistência, embora muito tenha sido escrito com vigor a respeito, sempre de maneira ambígua e paradoxal (HUGILL, 2012, p. xv). Importa notar a forte presença do humor negro e do absurdo como elementos constituintes da patafísica. Mas a narrativa de *The Butcher Boy* tem também inspiração em outras fontes, entre as quais a prosa do conterrâneo James Joyce, do escritor francês Dujardin e de Davis Grubb, autor de *The night of the hunter* (1953), que resultou também em filme (1955). O ritmo da narrativa de *The Butcher Boy* advém da quebra de regra de pontuação (quase ausente em longas frases) e da linguagem informal.

O romance foi transformado em peça teatral e recebeu o título *Frank pig says hello*, e foi encenado pela primeira vez em 1992. A fim de manter a narrativa em primeira pessoa no singular, a personagem foi dividida em duas: ouve-se a voz de Frank, o adulto que narra a história e *Piglet* (porquinho), a versão infantil da personagem, entra em cena, levando a crer que Frank (o narrador) e *Piglet* são uma só pessoa. A peça foi composta por 32 cenas e inicia com Frank dizendo *Hello*, palavra que serve de suporte para ativar a memória e as vozes interiores da personagem.

O filme reúne os meios anteriores, mantendo o ritmo da narrativa do escritor Patrick McCabe, que assina o roteiro com o diretor Neil Jordan. O local determina a história: um vilarejo na área rural da República da Irlanda, cujo modelo seria a própria cidade do escritor. A narrativa, em retrospectiva e na primeira pessoa do singular, recorre também a duas personagens: o adulto (Stephen Rea, ator e protagonista, representa o pai e o adulto) e a criança (Eamonn Owens). Francis Brady narra de forma ritmada, em inglês local, com sotaque e transformações linguísticas. Há uma cronologia dos fatos, dispostos de forma rápida e engraçada. O engraçado característico do humor cético e cínico, batizado pelos surrealistas como humor negro (*dark* ou *black humor*), encontra no

irlandês Jonathan Swift um precursor, em particular, no livro *Modesta proposta* (SWIFT, 1729).

As personagens são estereotipadas:<sup>6</sup> o pai bêbado e músico ou, de acordo com o escritor, o pai não confiável (*the unreliable father*); a mãe que tenta o suicídio e enlouquece (“the long-suffering mother”); o padre de bochechas vermelhas sempre presente (*ubiquitous plum-cheeked clergyman*); mulheres alcoviteiras; e a mulher que representa o grande cisma: Ms. Nugent (cuja pronúncia lembra *New gents* – algo próximo a “os novos senhores”): a personagem é investida pelo confito República da Irlanda-Reino Unido, no início da década de 1960, período conhecido como “neocolonial” ou pelo processo de modernização do país.

Os elementos do imaginário *pop* reunidos à percepção infantil são: filmes de faroeste; séries de TV (“O fugitivo”); quadrinhos; extraterrestres e a imagem da explosão da bomba atômica. Como pano de fundo, o macartismo (*McCarthyism*) e a crise dos mísseis em Cuba. Esses elementos são reunidos à aparição da Virgem Maria – neste caso, aquela que aparece para as crianças: Nossa Senhora de Fátima. A Virgem substitui a mãe, tornando-se real e onipresente em seu relato, e com ela Francis conversa em vários momentos, inclusive no final, sendo um elemento importante de crítica da crença dos moradores do vilarejo e um mote interessante em relação ao personagem.

A história toda é movida pelo insulto ao personagem Francis e sua família pela senhora Nugent. No livro, lemos a passagem:

She said she knew the kind of us long before she went to England and she might have known not to let her son anywhere near the likes of me what else would you expect from a house where the father’s never in, lying about the pubs from morning to night, he’s no better than a pig ... and the last thing I heard was Nugent going down the lane and calling back *Pigs – sure the whole town knows that!*<sup>7</sup> (McCABE, 2014, p. 4)

---

<sup>6</sup> Patrick McCabe diz, sobre a utilização do estereótipo, que ele o utiliza para sugerir que alguns clichês se tornam tais, simplesmente porque são verdadeiros (McCABE, 2015, p. 237).

<sup>7</sup> “Ela disse que sabia que tipo de gente éramos muito antes de ir para a Inglaterra, e ela talvez soubesse não permitir que seu filho se aproximasse de alguém como eu, o que se pode esperar de uma casa onde o pai nunca está; encostado em bares da manhã à noite,

### 3 O insulto, o desprezo e a vingança: as paixões aristotélicas

De que tipo de insulto se trata? Provavelmente o primeiro (*kataphrónesis* ou desprezo) e o último (*húbris*), em diferentes momentos. O segundo (*epereasmós*), despeito, parece não estar em questão. O que move o desejo de vingança é do primeiro tipo, sendo o último uma consequência intermediária no desenrolar da trama e assumido, em grande parte, pelo ofendido.

A disposição de raiva na personagem Francis é clara e inicialmente motivada pelo insulto sofrido por ele e sua família. A cólera se dirige à personagem que se constitui no nome como os “novos senhores” (*Nugents, New gents*), caracterização do “neocolonialismo” inglês.<sup>8</sup> A cena que se encontra logo no início do filme mostra o tipo de insulto de Nugent na palavra dita repetidamente por ela, com um misto de desprezo e insulto: *Pigs!*, “Porcos!”. Este insulto e o desprezo constituem a linha vermelha que costura toda a trama. Não por acaso, pois se constitui como um insulto à pessoa, à família e à nação. Valho-me aqui de um comentador taiuanês, Yen-Chi Wu (2014), doutor em literatura inglesa, que se deteve na explicação do valor deste insulto aos irlandeses.

Há fontes distintas da associação da Irlanda e dos irlandeses aos porcos. Uma delas (GIBBONS, 2006), afirma que, antes da “descoberta” do Novo Mundo, a situação geográfica da Irlanda a colocava entre o mundo civilizado e o desconhecido primitivo. Mesmo após o descobrimento, a imagem de uma terra primitiva permanecera. Os irlandeses eram vistos não apenas como um povo primitivo, mas insurgentes e supersticiosos, associados à imagem do animal selvagem. No imaginário colonizador britânico, a Irlanda era uma terra selvagem e demonizada a ser dominada, a fim de controlar o que beirava a atitude da insurgência, embriaguez e insanidade. Vistos como uma raça inferior, deveriam ser, “justificadamente”, colonizados. Os porcos, *pigs*, não só correspondem ao outro inferior, mas houve um momento em que a Irlanda foi conhecida como “Ilha dos porcos”, por existir uma grande quantidade de porcos na ilha, combinados com uma situação de pobreza. O porco se tornou símbolo da Irlanda e dos irlandeses, transformando-se em uma caricatura da indigência, com teor cômico. Quando os irlandeses, na era

---

ele não é melhor do que um porco... E a última coisa que vi, foi Nugent descendo a ladeira e gritando para trás: ‘Porcos! Certamente todo o vilarejo sabe isso!’” (trad. minha)

<sup>8</sup> Cf. filme *The Butcher Boy*, de Neil Jordan, 1’-5:31.

vitoriana, revoltaram-se contra os colonizadores, a figura do porco perdeu o caráter cômico e passou a ser demonizada. O porco selvagem insurgente é, coincidentemente, a figura que se tornou famosa no escrito conservador do irlandês Edmund Burke sobre a revolução francesa. Uma “multidão de suínos” revoltados, era a forma como ele se dirigiu aos revolucionários franceses, os quais, ao invés dese sentirem insultados, adotaram o porco como símbolo de transgressão. Tratou-se aqui de uma inversão retórica, que corresponde a um movimento de reação no filme *The Butcher Boy* também. Em algumas cenas do filme Francis Brady “veste” o insulto, assume o insulto ao mimetizar o animal, e inicia sua vingança.<sup>9</sup>

Vestir o insulto, entretanto, reagir com *húbris*, como vemos o valente e arrogante Francis ao dizer às senhoras: “Quem é o porco agora senhoras?” (*Who is the pig now ladies?*), reflete o prazer da vingança, mas não é suficiente para mostrar o lado mais problemático da trama. O insulto inicial, que motiva a história, reage com medo ao enfrentamento. A senhora Nugent não ataca mais, é atacada por atitudes ainda brandas que passam a se agravar com outros sofrimentos e perdas de Francis: a morte da mãe, o fim da amizade com seu amigo Joe, a morte do pai.

Na metáfora do porco se inclui a atitude antropofágica do imperialismo britânico. Jonathan Swift, em *Modesta proposta*, sugere essa relação quando, diante da pobreza da Irlanda, recomenda que as crianças sejam mortas para alimentar os famintos, e acrescenta: *I rather recommend buying the children alive, and dressing them hot from the knife, as we do roasting pigs*.<sup>10</sup>

Se o porco, em analogia com a criança, pode representar a situação de um canibalismo imperialista britânico para escritores como Swift em *Modesta proposta*, para outros escritores irlandeses, como Joyce, por exemplo, a questão é mais complexa. No *Retrato do artista quando jovem*, a personagem Dedalus diz: *Ireland is the old sow that eats her own farrow* (JOYCE, *apud* WU: “A Irlanda é a porca velha que come sua própria ninhada”). Segundo Wu, Joyce sugere que a Irlanda é tão responsável quanto o domínio britânico no que tange o sofrimento de seu povo.

---

<sup>9</sup> Cf. filme *The Butcher Boy*, de Neil Jordan, 7:43 – 8:47 e 13:18.

<sup>10</sup> SWIFT, 2002, p. 26: “Embora recomende que as crianças sejam compradas vivas e passadas pela faca pouco antes de serem preparadas, como fazemos ao assar os porcos” (trad. Dorothée de Bruchard).

O movimento que seguimos revela como a ofensa move a trama, tendo a história da Irlanda como pano de fundo, reforçando os estereótipos que formam as personagens, ébrias e ensandecidas, por um lado, e temíveis, por outro.

Nos estereótipos, entretanto, e de acordo com o escritor, reside uma verdade. E a verdade, neste caso, seria a famosa indulgência dos irlandeses com a bebida, e a manifestação de doenças mentais que se tornou conhecida na ilha, ao ponto de ver seu epíteto de “Ilha de santos e estudiosos” mudar para “Ilha de santos, estudiosos e esquizofrênicos” [título do livro de Scheper-Hughes (2001)]. Esquizofrenia, alcoolismo e violência tornaram-se um estigma nacional, que nos leva a crer que ser chamado de “porco”, além de insultante, foge da simples oposição colonizador-colonizado e passa a agir internamente contra aquele que teme condizer com o insulto.

O romance se passa no período de modernização da Irlanda, durante o governo de Seán Francis Lemass, entre 1959 e 1966. A família Nugent (*New gents*) corresponde a este processo de modernização. A família Brady corresponde à Irlanda gótica, beberrona, insurgente e insana. Este é o contraste interno que retira o teor panfletário de discurso anticolonizador do filme, e reverte a trama contra si mesma.

O desejo de se tornar um *New gent* aparece na cena da escola de porcos, quando Francis invade a casa dos Nugents e ensina, fantasiosamente, como um porco deve se comportar. Haveria um recalque na figura do porco que funciona de maneira ambígua: por um lado, há um medo reprimido de corresponder a ela; por outro, na perspectiva moderna-anglicizada, há o medo de conviver com porcos.

O insulto inicial, apesar da resposta arrogante na sequência, que favorece um certo prazer pela reversão dos papéis, parece ter sido comprovado: a mãe enlouquece e se mata; o pai morre pelo alcoolismo. O insulto se torna vergonha, mas a situação se agrava e beira a tragédia.

#### **4 De porco a açougueiro: o assassinato de Nugent**

A narrativa caminha, com interações da personagem em um misto de escola com trabalhos braçais (para a correção do caráter), conduzida por padres. Em vista de um incidente que compromete um dos padres, Francis é enviado de volta para casa, já atormentado por uma carta do amigo Joe que havia aceito um presente dos Nugents. Antes disso,

ele passa a sofrer alucinações, nas quais surgem padres com cabeças de extraterrestres e a virgem que conversa com ele, e que havia sido levada a sério pelos padres. No retorno à cidade, Francis assume a profissão concreta de açougueiro e comete o crime com o conhecimento adquirido, abatendo e esfolando a vítima como fazia com os porcos no abatedouro. Com o sangue da vítima, escreve nas paredes da casa: porcos! Volta a ser internado por um longo tempo desta vez, saindo da internação ao final do filme, já como adulto, interpretado por Stephen Rea. Na saída, volta a ter a mesma alucinação com a Virgem Maria.

## **5 Conclusão: o que pode ou não ser filiado à *Retórica* aristotélica**

Podemos primeiramente pensar no que não poderia ser considerado aristotélico em relação ao filme. Por exemplo, a cólera não deveria causar dano (KONSTAN, 2006, p. 46). Com isso, o desfecho do filme seria inaceitável sob o ponto de vista da *Retórica*.

A cólera só pode existir onde possa se realizar. E onde ela não se realiza? Tendo em vista a estratificação social prenunciada por Aristóteles, a cólera não pode pertencer aos não-cidadãos: mulheres, escravos e crianças. Há raras exceções. Devemos perguntar se Francis pode ser visto como uma exceção e por quê.

Uma justificação da criança como motora da cólera seria a de que Francis é ao mesmo tempo vítima e vitimador, amedrontado e ameaçador; ao mesmo tempo, porco e açougueiro. No contexto da família, ele parece portar a capacidade de perceber o insulto e de reagir a ele.

Se a cólera se constitui como o desejo de restaurar o estado anterior ao insulto, o filme mostra, pelo cinismo e ceticismo, a impossibilidade de reconstituição. A velha Irlanda, dos mitos, dos porcos, da bebedeira e da esquizofrenia, deve desaparecer para dar lugar à modernidade. Esse estado reprimido, no entanto, continua latente, de onde brota a cólera pelo insulto. Insulto recentemente, aliás, repetido à Irlanda, mas não somente a ela, quando o jornal britânico *Financial Times* criou o acrônimo composto em 2006 ao se referir à sigla que reúne os países Portugal, Irlanda, Grécia e Espanha (*Spain*) como P.I.G.S., no início da crise econômica europeia, fato que gerou a cólera de alguns desses países.

O gênero da “comédia macabra” mostra a emoção da cólera, mas não a causa. Isto é, a narrativa do filme não inspira a cólera, ela mostra a cólera e ri dela. Por um lado, a narrativa não se constitui como um dos

filmes politicamente panfletários que visam causar a emoção da cólera, ou a indignação da plateia, como vários dos filmes feitos sobre o conflito República da Irlanda-Inglaterra/Reino Unido (*Em nome do pai*, *In the Name of the Father* de Jim Sheridan, 1993, entre outros). O que enfraquece, de uma maneira autocrítica, o discurso anti-colonizador-imperialista.

A narrativa mostra a cólera vivida pela personagem infantil que, embora difusa e confusa, é capaz de apresentar melhor discernimento “moral”, até um certo ponto, em comparação com seus pais. O cínico e o jocoso retiram o tom trágico das cenas, transformando-as não em comédia, mas em ironia melancólica; causando não a ira, mas o riso. Sabemos, portanto, sobre a cólera que o acomete, compartilhamos desta durante as cenas, sabemos por quem ele se encoleiriza, mas, ao final, o público não é seduzido pela cólera, e sim pelo tom jocoso da narrativa.

Em concordância com isso, vemos que Patrick McCabe tinha a tragédia em mente, mas concebe sua presença na seguinte imagem, igualmente jocosa:

... in the end, I allowed the awful beauty of the blood-soaked ballad which gives its theme (...) and, without faltering, stammering or second-guessing, allowed the sad hilarity to seep out from its many psychic wounds”. (McCABE, 2015, p. 239) (...) the essence of *The Butcher Boy* is perhaps best expressed by the image of Wile E. Coyote sunk in a big raggy armchair holding back tears as he flips yet another page of Greek tragedy over.<sup>11</sup> (McCABE, 2015, p. 238)

Nada mais benjaminiano do que essa imagem que recorre a uma espécie de destruição do belo pela destruição da ordem, via ironia dos *cartoons* e filmes infantis. O coioote que nunca alcança a ave veloz que passa por ele fazendo bip-bip, encerra a imagem do fracasso, do ceticismo em reconstruir algo pleno de significado. Ao mesmo tempo, desfaz a aparência de uma tentativa de reconstrução deste.

<sup>11</sup> “... ao final, eu permiti a beleza terrível da balada [*The Butcher Boy* – a música], encharcada de sangue, que confere o tema ao livro (...) e, sem vacilar, gaguejar ou adivinhar, deixei escoar a hilaridade triste para fora de suas muitas feridas psíquicas. (...) a essência de *The Butcher Boy*[o romance] é talvez melhor expressa pela imagem do coioote do Papa Léguas (ou Bip Bip), afundado em uma grande poltrona esfarrapada, segurando as lágrimas enquanto vira mais uma página da tragédia grega” (tradução minha).

Por fim, embora a apresentação inicial do filme seja feita com imagens de desenhos em quadrinhos, acompanhadas pela balada *Mack the knife* (1928), composta por Kurt Weill, com letra de Berthold Brecht, não podemos retirar desta abertura uma postura anti-aristotélica ou não-aristotélica, em sentido brechtiano, do diretor do filme. A faca é um importante objeto para o açougueiro e para o garoto-açougueiro, o que nos leva à jocosidade do título da música. Seria, no entanto, uma pista fraca, se julgarmos que a música poderia nos conduzir à crítica brechtiana da “empatia” criada entre público e obra, de forma a causar o efeito catártico. Contrariamente, Brecht propõe o efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*), capaz de interromper o processo de identidade e empatia entre público e cena, entre público e personagens. A narrativa composta durante o filme nada apresenta desta técnica de ruptura com a empatia, ao contrário, a narrativa cria empatia entre “herói” e público, tornando Francis Brady uma personagem cativante, próxima e capaz de suscitar risos com seus atos bárbaros.

## Referências

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões: 2, 1378a, 30-33*. Trad. Ísis Belchior. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DAMIÃO, C. M. Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007, p. 185-203.

GIBBONS, L. *Gaelic Gothic: race, colonization, and Irish culture (Research papers in Irish studies)*. Syracuse: Syracuse University Press, 2006.

HUGILL, Andrew. *Pataphysics: a useless guide*. Cambridge, Mass./London: The MIT Press, 2012.

KONSTAN, D. *The emotions of the ancient Greeks: studies in Aristotle and classical literature*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2006.

McCABE, P. *The Butcher Boy*. London: Picador Classic, 2015.

PEARSON, G. *Aristotle on desire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

SCHEPER-HUGHES, N. *Saints, scholars, and schizophrenics: mental illness in rural Ireland*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2001.

SWIFT, J. *A Modest proposal for preventing the children of poor people in Ireland, from being a burden on their parents or country, and for making them beneficial to the public*. 1729. Acessado em 28/08/2015 <<http://www.rotten.com/library/death/cannibalism/a-modest-proposal/>>

SWIFT, J. A. *Modesta proposta*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

WU, Y.-C. “‘Pigs!’: Gothic racial stereotype and repressed fear in Patrick McCabe’s ‘The Butcher Boy’”. *Fiction and Drama*, Taiwan, vol. 23, n. 2, june 2014.

**Literatura e retórica na *Institutio oratoria* de Quintiliano  
e no Supremo Tribunal Federal brasileiro**

***Literature and rhetoric in Quintilian's Institutio oratoria  
and Brazilian Supreme Court***

Charlene Martins Miotti

Departamento de Letras

Universidade Federal de Juiz de Fora

charlenemiotti@gmail.com

Wagner Silveira Rezende

Centro de Políticas Públicas e Avaliação da Educação

Universidade Federal de Juiz de Fora

wagner@caed.ufjf.br

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo apontar semelhanças entre alguns recursos argumentativos dos juízes do Supremo Tribunal Federal brasileiro e os preceitos de Quintiliano no sexto livro da *Institutio oratoria* quanto à manipulação das emoções do auditório e ao emprego de excertos literários em discursos forenses. Para tanto, compara-se seis citações diretas da *Eneida* de Virgílio, usadas pelo antigo rétor para ilustrar algumas estratégias de persuasão bem sucedidas, aos votos de cinco juízes em três *hard cases* recentes que atraíram muita atenção midiática: a ADI 3510 (lei de biossegurança sobre pesquisa com células-tronco), a ADI 4277 (reconhecimento da união homoafetiva) e a ADPF 54 (descriminalização do aborto em casos de nascituros diagnosticados com anencefalia). A comparação parece oportuna para demonstrar a atualidade e a circulação de um *modus operandi* retórico já discutido e aceito pelos antigos, mas que, modernamente, engendra certa ameaça ao mito do Direito imparcial e objetivo.

**Palavras-chave:** Literatura; Retórica; Quintiliano; *Institutio oratoria*; Supremo Tribunal Federal.

**Abstract:** This paper aims to point out similarities between some argumentative resources from Brazilian Supreme Court's judges and Quintilian's precepts in the sixth book of *Institutio oratoria* concerning handling the emotions of an audience and the usage of literary excerpts in forensic speeches. Therefore, we compare six direct quotes from Virgil's *Aeneid*, used by the ancient rhetorician to illustrate some successful persuasion strategies, to five judges' votes in three recent hard cases that attracted much media attention: ADI 3510 (biosafety law on stem-cells), ADI 4277 (recognition of homoaffective union) and the ADPF 54 (decriminalizing abortion in case of unborn diagnosed with anencephaly). The comparison seems appropriate to demonstrate the topicality and the circulation of a rhetorical *modus operandi* already discussed and accepted by ancient authors, that modernly, however, engenders a certain threat to the myth of impartial and objective Law.

**Keywords:** Literature; Rhetoric; Quintilian; *Institutio oratoria*; Brazilian Supreme Court.

Recebido em 14 de agosto de 2015

Aprovado em 19 de novembro de 2015

## 1 Introdução

Sabe-se que a retórica constitui, na Antiguidade, um corpo de doutrina extremamente amplo, em que ao mesmo tempo concorrem uma técnica, uma ciência, o ensino, a moral e a prática social.

Não é com Quintiliano, seguramente, que têm início a associação, a confusão ou a complementaridade entre a retórica e a ciência da literatura. Não estamos seguros de que realmente exista entre as τέχναι ῥητορικὴ e ποιητικὴ a simetria que Roland Barthes (1970, p. 178) aí apontou (“no primeiro caso, trata-se de regular a progressão do discurso de ideia em ideia; no segundo, a progressão da obra de imagem em imagem”) ou ainda aquela estabelecida por Diderot na primeira edição da *Enciclopédia francesa* (1765, tomo 14, verbete “retórica”): “A retórica está para a eloquência assim como a teoria está para a prática ou como

a poética está para a poesia” (*apud* Dubois *et alii*, 1980, p. 12). Parece indubitável, no entanto, que ao longo do tempo e segundo cada autor, as relações entre as duas “artes” tenham se modificado, em razão da inerente transformação das próprias práticas que lhes correspondem. Para atribuir um sentido aceitável à intervenção complementar da retórica e da poética na constituição de uma teoria da literatura, poder-se-ia pensar em lhes designar, como domínios respectivos, a prosa e a poesia. Mas basta folhear os tratados retóricos antigos (e muitos modernos,<sup>1</sup> como a *Introdução à retórica* de Olivier Reboul, 2004, que traz poemas inteiros de Charles Baudelaire, Victor Hugo, Pierre Corneille e Giacomo Leopardi, para citar poucos) para se verificar facilmente que a maioria dos exemplos provém de poetas.

Este trabalho pressupõe, assim sendo, uma relação orgânica entre retoricidade e literariedade, ali onde falham as definições estanques do *modus operandi* didático. Estamos operando da perspectiva de um entre-lugar, admitindo a inevitável falência de uma abordagem que a considere como técnica desprovida de arte ou como arte desprovida de técnica.

No sexto livro da *Institutio oratoria* (96 d.C.), Quintiliano busca delimitar, definir, organizar e exemplificar os elementos envolvidos no processo de recriação planejada das paixões em um discurso. A formulação da “teoria dos afetos” (*adfectum* é sua tradução latina para πάθος) aparece especificamente no segundo capítulo do livro VI da *Institutio*, sendo composta de trinta e seis parágrafos nos quais o autor pondera em que medida o apelo às emoções pode ser útil a um orador, sobretudo no fórum e, particularmente, na peroração, quando todos os recursos da lógica e da razão já foram esgotados. Neste contexto, chamam a atenção seis citações diretas da *Eneida*, apontadas como exemplos de estratégias de persuasão bem sucedidas. Assim, interessa-nos, como primeiro passo, avaliar a proposta de complementaridade entre retórica e poesia que subjaz ao *opus magnum* de Quintiliano.

Uma vez apontada essa relação complementar, o próximo passo será a busca por uma comparação entre o uso dos afetos e da poesia de Virgílio, em Quintiliano, e o uso dos afetos e da literatura como

---

<sup>1</sup> Se ampliarmos o escopo da poesia para a literatura em prosa, temos o exemplo do próprio *Tratado da argumentação: a nova retórica* de Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2005, cuja primeira citação, na p. 17, é de *Alice no País das Maravilhas* e onde se lê, na p. 25, o primeiro dos muitos exemplos extraídos do romance *Tristram Shandy* de Laurence Sterne.

argumentos para que decisões sejam estabelecidas no âmbito do Direito, mais especificamente, no contexto do Supremo Tribunal Federal brasileiro (STF). O objetivo desse confronto é apontar as muitas simetrias entre a proposta de Quintiliano, pensada e escrita no final do século I d.C., e o que ocorre no fazer jurídico de um tribunal vinte séculos depois, muito além das fronteiras do mundo romano. A despeito das diferenças temporais e factuais entre a *Institutio oratoria* e a seara decisória do STF, o cotejo é frutífero para o reconhecimento da atualidade do tema, que interessou não somente ao rétor hispânico, mas, antes dele e principalmente, a Aristóteles (cuja influência na obra de Quintiliano é evidente), e que mostra, ainda hoje, sua importância.

Antes de passar ao exercício ao qual este trabalho se propõe, será preciso explicitar algumas características do STF, do ponto de vista de sua tomada de decisão, bem como os casos que, uma vez analisados, servirão como base da comparação supracitada. A isso o próximo tópico se dedica. Em seguida, são elencados os trechos do sexto livro da *Institutio oratoria* nos quais os afetos são evocados, através da poesia de Virgílio, como estratégias retóricas. Ao fim de cada uma dessas análises, exemplos retirados de decisões do STF são apresentados para estabelecer um paralelismo entre a proposta de Quintiliano e a forma como o tribunal tem estabelecido suas decisões em casos particularmente difíceis (que abordaremos a seguir).

## **2 A retórica e as decisões do Supremo Tribunal Federal brasileiro**

A escolha do STF como instância para estabelecer uma análise do uso da literatura (não somente da poesia) e dos afetos como elementos retóricos, na esteira de Quintiliano, exige uma justificativa que encontra respaldo nas próprias características da corte, assim como no papel que o tribunal passou a desempenhar no Brasil no período seguinte à promulgação da Constituição Federal de 1988. Posicionado como a corte suprema na hierarquia do judiciário brasileiro, o STF passou a encabeçar as decisões de maior repercussão social no país. Tais decisões, em muitos casos, ultrapassam a seara meramente jurídica, visto que as discussões que suscitam e suas consequências avançam em direção às esferas política, sociológica, econômica, antropológica, religiosa etc.

Isso faz com que o pretense isolamento do Direito, defendido pelos iniciados no campo (a expressão é de Bourdieu, 2012) como

fundamento de sua neutralidade (o Direito se decide com base no próprio Direito), seja colocado em xeque. As querelas apresentadas ao STF, especialmente as que se enquadram na definição de *hard case*, exigem dos juízes uma argumentação mais ampla do que aquela fornecida apenas pelo Direito. Assim, argumentos externos ao âmbito estritamente jurídico passam a integrar as decisões. A literatura será um componente desses argumentos. Ao lado disso, o Direito sempre buscou, em seu discurso, se afastar das paixões como aspecto constituinte de seu fazer decisório, sob um suposto princípio de imparcialidade. Na prática, contudo, nunca pôde evitar que os afetos fossem parte integrante de seus procedimentos.

Os *hard cases*, expressão utilizada por Ronald Dworkin (2002) para definir os casos para os quais a legislação não possui uma resposta pronta, evidenciam a diversidade argumentativa<sup>2</sup> que perpassa as decisões do STF. No entanto, Dworkin insiste na perspectiva de que, para superar as lacunas, o juiz deve se valer de uma argumentação estritamente jurídica. A despeito disso, podemos definir os *hard cases*, a partir de um escopo abrangente e tendo em vista a análise das decisões no STF brasileiro, como os casos que exigem um conjunto mais robusto e diversificado de argumentos para que um veredito seja estabelecido (*locus*, por excelência, da retórica), sendo caracterizados por sua repercussão social<sup>3</sup> (REZENDE, 2014). A experiência demonstra que não há limites claros,<sup>4</sup> nesse conceito, em relação aos tipos de argumento dos quais os juízes se valerão para decidir.

Nos casos difíceis, a argumentação é imperativa por vários fatores: i) não há uma solução clara e pronta, o que exigirá que a mesma seja construída argumentativamente; ii) nenhum caso levado à apreciação

---

<sup>2</sup> Aristóteles, ao tratar dos gêneros do discurso, na *Retórica*, já havia acentuado que os argumentos de um gênero navegam por outros gêneros, sem que isso fosse tomado como um problema em si. Antes, trata-se de uma característica da retórica.

<sup>3</sup> A repercussão social acentuará a necessidade argumentativa da decisão, tanto em termos quantitativos quanto no que diz respeito à diversidade dos argumentos utilizados.

<sup>4</sup> Isso quer dizer que há limites para o tipo de argumentação utilizada no âmbito de um tribunal como o STF. No entanto, esses limites não são estanques. Não é possível precisar, de antemão, na maioria das vezes, o que será aceito como argumento legítimo. Essas fronteiras são construídas na própria prática argumentativa. Apesar disso, a título de exemplo, uma argumentação estritamente religiosa, do tipo “minha decisão é essa porque eu sou católico”, dificilmente seria aceita como uma justificativa legítima. Contudo, argumentos de outra natureza, que não a jurídica, como veremos com o exemplo da literatura, são largamente utilizados para reforçar e mesmo legitimar decisões.

judicial pode ficar sem resposta (princípio da proibição do *non liquet*),<sup>5</sup> ou seja, os juízes, mesmo em dúvida ou inseguros, devem decidir; iii) todos os vereditos, por imperativo do próprio ordenamento, devem ser justificados, e os juízes buscam produzir justificativas para os seus pares no tribunal, para a sociedade como um todo e para si próprios (MAGALHÃES, 2003, p. 54). O fundamento ou a motivação de uma decisão deve ser pautado pelos argumentos mais capazes de produzir convencimento. Com isso, os afetos e os argumentos de outras naturezas passam a concorrer para gerar persuasão.<sup>6</sup>

Os *hard cases* escolhidos para nossa análise, todos eles submetidos ao STF, foram a ADI<sup>7</sup> 3510, que buscava a declaração de inconstitucionalidade do art. 5º da lei de Biossegurança (11.105/2005), no que tange à possibilidade de pesquisa com células-tronco embrionárias no Brasil; a ADI 4277, que buscava o reconhecimento da união homoafetiva, e de todas as suas consequências, no país; e a ADPF<sup>8</sup> 54, que visava à descriminalização do aborto em casos de nascituros portadores de anencefalia. Em todos eles, as características típicas dos *hard cases* se fazem presentes: não havia uma resposta pronta no Direito, os juízes teriam que construir argumentativamente a decisão e os casos versavam sobre temas polêmicos, de grande repercussão social. Com isso, veremos nos votos<sup>9</sup> dos ministros a utilização de argumentos extrajurídicos (aqui destacaremos os literários, embora eles sejam de inúmeras outras naturezas), bem como o recurso aos afetos, tática longamente discutida por Quintiliano.

---

<sup>5</sup> A expressão latina significa ‘não é claro’, ‘não está claro’. No Direito romano, era permitido que os juízes se abstivessem de decidir, caso a questão que lhes era submetida não apresentasse uma solução clara. Sem uma resposta jurídica para dar fim ao julgamento, o juiz poderia deixar de julgar. Essa não é mais uma opção para o juiz no Direito brasileiro moderno. Nosso ordenamento jurídico assegurou, através de inúmeros dispositivos, o princípio da proibição do *non liquet*: art. 126 do Código de Processo Civil; art. 4º da Lei de Introdução do Código Civil; e o inciso XXXV, do artigo 5º da Constituição Federal de 1988.

<sup>6</sup> Entretanto, isso não significa, necessariamente, que a persuasão, seguindo a perspectiva de Aristóteles (*Retórica*, 1355a), deva ser obtida a qualquer custo. O filósofo vincula a persuasão à observância da técnica e de elementos éticos.

<sup>7</sup> Ação direta de inconstitucionalidade. Para mais, cf. Rezende (2010b, p. 128).

<sup>8</sup> Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental. Para mais, cf. Medina (2005).

<sup>9</sup> Como a decisão de cada ministro (juiz) é chamada no âmbito do STF.

### 3 Literatura e Retórica em Quintiliano e no Supremo Tribunal Federal

Já na *Retórica* (1403b), Aristóteles observa que a pronúncia “assenta na voz, ou seja, na forma como é necessário empregá-la de acordo com cada emoção (por vezes forte, por vezes débil ou média) e como devem ser empregados os tons, ora agudos, ora graves ou médios, e também quais são os ritmos de acordo com cada circunstância”.<sup>10</sup> Tendo reconhecido que “existe algo deste gênero na retórica, tal como na poesia”,<sup>11</sup> Aristóteles sugere que um orador que pretenda despertar emoções em seu auditório deve saber como empregar intensidade ou volume, harmonia e ritmo.<sup>12</sup>

Na esteira de Cícero (*De or.* III, 217-220), Quintiliano não apenas aponta a relação e interdependência entre técnica e arte na prática forense: ele demonstra a seus jovens aprendizes como utilizar as emoções a seu favor. Uma das estratégias que o orador hábil pode empregar para suscitar πάθος em seu auditório é a recitação de poemas. No segundo capítulo do livro VI da *Institutio oratoria*, Quintiliano cita a *Eneida* seis vezes, ao longo de seus trinta e seis parágrafos. Será útil recuperar aqui a opinião de Quintiliano sobre o poeta augustano, tal como aparece no seu próprio livro dez:

Cabe-nos a tarefa de tratar dos autores romanos, estabelecendo-se idêntica ordenação. E assim, tal como entre eles Homero, entre nós Virgílio terá dado o começo, o mais auspicioso. Sem sombra de dúvida, dentre todos os poetas gregos e romanos que escreveram este gênero de poesia, ele é o mais próximo de Homero. 86. Usarei das mesmas palavras que eu, ainda jovem, ouvi de Domício Afro. A mim, que o interrogava a respeito de quem mais

<sup>10</sup> ἔστιν δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὕτη δεῖ χρησθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλη καὶ πότε μικρὰ καὶ μέση, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα. (trad. Júnior, Alberto e Pena)

<sup>11</sup> δῆλον οὖν ὅτι καὶ περὶ τὴν ῥητορικὴν ἐστὶ τὸ τοιοῦτον ὥσπερ καὶ περὶ τὴν ποιητικὴν. (trad. Júnior, Alberto e Pena)

<sup>12</sup> No *Orator* (140-238), Cícero procura definir qual seja o melhor estilo oratório (*genus orationis optimorum*), cujo emprego caracteriza o orador perfeito. Um elemento essencial para a desenvoltura de tal estilo é o uso correto e eficiente da “prosa rítmica”, que Cícero sistematizou detalhadamente neste livro.

se aproximasse de Homero, ele disse: “O imediatamente seguinte é Virgílio, no entanto, ele está muito mais perto do primeiro do que do terceiro”. Por Hércules, conquanto tenhamos de ceder a passagem àquela Natureza Celestial e Imortal, Homero, no entanto, muito de dedicação cuidadosa e diligência existiu em Virgílio pelo fato de que o esforço de elaboração lhe foi muito mais exigido. [...] Todos os demais poetas o seguem, mas de longe.<sup>13</sup> (*Inst. or. X, 1, 85-86*)

Será útil, ainda, repassar as seis citações em seu contexto, a fim de analisá-las propriamente. Às citações em Quintiliano serão comparadas estruturas argumentativas semelhantes observadas no STF, no bojo de casos difíceis apresentados à corte. É importante salientar que, se Quintiliano se pronuncia através do gênero didático, conduzindo seus pupilos à apreciação das melhores técnicas do ofício oratório por meio de uma vasta casuística (este, inclusive, um de seus maiores trunfos para a posteridade),<sup>14</sup> seu próprio estilo não deixa de espelhar, ora de modo mais flagrante (como se verá adiante no passo VI, 2, 31), ora discretamente, o esmero retórico que recomenda a seus leitores. Assim, mesmo que o antigo autor se dedique na *Institutio oratoria* ao ensino de retórica e não à apresentação de uma peça oratória propriamente dita (como no caso dos votos dos ministros do STF), julgamos válido o cotejo diacrônico e diatópico das estratégias que Quintiliano explicitou didaticamente na

<sup>13</sup> Trad. Antônio Martinez de Rezende, 2010a, p. 207-209: *LXXXV. Idem nobis per Romanos quoque auctores ordo ducendus est. Itaque ut apud illos Homerus, sic apud nos Vergilius auspicatissimum dederit exordium, omnium eius generis poetarum Graecorum nostrorumque haud dubie proximus. LXXXVI. Vtar enim uerbis isdem quae ex Afro Domitio iuuenis excepi, qui mihi interroganti quem Homero crederet maxime accedere “secundus” inquit “est Vergilius, propior tamen primo quam tertio”. Et hercule ut illi naturae caelesti atque immortalis cesserimus, ita curae et diligentiae uel ideo in hoc plus est, quod ei fuit magis laborandum, et quantum eminentibus uincimur, fortasse aequalitate pensamus. Ceteri omnes longe sequentur.*

<sup>14</sup> Jon Hall (2004, p. 143) ressalta que “é frustrante quão pouca evidência temos sobre as próprias práticas de atuação oratória de Cícero. Enquanto dispomos dos textos de mais de cinquenta de suas orações, poucos detalhes são fornecidos por seus contemporâneos sobre como ele transformou essas palavras em efetivas *performances* ao vivo. Não menos frustrante é o fato de que o próprio Cícero revela muito pouco sobre essas técnicas em seus tratados retóricos”.

Roma imperial e que ainda são empregadas em discursos modernos cujas intenções, vale assinalar, também não estão desprovidas de certa carga preceptística para a sociedade.

A primeira citação (ainda que não apresentada como tal) aparece no sétimo parágrafo (doravante, todas as traduções de Quintiliano são nossas):

7. Assim, a sentença do juiz mostra o que produziram as provas e as testemunhas, mas o juiz comovido pelo orador, enquanto ainda está sentado e ouvindo, dá indícios do que sente. Por ventura ele não terá proferido a sentença em público quando os olhos estiverem cheios de lágrimas? – isso é o que ocorre na maior parte das perorações. Aí se empenha, sobretudo, o orador, pois *eis todo o ponto, o trabalho mais duro*,<sup>15</sup> sem o qual todo o resto é vazio, árido, fraco, desagradável: a tal ponto, que o espírito e a alma do ofício oratório, por assim dizer, têm sua sede nos afetos.<sup>16</sup> (*Inst. or.* VI, 2, 7)

Ainda que Quintiliano introduza o pronome anafórico *eius* na famosa frase de Virgílio, a referência é inequívoca: o conselho que a Sibila de Cumas dá a Eneias sobre a dificuldade em retornar do mundo inferior (*hoc opus, hic labor est*, *Eneida* VI, 129). A expressão se tornou proverbial, como se sabe, para indicar a parte mais adversa em qualquer missão, mas não podemos evitar a leitura nas entrelinhas: para Quintiliano, dominar a arte de manipular emoções, especialmente na prática oratória, será tão complexo quanto voltar do mundo dos mortos.

No que diz respeito à centralidade dos afetos, podemos observar o voto proferido pelo ministro Ayres Britto no caso envolvendo o reconhecimento da união homoafetiva no Brasil (ADI 4277). O ministro estrutura seu voto, desde o início, demonstrando ser favorável a tal reconhecimento. Ele aponta que os problemas da resistência à união

---

<sup>15</sup> Trad. Carlos Alberto Nunes, 2014, p. 383.

<sup>16</sup> *VII. Ita argumenta ac testes quid egerint pronuntiatio ostendit, commotus autem ab oratore iudex quid sentiat sedens adhuc atque audiens confitetur. An cum ille qui plerisque perorationibus petitur fletus erupit, non palam dicta sententia est? Huc igitur incumbat orator, hoc opus eius, hic labor est, sine quo cetera nuda ieiuna infirma ingrata sunt: adeo uelut spiritus operis huius atque animus est in affectibus.*

homoafetiva no país estão relacionados ao conservadorismo e ao preconceito, baseados em uma leitura de mundo equivocada.

Para contornar tal problema, ele propõe o uso da razão, para, logo em seguida, recorrer novamente aos afetos. De acordo com Ayres Britto, e essa é a base de seus argumentos seguintes, o preconceito não encontra fundamento na verdade, no mundo material, mas, antes, ele se impõe à realidade. Em defesa da verdade, não uma absoluta, mas aquela contingencial, ele recorre à poesia de Fernando Pessoa:

Reverência ao valor da verdade que também se lê nestes conhecidos versos de Fernando Pessoa, três séculos depois da proclamação cartesiana: “O universo não é uma ideia minha./ A ideia que eu tenho do universo é que é uma ideia minha” (grifo no original, p. 13 do voto).

É curioso notar que o ministro defendia o valor da verdade com base em René Descartes. No entanto, é na literatura que ele buscará o argumento de autoridade para sua afirmação. Os versos de Pessoa funcionam, no voto do ministro, como um conectivo, uma ligação entre o fim de um primeiro argumento e o início do seguinte, convidando toda a sociedade para a reflexão sobre a subjetividade dos valores tradicionalmente aceitos na coletividade.

Mesmo com a defesa da força da “verdade”, é com base nos afetos que Ayres Britto articula sua argumentação. Segundo o ministro, será o afeto, e não a reta razão, que dará o caminho mais seguro para o pronunciamento da decisão. Ele cita Platão (sem amor, não há filosofia) e Max Scheler (o ser humano é, antes de pensante, um ser amante) para afirmar que é com base no amor e na afetividade que uma decisão no caso da união homoafetiva pode ser construída e acatada. Nessa passagem do voto do ministro, vemos o recurso à literatura, porta-voz dos sentimentos que nos fazem humanos, como reforço ao argumento.

Se no voto de Ayres Britto as citações literárias conferem peso ao argumento, em Quintiliano ilustram a explicação teórica. A segunda citação poética no segundo capítulo do livro sexto evoca as palavras desesperadas de Andrômaca (*Eneida* III, 321-3), comparando seu destino ao de Polixena, sacrificada sobre a tumba de Aquiles depois da queda de Troia. A viúva de Heitor, como se sabe, lamenta ter se tornado escrava de Pirro Neoptólemo, filho de Aquiles:

Com efeito, certas ações parecem graves por si mesmas, como o parricídio, o assassinato e o envenenamento, [enquanto] outras devem ser relatadas como tal. 22. Isso, então, acontece quando mostramos que nosso sofrimento é mais cruel do que as piores desgraças, como em Virgílio:

“Só a que foi feliz entre nós todas  
foi a virgem Priâmida que teve  
de morrer em sepulcro de inimigo  
frente aos muros de Troia”<sup>17</sup> –

quão desesperado, pois, o caso de Andrômaca, se ele a compara à “feliz” Polixena.<sup>18</sup> (*Inst. or.* VI, 2, 22)

Quintiliano aconselha, nesta passagem, que o orador habilidoso deve falar, dada a oportunidade, exatamente como Andrômaca. Seu sofrimento só pode ser medido e julgado se comparado ao mais hediondo aniquilamento pelo qual uma mulher poderia passar: ser sacrificada em oferta ao pior inimigo do seu povo. De maneira semelhante, ao expor os danos causados a um cliente por seu adversário, um bom orador deve ser capaz de manejar toda a amplificação que for necessária para conduzir o público a simpatizar com suas alegações. Em seguida, Quintiliano acrescenta ao exemplo de Andrômaca uma conceituação desta estratégia retórica:

24. E, de fato, nesse ponto está a força da eloquência: não é tanto para compelir o juiz a tomar uma decisão que teria sido direcionada pela própria natureza do fato, mas que desperte um sentimento que não há ou maior do que há. Esta é a figura chamada *deinosis*, discurso que acrescenta vigor às ações indignas, cruéis e odiosas; nesse mérito, Demóstenes se destacou mais do que outros oradores.<sup>19</sup> (*Inst. or.* VI, 2, 24)

---

<sup>17</sup> As traduções da *Eneida* serão, doravante, de Agostinho da Silva, 2012.

<sup>18</sup> *Nam quaedam uidentur grauius per se, parricidium caedes ueneficium, quaedam efficienda sunt. XXII. Id autem contingit cum magnis alioqui malis grauius esse id quod passi sumus ostenditur, quale est apud Vergilium: “O felix una ante alias Priameia uirgo, hostilem ad tumulum Troiae sub moenibus altis iussa mori” – quam miser enim casus Andromachae si comparata ei felix Polyxena.*

<sup>19</sup> *XXIV. Namque in hoc eloquentiae uis est, ut iudicem non in id tantum compellat in quod ipsa rei natura ducetur, sed aut qui non est aut maiorem quam est faciat adfectum.*

Logo depois, Quintiliano atesta que o elemento essencial para suscitar as emoções em outras pessoas, em sua opinião, será ele mesmo senti-las (*cf. De or.* III, 189). Então, ele prossegue tentando responder à pergunta fundamental: como será possível criar essas emoções em nós mesmos, se, por definição, elas não estão sob nosso controle? Na formulação de Eric Dodds:

O homem grego havia sempre sentido a experiência da paixão como algo misterioso e aterrorizante, como a experiência de uma força que o habitava e o possuía muito mais do que alguma coisa possuída por ele. A própria palavra *pathos* é um testemunho disso: como o termo latino equivalente, *passio*, ela se refere a algo que acontece ao homem, algo de que ele é vítima passiva. Aristóteles compara o homem em estado de paixão aos homens adormecidos, loucos ou embriagados – a razão de todos eles está em estado de suspensão. (DODDS, [1951] 2002, p. 187)

Neste ponto, onde Quintiliano recorre a Virgílio para acentuar e ampliar o vigor de ações odiosas, buscando, dessa forma, ressaltar o sofrimento para, assim, fazer com que o interlocutor (Perelman chamará de “auditório”) sinta esse mesmo sofrimento, o que aumenta a repulsa pela ação inicialmente descrita, podemos encontrar paralelos com o voto do ministro Luiz Fux, no bojo da ADPF 54, envolvendo a discussão sobre a descriminalização do aborto de feto anencéfalo.

Fux votou a favor da descriminalização, e sua argumentação, majoritariamente, se ancorou na construção de uma imagem odiosa em relação ao impedimento de realização do aborto nesses casos. A construção da imagem odiosa é correlata do despertar da compaixão em relação aos casos de mães que tiveram que passar por essa experiência. Recorrendo ao *páthos* de seus interlocutores (os demais juízes e sociedade como um todo), Luiz Fux constrói seu argumento de forma quase literária, ao narrar o exemplo de sofrimento de uma mulher que perdeu o filho anencéfalo. A passagem não é retirada de nenhuma obra literária, mas poderia sê-lo, tamanha a semelhança com a literatura que sua estrutura demonstra:

---

*Haec est illa quae **deinosis** uocatur, rebus indignis asperis inuidiosis addens uim oratio, qua uirtute praeter alias plurimum Demosthenes ualuit.*

Primavera de 1980. Jovens casais aguardam na fila do Hospital São José, Rio de Janeiro, o momento sublime do parto. Ali, sonhos se multiplicam na imaginação das mulheres que estão prestes a dar à luz. A figura do filho amado crescendo, se desenvolvendo e preenchendo a vida daqueles que o esperam é o que certamente ocorre àquelas gestantes. *Em contraste, chamava a atenção de todos uma jovem moça, que também aguardava na mesma fila, em copioso pranto, juntamente com o seu marido. A comoção se justificava: no lugar de sonhos cultivados, esta gestante assistiu durante nove meses ao funeral de seu filho. O pequeno caixão branco por ela encomendado era o símbolo de um ritual tão triste quanto severo com uma mulher que, em verdade, jamais conseguirá ser mãe do filho que gestava.* (grifo nosso, p. 1 do voto)

O trecho começa com a descrição de uma cena envolta pela felicidade, qual seja, a expectativa pelo nascimento de um filho. Contudo, a descrição seguinte (grifada) causa consternação: a dor de uma mãe que acaba de perder um filho, a imagem do caixão da criança e a destruição de um sonho. A descrição do sofrimento é acentuada pela literariedade com que o ministro descreve a cena, que tem seus efeitos sobre o *páthos* dos interlocutores ampliados. Fux buscava convencer os pares de que o aborto de anencéfalos deveria ser autorizado pelo ordenamento jurídico brasileiro, e, para tanto, constrói um argumento que coloca como odiosa a postura de quem não apoia tal decisão. Luiz Fux descreve o caso dessa mãe como o sofrimento mais cruel, de modo que seus interlocutores sejam capazes de, se colocando em seu lugar, ter a medida de tamanha dor. A estrutura do argumento não difere, nesse ponto, daquela utilizada por Quintiliano, no exemplo de Andrômaca e Polixena.

Especificamente no que tange à estratégia de conceder vigor às ações cruéis e odiosas, o exemplo do ministro Eros Grau, no julgamento da ADI 3510, sobre a pesquisa com células-tronco, é lapidar. Não estamos diante de uma ação odiosa do ponto de vista físico, mas, antes, moral, característica que não diminui em nada o efeito de reforçar o aspecto odioso do ato.

Eros Grau votou pela constitucionalidade da lei de Biossegurança, a favor da pesquisa com células-tronco, mas condicionou seu voto à observância de uma série de elementos. Seu temor era, uma vez autorizadas livremente as pesquisas, que as células-tronco fossem

utilizadas indevidamente do ponto de vista ético. Além disso, o uso mercadológico das pesquisas era uma preocupação evidente para o ministro. Com isso, Eros procurou descrever o uso mercadológico das células-tronco como um perigo, como um mal, encarnado na manipulação genética. A pesquisa poderia gerar esse mal, que precisa ser controlado. Contudo, o bem que ela poderá fazer pesa para que Eros Grau vote pela constitucionalidade da lei. Para construir a imagem de mal, o ministro recorre a São Tomás de Aquino:

Não é recomendável, contudo, que tais riscos sejam dessa forma combatidos. A prudência indica dê-se ao mal o tratamento a que Tomás de Aquino faz alusão na Segunda Parte da Segunda Parte, questão 10, artigo 11 da *Suma Teológica*, ao cuidar dos ritos dos infiéis: “O governo humano deriva do governo divino e o deve imitar. Deus, porém, ainda que seja onipotente e sumamente bom, permite que aconteçam alguns males no universo, que poderia impedir, para que não suceda que, uma vez supressos, suprimam-se também grandes bens ou sigam-se males piores. Assim também no governo humano: os que governam toleram, com razão, certos males, para que alguns bens não sejam impedidos ou não sucedam males piores, como diz Agostinho: ‘Suprime as meretrizes da sociedade humana e perturbarás tudo com a libidinagem’. Assim, pois, ainda que os infiéis pequem em seus ritos, eles podem ser tolerados ou por causa do bem que deles provêm ou por algum mal evitado”. (p. 11 do voto)

Ao comparar a manipulação genética com outros males, usando a perspectiva tomista, Eros amplia, vigorosamente, a ideia da pesquisa descontrolada como um mal a ser combatido. O objetivo é produzir uma concepção, que pode não ter sido considerada a princípio pelos demais ministros, de que, com um bem, um mal pode vir junto. No caso do uso mercadológico do material genético, Eros reforça essa ação como odiosa e repulsiva, comparando-o com outros males morais da humanidade.

Ainda quanto aos afetos em Quintiliano, cabe questionar quais seriam, portanto, as estratégias recomendadas para controlar uma força tão poderosa e indomável como aquela oriunda das paixões. Tanto a *φαντασία* quanto a *ένάργεια* são figuras de linguagem que, de acordo com o rétor, devem ser empregadas na criação de um desejável efeito de

presença, capaz de converter um simples ouvinte em testemunha ocular. Em suas palavras:

29. Mas como fazer para que sejamos comovidos? Na verdade, as emoções não estão em nosso poder. Tentarei, ainda, falar a esse respeito. O que os gregos chamam de *phantasias*, a nós convém que chamemos de *uisiones* – segundo as quais, imagens de coisas ausentes são de tal modo descritas que *as visualizamos* como se estivessem presentes e *diante dos nossos olhos* –, qualquer pessoa que as tiver apreendido bem será habilíssima em suscitar emoções.<sup>20</sup> (*Inst. or.* VI, 2, 29-30)

Aristóteles dá ao poeta um conselho curiosamente semelhante:

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.<sup>21</sup> (*Poética*, 1455a)

Em relação à utilização do recurso de fazer ver, como se estivessemos presentes, aquilo que se narra, suscitando emoções nos interlocutores, encontramos exemplo no voto do ministro Ricardo Lewandowski, em ocasião da decisão acerca da inconstitucionalidade das pesquisas com células-tronco embrionárias (ADI 3510). O ministro foi a favor da declaração da inconstitucionalidade das pesquisas e seu argumento se baseou, essencialmente, em expor os problemas éticos em torno destas pesquisas, além de reforçar os perigos advindos de tal prática.

---

<sup>20</sup> XXIX. *At quo modo fiet ut adficiamur? Neque enim sunt motus in nostra potestate. Temptabo etiam de hoc dicere. Quas phantasias Graeci uocant (nos sane uisiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus.*

<sup>21</sup> Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὀρώων, ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις, εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λαυθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία.

Para Lewandowski, a ciência, representada, no caso analisado, pelo avanço das pesquisas com células-tronco, não traz somente benefícios, como mostra a história da humanidade. Depois de enumerar, exaustivamente, os problemas que podem advir do desenvolvimento tecnológico, fazendo um contraponto com a ética, o ministro aponta que, além das vicissitudes que já conhecemos em relação ao excessivo desenvolvimento científico, outras certamente surgirão no horizonte social vindouro.

A partir de então, o argumento que se instala é do tipo *ad terrorem*, prevendo um possível futuro calamitoso e terrível para a humanidade, caso os avanços da tecnologia não sejam freados por uma regulação ética. O *ad terrorem* é uma espécie de argumento de caráter pragmático,<sup>22</sup> através do qual o orador se vale das possíveis consequências de um ato (na argumentação de Lewandowski, consequências nefastas) para atribuir a mesma carga emocional e valorativa às causas. Assim, a visão pejorativa de um futuro desolador é imputada às causas da distopia, no caso, o avanço desenfreado da ciência, encarnado na figura das pesquisas com células-tronco.

O mais interessante no voto do ministro é que essa imagem é trazida ao interlocutor para produzir o efeito de presença, como se o mesmo fosse capaz de visualizar aquilo que está sendo narrado pelo orador, exatamente como na figura da *phantasia*, descrita por Quintiliano. Contudo, no caso do ministro Lewandowski, a emoção que pretende ser suscitada é o medo, o temor em relação ao futuro. E para produzir essa imagem, o ministro recorrerá à literatura de Huxley, Orwell e Kafka, como mostra a passagem a seguir:

Assim é que, hoje, busca-se proteção contra as manipulações genéticas, antevistas por Aldous Huxley em seu livro *Admirável Mundo Novo* (1930), as quais permitem, por exemplo, criar clones humanos e de animais, e em tese até mesmo – seja-me permitido o argumento *ad terrorem* – centauros, minotauros e sátiros, além de outros seres fantásticos, imaginados pela Mitologia Grega, ou contra

---

<sup>22</sup> Perelman define o argumento pragmático como “um argumento das consequências que avalia um ato, um acontecimento, uma regra ou qualquer outra coisa, consoante suas consequências favoráveis; transfere-se assim todo o valor destas, ou parte dele, para o que é considerado causa ou obstáculo”. (2004, p. 11)

a invasão da privacidade, a massificação e o totalitarismo, prenunciados por George Orwell em sua obra *1984* (1948), ou ainda contra a anônima e tentacular burocracia estatal e privada, prevista por Franz Kafka em seu romance *O Processo* (1915). (p. 12 do voto)

Lewandowski, diante do impedimento de descrever, a partir de uma experiência que ele próprio, como ser de seu tempo, não possui em relação ao futuro, encontrará na literatura a possibilidade de evocar as imagens de um mundo devastado. Em Huxley, ele encontrará a descrição dos perigos da ciência, tema que o mobiliza em seu voto, mas, extrapolando tal temática, o ministro evoca também imagens dos perigos do totalitarismo e da burocracia estatal (elementos do mundo político), encontrados em Orwell e Kafka, respectivamente.

Assim, o argumento de Lewandowski se estrutura da seguinte maneira. As pesquisas com células-tronco, no estágio de desenvolvimento em que se encontram, devem ser declaradas inconstitucionais, pois não respeitam limites éticos. A situação pode se tornar ainda pior, e o futuro pode se apresentar como algo desolador, se nada for feito em contrário. A literatura nos dá exemplos de que isso é plenamente possível (no argumento do ministro, provável).

De volta a Quintiliano, as próximas quatro citações virgilianas ocorrem nos parágrafos 32 e 33, onde ele busca ilustrar como funciona a *ἐνάργεια*. Ele aplica em seu próprio argumento o princípio que está tentando demonstrar: note-se a descrição da cena de assassinato sendo composta imagem a imagem, enquanto uma dramática sequência de perguntas retóricas se desenvolve:

31. Lamento que um homem tenha sido assassinado: será possível que não terei diante dos olhos todas as circunstâncias para que o crime acontecesse? Não aparecerá de surpresa aquele assassino? A vítima não se assustará, não gritará ou até mesmo fugirá? Não verei o golpe fatal, não verei o corpo ferido cair? Não penetrará na alma o sangue, a palidez, o gemido e, finalmente, o último sopro de vida do homem? 32. Segue-se a *enargueia*, que por Cícero é denominada *ilustração e evidência*, cujo conceito remete mais à ideia de mostrar do que à de narrar, e suscitará reações não diferentes daquelas que

experimentaríamos se tivéssemos presenciado o ocorrido.  
Ou esses não são exemplos daquelas visões:

“Os olhos da coitada se regelam,  
sua roca se solta e suas lãs  
arrumadas no colo prestes caem”

“Com a ferida aberta em branco peito”

Aquele cavalo no funeral de Palante “despojado  
de insígnias”?

33. O quê? Não terá, do mesmo modo, o poeta capturado  
perfeitamente a imagem do momento derradeiro quando  
disse: “E se lembra, ao morrer, de Argos, a boa”<sup>23</sup> (*Inst.*  
*or.* VI, 2, 31-33)

Como se vê, Quintiliano faz referência a quatro episódios de *πάθος* ascendente na trama da segunda metade da *Eneida*, respectivamente: o momento em que a mãe de Euríalo fica sabendo da morte de seu único filho (IX, 476); a morte e funeral de Palante (XI, 40; XI, 89) e, finalmente, o último suspiro de Ântor, o Argivo (X, 782). Convém sublinhar que Ântor, Palante e a mãe de Euríalo (a quem Virgílio não nomeia) são todos personagens menores – poderíamos incluir aí até Andrômaca, Polixena e a Sibila –, não obstante, Quintiliano os elege para demonstrar suas proposições.

O caso da mãe de Euríalo é representativo. Ela é a única mulher que continuou a viagem após o fatídico episódio na Sicília, em que, enganadas por Íris (que havia tomado a forma de Béroé), as mulheres

<sup>23</sup> XXXI. [Ad] *Hominem occisum queror: non omnia quae in re praesenti accidisse credibile est in oculis habebō? non percussor ille subitus erumpet? non expauescet circumuentus, exclamabit uel rogabit uel fugiet? non ferientem, non concidentem uidebō? non animo sanguis et pallor et gemitus, extremus denique exspirantis hiatus insident? XXXII. Insequentur enargeia, quae a Cicerone inlustratio et euidentia nominatur, quae non tam dicere uidetur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur. An non ex his uisionibus illa sunt:*

excussi manibus radii reuolutaque pensa,  
leuique patens in pectore uulnus,  
equus ille in funere Pallantis positus insignibus?

XXXIII. Quid? non idem poeta penitus ultimi fati cepit imaginem, ut diceret: “Et dulcis moriens reminiscitur Argos”?

troianas queimam as naus de Eneias (no livro V). A presença dela não é significativa até o livro IX, quando ela personifica, em última instância, os valores da *miser cordia*, da *pietas* e do próprio *πάθος*. Estamos de acordo com David Ross (2007, p. 42) quando ele afirma que “[Lauso] é o filho de um pai e, da mesma forma que a mãe de Eurialo parece estar ali porque é necessária para perfazer a imagem de seu filho, também Lauso parece ser essencial para a conversão de Mezêncio, uma outra variação do tema da *pietas*”. A mãe de Eurialo chora, deseja a morte e faz um discurso lúgubre que espalha ainda mais agonia entre os troianos. Antes de causar maior estrago, ela é recolhida e silenciada por Áctor e Ideu.

A esse respeito, no *De Inuentione*, Cícero estabelece uma oportuna definição de *conquestio*:

(o lamento) é uma passagem que busca despertar a piedade do auditório. Nisto, a primeira necessidade é fazer com que o espírito do ouvinte esteja gentil e misericordioso, a fim de que ele possa ser mais facilmente comovido pela *conquestio*. Isto precisa ser feito através do uso de “lugares comuns” que demonstram o poder da fortuna sobre todos os homens e a vulnerabilidade da raça humana. Quando tal passagem é pronunciada com altivez e severidade, o espírito de um homem notavelmente se curva e se prepara para a piedade, já que ao vislumbrar a desgraça de outrem, ele contemplará sua própria fraqueza.<sup>24</sup> (*De inu.* I, 106)

Entre as categorias de *conquestio* que Cícero enumera, estão o lamento pela morte de uma criança amada, o elogio às crianças diante dos juízes e a tristeza pela separação de pais e filhos. Matthew Leigh (2004, p. 135-6) nos lembra de que a *Retórica a Herênio* (II, 50) oferece uma lista similar de abordagens para a evocação da misericórdia em uma peroração, e ali também são proeminentes tanto a preocupação com as crianças quanto os lamentos pelos reveses da Fortuna.

<sup>24</sup> Trad. nossa: *Conquestio est oratio auditorum misericordiam captans. In hac primum animum auditoris mitem et misericordem conficere oportet, quo facilius conquestione commoueri possit. Id locis communibus efficere oportebit, per quos fortunae uis in omnes et hominum infirmitas ostenditur; qua oratione habita grauitet et sententiose maxime demittitur animus hominum et ad misericordiam comparatur, cum in alieno malo suam infirmitatem considerabit.*

Então, qual referência na época de Quintiliano poderia ter sido mais convencional e familiar do que a própria *Eneida*? Tendo sido mortos tragicamente Niso e Eurialo, a mãe deste último representa o clímax patético no livro IX, cuja temática versa, de modo geral, sobre a “falência da juventude”, ou mais, a falência da inocência e da ação impulsiva. Uma *conquestio* como esta deve ter sido capaz de gerar piedade no próprio Turno.

Um exemplo de *conquestio*, nos moldes propostos por Cícero, pode ser encontrado no voto do ministro Marco Aurélio Mello, no âmbito da decisão sobre a descriminalização do aborto de feto anencefálico (ADPF 54). Em defesa da descriminalização, o principal elemento na estrutura argumentativa do ministro é recorrer à comoção de seus interlocutores. Para tanto, há a mobilização de argumentos que buscam despertar a compaixão.

Marco Aurélio faz uma oposição entre a gravidez normal e a gravidez anencefala, apontando os inúmeros problemas, principalmente os psíquicos, pelos quais a mãe passa, ressaltando seu desespero e sofrimento. Depois de relatar um conjunto de diagnósticos psiquiátricos relacionados à temática, o ministro relata o sofrimento de uma mãe (o caso de Gabriela Oliveira Cordeiro), figura representativa para o caso que quer descrever, tal qual o exemplo da mãe de Eurialo. Com isso, seu objetivo é humanizar a figura da mulher, da mãe, descartando qualquer interpretação possível de que se trata de uma criminosa que cometeu aborto. Nitidamente, o foco é despertar ou aumentar a piedade do auditório:

(...) Um dia eu não aguentei. Eu chorava muito, não conseguia parar de chorar. O meu marido me pedia para parar, mas eu não conseguia. Eu saí na rua correndo, chorando, e ele atrás de mim. Estava chovendo, era meia-noite. Eu estava pensando no bebê. Foi na semana anterior ao parto. Eu comecei a sonhar. O meu marido também. Eu sonhava com ela (referindo-se à filha que gerava) no caixão. Eu acordava gritando, soluçando. O meu marido tinha outro sonho. Ele sonhava que o bebê ia nascer com cabeça de monstro. Ele havia lido sobre anencefalia na internet. Se você vai buscar informações é aterrorizante. Ele sonhava que ela (novamente, referindo-se à filha) tinha cabeça de dinossauro. Quando chegou perto do nascimento, os sonhos pioraram. Eu queria ter tirado uma foto dela (da filha) ao nascer, mas os médicos não

deixaram. Eu não quis velório. Deixei o bebê na funerária a noite inteira e no outro dia enterramos. Como não fizeram o teste do pezinho na maternidade, foi difícil conseguir o atestado de óbito para enterrar. (p. 40-41 do voto)

Outro exemplo de *conquestio* pode ser encontrado no voto do ministro Carlos Ayres Britto na ADI 3510, sobre a pesquisa com células-tronco. Em defesa da constitucionalidade das pesquisas, Ayres Britto recorre, em larga medida, ao despertar da piedade e da compaixão, usando exemplos de sofrimento de pais de filhos portadores de doenças degenerativas. As pesquisas com células-tronco têm – principal argumento de seus defensores – como um de seus focos a contribuição para o enfrentamento de doenças degenerativas. Para estes pais, os resultados das pesquisas acalentam a esperança de cura para seus filhos e para seu sofrimento. O ministro então assevera:

Como o juiz não deve se resignar em ser uma traça ou ácaro de processo, mas um ser do mundo, abro as minhas vistas para o cotidiano existencial do País e o que se me depara? Pessoas como Isabel Fillardis, fundadora de duas ONGs e conhecida atriz da Rede Globo de Televisão, a falar assim da síndrome neurológica de que padece o seu filhinho Jamal, de quatro anos de idade: “O Jamal tem West, uma síndrome neurológica degenerativa, que provoca crises compulsivas capazes de destruir áreas do cérebro. Quando você se depara com uma questão como essa, a primeira preocupação vai além do diagnóstico: o pai quer saber se o filho vai morrer ou será dado como louco. Ele chegou a ter 15 crises num dia. Comecei uma corrida contra o tempo, até achar a medicação própria para interromper as crises. Esse é um tempo de incerteza, que no nosso caso perdurou pelos dois primeiros anos de vida”. (p. 64 do voto)

Todo o trecho é um convite ao interlocutor para que se coloque no lugar da mãe. Esse colocar-se no lugar (do outro) é exatamente o efeito produzido pela compaixão. Perceber que o sofrimento do outro poderia ser também o seu. O orador habilidoso, conforme descrição de Cícero, é capaz de fazer com que, através do argumento, o sofrimento seja, efetivamente, sentido pelo interlocutor. Ayres Britto, ao dar o exemplo da mãe que padece com a doença do filho, coloca em cena justamente a imagem do sofrimento. Seu argumento, a favor das pesquisas com células-tronco,

firmará suas bases nessa imagem. O sofrimento de pais mostra o quão importante a pesquisa com células-tronco pode ser. Logo, não há motivos para vetar seu uso, devendo a lei de Biossegurança ser declarada como constitucional, permitindo o exercício de tais pesquisas. Seu argumento é pragmático, fazendo com que as causas recebam o mesmo valor que as consequências. Seu voto é estruturado em torno de uma *conquestio*.

#### 4 Conclusão

É amplamente conhecido (e enfatizado pelo testemunho do próprio Quintiliano, *Inst. or.* X, 1, 27) o fato de que, entre outros propósitos, a *lectio poetarum* também tinha o papel de restaurar o espírito fatigado pela atividade forense. Ler os poetas, portanto, faz parte do ofício do orador e parece-nos razoável pensar que essa seja uma via de mão dupla. Se retórica e poesia diferem, em princípio, quanto aos objetivos (é comum designar aos poetas a função primordial de agradar, *delectare*, enquanto os oradores devem persuadir, *persuadere*), pode-se concluir, entretanto, que retórica e poesia também compartilham, em alguma medida e em meio a mútuos estímulos, estratégias para cativar a atenção dos ouvintes e relativizar uma contemplação direta dos fatos. O convite ao agrado exige, ele mesmo, a persuasão. Acreditamos que o tratado de Quintiliano sobre os afetos demonstra, essencialmente, que o discurso oratório, quando agrada aos olhos e aos ouvidos, alcançaria seu intento mais rápido e melhor, tornando-se muito mais persuasivo.

A análise conjugada do uso dos afetos e da poesia como estratégias retóricas em Quintiliano e, ampliando o foco na poesia para a literatura em geral, no STF brasileiro, aponta para a atualidade e importância do tema. Extrapolando os limites da teoria literária e da filosofia, as relações entre retórica e literatura (incluindo a poesia) mostram-se frutíferas para a compreensão da prática argumentativa em outras searas, no caso aqui analisado, o Direito.

O que vemos é que o recurso a argumentos oriundos de âmbitos exógenos ao campo jurídico é uma prática decisória do principal órgão do judiciário no Brasil, abrindo caminho para que argumentos extraídos da literatura (e de outras fontes), em prosa e poesia, integrem, reforcem e estruturam decisões. Tomando a fluidez argumentativa que caracteriza os diferentes gêneros de discurso, como já apontou Aristóteles, não há de se

estranhar que essa seja uma prática não somente do judiciário nacional, mas, antes, de qualquer contexto do qual a retórica faça parte.

Assim, as relações entre poética e retórica, incluindo a incidência dos afetos, apontadas por Quintiliano na Roma imperial, ainda encontram paralelo em votos dos ministros do STF brasileiro, com uma ressalva: se Quintiliano defende a manipulação cuidadosa e moderada das emoções no discurso de seu orador ideal, situando a argumentação racional em primeiro plano, o que constatamos a partir da análise dos pareceres individuais nos *hard cases* apresentados é indefinição e imprevisibilidade sobre o tipo de argumento que deve vir em primeiro plano. Os recursos aos afetos e ao uso de argumentos literários, por exemplo, não se concentram particularmente na peroração, quando todos os recursos da lógica e da razão já foram esgotados. Mesmo na presença de argumentos pautados pela lógica, a mobilização do *páthos* e argumentos de naturezas distintas podem ser a opção do orador, tendo em vista seus interlocutores e os efeitos que deseja produzir. Aspectos circunstanciais influenciarão a decisão do orador em relação aos argumentos dos quais se valerá. Diante disso, afetos e literatura não são estratégias retóricas necessariamente secundárias, mas dependem da construção argumentativa do orador. Seguindo a proposta de Meyer (2007), essa é a característica da retórica contemporânea.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3a ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

BARTHES, R. L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire]. In: BARTHES, R. (org.). *Communications*, 16 (*Recherches rhétoriques*). Paris: Seuil, 1970, p. 172-223.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. 16ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CICERO. *De inuentione; De optimo genere oratorum; Topica*. With an English translation by H. M. Hubbell. Cambridge: Harvard University Press, 1949.

DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

DUBOIS, J. *et. alii* (grupo  $\mu$ ). *Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

DWORKIN, R. *Levando os direitos a sério*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALL, J. Cicero and Quintilian on the oratorical use of hand gestures. *Classical Quarterly*, Cambridge, vol. 54 n. 1, 2004, p. 143-160.

LEIGH, M. Quintilian on the Emotions (Institutio Oratoria 6 Preface and 1-2). *The Journal of Roman Studies*, Cambridge, vol. 94, 2004, p. 122-140.

MAGALHÃES, R. F. *Racionalidade e retórica: teoria discursiva da ação coletiva*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003.

MEDINA, P. R. de G. *Direito processual constitucional*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2005.

MEYER, M. *A retórica*. São Paulo: Ática, 2007.

PERELMAN, C. *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

QUINTILIANO. *Istituzione oratoria*. Ed. Simone Beta & Elena D'Incerti Amadio. Milão: Mondadori, 1997.

REZENDE, A. M. de. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010a.

REZENDE, W. S. *A retórica e o Supremo Tribunal Federal: o papel da argumentação na corte brasileira*. 2010b. 196 f. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010b.

REZENDE, W. S. *As relações entre direito, política e sociedade: retórica e teoria da ação na análise da argumentação em casos difíceis no Supremo Tribunal Federal brasileiro*. 2014. 523 f. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

## **Cólera e outras emoções em *A árvore da vida* de T. Malick**

### ***Anger and other emotions in T. Malick's 'Tree of life'***<sup>1</sup>

Christian Werner

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP

crtwerner@hotmail.com

**Resumo:** Esse texto discute o filme *Tree of life* (*A árvore da vida*) de T. Malick (2011), abordando sua composição fragmentária e as visões de mundo de suas personagens principais por meio da teoria das emoções de Aristóteles desenvolvida na *Retórica*. Mostra-se que sua definição da cólera é particularmente relevante para o filme em questão.

**Palavras-chave:** *A árvore da vida*; Terrence Malick; Aristóteles; *Retórica*; emoções.

**Abstract:** This text discusses Malick's *Tree of life* (2011), approaching its fragmentary composition and the world views of its main characters by means of Aristotle's theory on emotions developed in his *Rhetoric*. It is argued that its definition of anger is particularly relevant for the film in question.

**Keywords:** *Tree of life*; Terrence Malick; Aristotle; *Rhetoric*; emotions.

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no evento "I Seminário *Docere, Delectare et Mouere*: Emoções Aristotélicas no Cinema" (Centro de Convenções do Complexo Santuário do Caraça, na região da cidade de Santa Bárbara, Minas Gerais, de 10 a 13 de março de 2015, <[www.lettras.ufmg.br/doceredelectareetmovere](http://www.lettras.ufmg.br/doceredelectareetmovere)>) organizado por Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Departamento de Filosofia da FAFICH-UFMG), como coordenadora geral, e por Helcira Maria Rodrigues de Lima, Sérgio Alcides Pereira do Amaral e Teodoro Rennó Assunção (todos três da FALE/UFMG), e promovido pelo Grupo de Pesquisa "Retórica e Argumentação", do CNPq e UFMG (FAFICH-FALE), pelo "Núcleo de Estudos Antigos e Medievais" (NEAM) do CNPq e UFMG (FALE-FAFICH), com apoio da CAPES, da FAPEMIG, do PPG-FIL da FAFICH/UFMG, do PÓS-LIN e do PÓS-LIT da FALE/UFMG.

Recebido em 24 de julho de 2015

Aprovado em 14 de setembro de 2015

Um dos fios condutores do fragmentário filme *Tree of life* – em português, *A árvore da vida* –<sup>2</sup> são as emoções de suas personagens principais, intrínsecas às formas diferentes como reagem aos eventos que os atingem. Meu propósito neste texto é investigar as formas da cólera de duas de suas personagens principais, o pai (o Sr. O’Brien) e o filho mais velho quando pré-adolescente (Jack). Para isso, vou fazer o filme dialogar com a teoria das emoções desenvolvida por Aristóteles na *Retórica*, o que não significa que eu esteja propondo que o fundamento cultural que permitiu a teorização aristotélica esteja mais próximo do núcleo do filme que, por exemplo, o imaginário judeo-cristão. A composição do filme, porém, pela qual inicio minha discussão, e o viés essencialmente dialógico do cinema de Terrence Malick,<sup>3</sup> um diretor com sólida formação filosófica (RYBIN, 2012, *passim*; TUCKER & KENDALL 2011), convidam o crítico a submetê-lo a diferentes abordagens. Assim, na segunda parte do meu texto, farei o filme interagir com a discussão aristotélica da “retórica das paixões”.

## 1 A composição de *Árvore da Vida*

Funcionando como um contraponto ou moldura para sua composição fragmentária, *A árvore da vida* abre com três textos que poderíamos chamar de programáticos, os quais conferem uma certa ordem ou indicam uma certa forma ao que segue, muito embora essa ordem ou forma só tenda a ficar mais clara, e seu sentido, mais palpável, ao se ver o filme pela segunda vez. O primeiro texto é uma citação de Jó. Quase

---

<sup>2</sup> Dados técnicos do filme de 2011: produção: Cottonwood Pictures, Plan B Entertainment, River Road Entertainment; diretor: Terrence Malick; roteiro: *idem*; diretor de fotografia: Emmanuel Lubezki; editores: Hank Corwin, Jay Rabinowitz, Daniel Rezende, Billy Weber, Mark Yoshikawa; proporção de tela: 1.85:1; elenco: Brad Pitt (Sr. O’Brien), Sean Penn (Jack), Jessica Chastain (Sra. O’Brien), Hunter McCracken (jovem Jack), Laramie Eppler (R. L.), Tye Sheridan (Steve), Fiona Shaw (avó).

<sup>3</sup> Esse se verifica da forma mais explícita e, eventualmente, bem-acabada em *The thin red line* (*Além da linha vermelha*, T. Malick 1998), no qual um dos discursos – o de Tall (Nick Nolte) – poderia ser categorizado, de forma aproximada, de iliádico ou homérico, o que se sustenta por uma menção explícita a Homero.

no início do primeiro discurso de Iahweh, ele se dirige a Jó do meio de uma tempestade e lhe fala sobre a criação: “Where were you when I laid the foundations of the Earth, when the morning stars sang together, and all the sons of God shouted for joy?”<sup>4</sup> Enquanto se vê esse trecho na tela, em um fundo negro, ouve-se o som do mar e de gaivotas, um conjunto que, mais tarde, formará um par com uma imagem igualmente programática, aquela que se oporá ao deserto no qual vive a personagem central do filme, Jack O’Brien, cujo nome remete à figura bíblica (“Job”, em inglês), o sofredor por excelência.

O segundo texto é dito por Jack adulto, representado por Sean Penn, sem que ele apareça em tela. Sua voz, porém, familiar a uma boa parte do público do filme, sugere que se ouve uma fala de uma personagem central do filme. O discurso em “off”, uma das marcas registradas de Malick, é acompanhado pelo som das gaivotas e do mar. Enquanto isso, vê-se uma chama, signo que retornará ao longo do filme e que, como já notou pelo menos um crítico, serve de divisor entre algumas partes dele (LEITHART, 2013, p. 25-26). Diz Jack: “Brother... Mother... It was they who led me to your door”.<sup>5</sup>

Jack nitidamente dirige-se a um terceiro ausente (“your”) que o filme irá sugerir tratar-se de Deus ou de uma ideia ou visão de mundo que poderíamos chamar desse modo. A frase também aponta para a imagem central da busca ou trajetória de Jack, a porta. Essa trajetória ou busca estará presente de diversas formas no filme: em boa medida, ela é o próprio filme, mas também se concentra nas imagens, vividas ou imaginadas, que resultam das experiências de Jack adulto no dia do aniversário da morte de seu irmão. Não sabemos como ele morreu, somente que isso aconteceu em algum momento no final de sua adolescência. O que vemos é a notícia da morte dada aos pais e seu sofrimento posterior, bem como seu quarto vazio no qual se destaca o violão que tocava com prazer e bem.

Entre essa frase e a citação de Jó lida pelo espectador anteriormente estabelece-se algo intermediário entre um diálogo e uma complementaridade: “– Onde tu (Jó a Iahweh) estavas? – Eles (irmão e mãe) me levaram a

---

<sup>4</sup> “Onde estavas quando estabeleci as fundações da Terra, quando as estrelas da manhã cantaram em conjunto, e todos os filhos de Deus gritaram de alegria?”. As traduções de citações do filme são minhas. O filme informa que a passagem está em *Jó* 38: 4, 7.

<sup>5</sup> “Irmão... Mãe... Foram eles que me levaram a tua porta”.

ti (Deus?).” Isso nos remete a uma outra marca registrada de Malick, a quase ausência de diálogo entre as personagens que compõe uma cena.<sup>6</sup> Seus filmes, porém, são dialógicos de outras formas. Em *A árvore da vida*, isso se dá, por exemplo, por meio de discursos em “off” que se assemelham a preces: sua resposta nunca é ouvida, mas se manifesta por meio de imagens da composição fílmica. Nesse sentido, embora a citação que abra o filme, dada para nossa leitura enquanto ouvimos sons da natureza, reproduza a palavra de Deus em um diálogo que se dá em um livro bíblico composto, basicamente, por diálogos, o que se ouve na sequência é uma personagem se comunicando com um Deus que é, ao mesmo tempo, imanente à natureza, representada pelo som do mar e das gaiotas, mas também ligado, de alguma forma, à imagem da chama, que é, por sua vez, ao mesmo tempo uma imagem tradicional de representação do divino (LEITHART, 2013, p. 25-31) mas também um signo opaco, aberto, arbitrário, intrínseco à construção particular que é o filme.

A chama lentamente desaparece, e começa-se a ouvir uma obra sacra e fúnebre, “Funeral canticle”, do compositor inglês, falecido em 2013, John Tavener, e ela acompanha uma longa fala em “off” de uma figura feminina que, saberemos mais tarde, é a mãe de Jack, identificada no filme apenas como a Sra. O’Brien: é o terceiro discurso programático do filme. Quando essa fala termina (“the nuns taught us that no one who loves the way of grace ever comes to a bad end”; grifo meu)<sup>7</sup> e aparece a imagem de uma caudalosa cachoeira, transcorreram menos de quatro minutos do filme, mas, por meio da densa composição polifônica criada pelo texto, pelas imagens e pelos sons, o núcleo temático do filme já nos foi apresentado.

A narração da Sra. O’Brien inicia com uma imagem dela em uma fazenda quando criança, provavelmente com seu pai. A voz que ouvimos, porém, é de Jessica Chastain, a atriz que a representa quando adulta e que, em 2008, ano das filmagens, era virtualmente desconhecida; sua voz, portanto, deve ter sido identificada por uma pequena parcela do público originário do filme. Enquanto ainda fala da graça, há um corte abrupto para um quadro que a mostra adulta, brincando com os filhos. Isso reforça a impressão, mais forte quando vemos o filme pela segunda

---

<sup>6</sup> Em comparação com seu filme seguinte, *To the wonder* (T. Malick, 2012), fala-se muito em *The tree of life*.

<sup>7</sup> “As freiras nos ensinaram que ninguém que ama o caminho da graça um dia terminará mal”.

vez, que sua fala faz parte daquilo que R. L., as iniciais do filho do meio, chamará de “a story from before we can remember”,<sup>8</sup> sugerindo-nos que a voz e as imagens que vemos são mediadas pela memória dos filhos, mais precisamente, pela memória de Jack adulto. Não é a Sra. O’Brien que se comunica diretamente com o público do filme, ou, pelo menos, não é somente isso que ocorre. Na escolha desta fala, cujo início também abria o *trailer* do filme, e na forma como ela nos é apresentada, também está presente a subjetividade de Jack adulto, o que é sugerido, inicialmente, pela ligação entre o segundo e o terceiro textos programáticos do filme. Assim, o filme que veremos é em certa medida, uma construção feita por Jack; por essa razão, a primeira fala do filme é dele. Não é nítida a fronteira entre Jack e o diretor do filme, que escolhe o primeiro texto programático que vemos, a citação de Jó.

O uso de *flashbacks* neste filme, portanto, se dá de uma forma complexa. Nas palavras de um crítico, o que vemos é uma “narrativa de rememoração” e não uma representação objetiva do passado; as imagens da infância são aquilo que Jack “procura” (RYBIN, 2012, p. 177). Um elemento que reforça essa interpretação é que esse se tratava do filme mais autobiográfico de Malick até então.<sup>9</sup> Não só ele cresceu no Texas, o estado em que se passa o filme, com dois irmãos, mas um deles, aluno de Andrés Segovia – a habilidade no violão distingue o irmão de Jack que morre no fim da adolescência –, frustrado com seu desempenho, primeiro mutilou suas mãos e, na sequência, se matou (TUCKER & KENDALL, 2011, p. 4-5).

Todavia, assim como praticamente nada sabemos sobre Terrence Malick, avesso a aparições públicas e entrevistas, poucos dados objetivos nos são apresentados pelo filme acerca de seu *alter ego* Jack. Que se trata de um *alter ego*, isto é sugerido não apenas pelas coincidências biográficas, mas porque a nossa experiência fílmica é resultado da atividade do diretor e do próprio Jack, tema ao qual voltaremos abaixo. Não somos convidados a buscar explicações sobre a vida presente de Jack e, da mesma forma, nada ganhamos em pensar o filme a partir de fragmentos da vida de seu autor extra-fílmico; somos deslocados para o centro do filme, sua geração, o complexo processo de lembrança que é, ao mesmo tempo, uma busca de sentido para a própria vida, o mundo e Deus.

---

<sup>8</sup> “Uma estória de antes do que conseguimos lembrar”.

<sup>9</sup> *To the wonder*, que o seguiu em poucos anos, também foi bastante autobiográfico.

## 2 As emoções em *A árvore da vida*: um viés aristotélico

Para introduzir a discussão das emoções em Aristóteles, volto à frase da Sra. O'Brien. Enquanto nós vemos imagens dela, criança, olhando para fora de uma janela e, na sequência, segurando um cabrito e olhando primeiro para o céu, depois para vacas e, finalmente, para um campo de girassóis,<sup>10</sup> ela anuncia o tema de seu discurso, os caminhos da natureza e da graça, um dos quais todo homem precisa escolher: "The nuns taught us there were two ways through life – the way of nature and the way of grace. You have to choose which one you'll follow".<sup>11</sup> Antes de começar a falar da graça, desfilam imagens da natureza, talvez sugerindo uma interpretação teológica possível, a de que a graça também está – ou, pelo menos, de que também possa estar – na natureza.<sup>12</sup> No momento em que fala da graça, surge a imagem de seu pai, com o qual a vemos em momentos de intensa proximidade física: "Grace doesn't try to please itself. Accepts being slighted, forgotten, disliked. Accepts insults and injuries".<sup>13</sup> Novo corte, mais abrupto, para a Sra. O'Brien adulta, em uma cena de harmonia entre ela e seus três filhos que reflete a idealização de sua infância.

A graça é primeiro definida negativamente, em descompasso com as imagens que vemos. Compare-se essa definição com o modo como Aristóteles define a cólera: "A desire, accompanied by pain, for a perceived revenge, on account of a perceived slight on the part of people who are not fit to slight one or one's own" (*Ret.* 1378a 31-3).<sup>14</sup> Trata-se da busca de

<sup>10</sup> Esse campo volta no fim do filme de uma forma que reforça a ideia de que o filme é uma construção conjunta de Jack e de T. Malick.

<sup>11</sup> "As freiras nos ensinaram que há dois caminhos pela vida – o caminho da natureza e o da graça. Você precisa escolher qual irá seguir".

<sup>12</sup> Concordo com Rybin (2012, p. 172) que "Malick himself does not quite call upon the viewer to choose either grace or nature"; ele está interessado em mostrar como às vezes as duas formas, entrelaçadas, constituem um conflito permanente no interior do indivíduo.

<sup>13</sup> "A graça não tenta comprazer-se a si mesma. Aceita ser menosprezada, esquecida, detestada. Aceita insultos e ferimentos".

<sup>14</sup> A tradução é de Konstan (2003, p. 100), que escolhi para reforçar as semelhanças com o trecho em inglês do filme; Ísis da Fonseca (Aristóteles, 2000, p. 7) traduz o trecho assim: "Seja, então, a cólera o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido".

um prazer, aquele da vingança, a única forma de acabar com a dor advinda do fato de ser objeto de menosprezo, em grego, *oligoreîn*, verbo que pode ser traduzido por “tratar como inferior, desrespeitar, desconsiderar, menosprezar”. Na sequência, Aristóteles especifica quais são as espécies de desconsideração: desprezo, malevolência e ofensa arrogante.<sup>15</sup>

A definição aristotélica da cólera não está longe da definição negativa da graça, que, por sua vez, é contrária àquela de natureza, no filme corporificada pelo Sr. O’Brien, cujas atitudes mais negativas podem ser comparadas à forma de vingança exigida pela definição aristotélica.

Para Aristóteles, o contrário da cólera, para usar o termo preferido pela maioria dos tradutores e comentadores, é a calma. Na interpretação de David Konstan, porém, a *praôtes* é antes “satisfação”, uma noção que abarca o “comportamento humilde que aumenta a autoestima do outro e, por essa razão, o torna gentil” bem como a “compensação por um ataque ou insulto” (KONSTAN, 2006, p. 89).<sup>16</sup> Para representar a opção pela graça, as imagens usadas por Malick – a mãe brincando quase ao modo de uma dança com seus filhos e um cão – podem ser aproximadas da seguinte passagem de Aristóteles: “Quando se acham em estado de ânimo contrário ao da cólera, é evidente que as pessoas são calmas, por exemplo, no jogo, no riso, na festa, num dia feliz, num momento de sucesso, na realização dos desejos e, em geral, na ausência da dor, no prazer inofensivo e na esperança justa” (*Ret.* 1380b 2-5).<sup>17</sup>

O Sr. O’Brien aparece pela primeira vez no filme no exato momento em que sua esposa começa a falar da “natureza”. Isso ocorre durante um jantar, ocasião em que, por diversas vezes ao longo do filme, ele mostrará até que ponto corporifica a natureza. Na sequência imediata da cena em questão, porém, ele aparece brincando no jardim com o resto da família. Essa sequência de imagens sugere que, assim como no caso de Jack, o pai, embora aja do modo como as freiras definem natureza, também tem seus momentos de graça. Totalmente do lado da graça

---

<sup>15</sup> Traduzo as opções de Konstan (2003, p. 108-9): “contempt”, “spite” e “arrogant abuse”.

<sup>16</sup> Konstan (2006, p. 77) a define assim: “The elation or positive disposition consequent upon a compliment or other gesture that results in an enhanced opinion of a person’s worth” ou “a desire, accompanied by pleasure, to treat someone kindly, on account of a perceived gesture of respect” (p. 85); Konstan concede, porém, que opta por termos que talvez extrapolem aqueles de Aristóteles (p. 89).

<sup>17</sup> *Ret.* abrevia a *Retórica* de Aristóteles: esta e todas as traduções da *Retórica* abaixo são de I. B. da Fonseca e estão em Aristóteles, 2000.

aparecerá, além da mãe, R. L., o irmão que morre, ou seja, as duas figuras às quais Jack se dirige na abertura do filme.

A forma da “natureza” pela qual vive o Sr. O’Brien, entretanto, diz respeito tanto a momentos de cólera no sentido aristotélico como a um ressentimento generalizado.<sup>18</sup> Ele separa os homens entre os que obtiveram e os que não obtiveram sucesso, e é do segundo grupo que faz parte, muito embora, diante da família, produza um discurso que sugere que pertence ou deveria pertencer ao primeiro grupo. Músico e inventor frustrado, ele usa a família como válvula de escape. O mundo, representado pelo tribunal com sua poderosa abóbada,<sup>19</sup> nega-lhe suas patentes, ou seja, opõe-se à realização de seus desejos.<sup>20</sup> Só lhe resta aparecer como superior diante da família, mesmo que de forma ridícula, por exemplo, quando informa que leu em uma revista a forma correta de sentar ou descreve, orgulhoso, o banheiro de aço do avião da *PanAm* após voltar de uma longa viagem.

Sua explosão de cólera mais violenta se dá quando R. L. lhe pede, durante um jantar, que fique quieto. Do seu ponto de vista, foi humilhado por quem não tem esse direito. Na realidade, não há nada que os filhos pudessem fazer neste dia terrível que pudesse ser sentido por ele como uma forma de consideração, já que foi (mais uma vez)<sup>21</sup> derrotado no tribunal. Como o doente que se irrita com quem despreza sua doença,<sup>22</sup> o

---

<sup>18</sup> Esse ressentimento não deve ser dissociado dos sentimentos negativos de Jack (ele mesmo se define como “bad” como o pai), que, por vez, se aproximam também do ódio aristotélico: “são causas do ódio a cólera, o ultraje, a calúnia. A cólera, pois, provém daquilo que nos toca pessoalmente, enquanto o ódio surge mesmo sem nenhuma ligação pessoal; de fato, se supomos que uma pessoa tem tal ou tal caráter, nós a odiamos” (*Ret.* 1382a 1-5).

<sup>19</sup> A arquitetura monumental liga o Sr. O’Brien a Jack adulto: no caso daquele, o tribunal e a fábrica onde trabalha; no caso deste, o prédio no qual trabalha, no centro de Austin, e seu possível trabalho de arquiteto. Vale mencionar que neste filme estão as primeiras imagens de uma metrópole moderna na filmografia do autor.

<sup>20</sup> Sobre a cólera, diz Aristóteles: “Encolerizam-se quando experimentam um desgosto, pois que o desgostoso sente desejo de algo; se, então, alguém se opõe a qualquer desejo, diretamente, como, por exemplo, quando obsta a que beba aquele que tem sede, ou indiretamente, parece que o efeito é o mesmo em ambos os casos...” (*Ret.* 1379a 12-15).

<sup>21</sup> Cf. a observação que lhe faz o advogado após o veredito: “next time...” (“na próxima vez”).

<sup>22</sup> “Eis por que os doentes, os indigentes [os combatentes], os apaixonados, os sedentos, geralmente desejando algo e não conseguindo, encolerizam-se e facilmente se exaltam

pai, incapaz de se vingar contra a instituição que está muito acima dele, vinga-se nos filhos, ele que, na relação com eles, tenta ensiná-los a ser uma versão melhorada de si mesmo, algo que, mais para o fim do filme, dirá que foi estúpido.

De forma homóloga, Jack também canaliza seus sentimentos para ações de uma violência gratuita, tentando mitigar um mal-estar que podemos aproximar da cólera tal como definida por Aristóteles. Vemos uma manifestação dessa emoção na cena em que presencia um instante de intimidade prazerosa entre o Sr. O'Brien, tocando piano na sala, e R. L., que, na varanda, o acompanha com o violão:<sup>23</sup> ele fica de fora dessa ligação que se diferencia daquela que tem com o pai. Todavia, quando mais tarde machuca o irmão com uma arma de pressão, é menos uma vingança pessoal e mais uma vingança difusa contra algo que o oprime, imitando o pai. Esse tipo de vingança nunca parece causar algum prazer, já que não consegue eliminar a dor de algo sentido como um desrespeito que não é, em última instância, pessoal, uma dimensão da cólera não desenvolvida por Aristóteles. A chave para se sair desse círculo vicioso precisa ser buscada alhures, não sob a forma de uma vingança.

Quando o filme começa a ir para seu final, pouco antes de o Sr. O'Brien receber a notícia de que perdeu seu emprego, o que obriga a família a mudar de cidade, ouvimos mais uma vez a voz em "off" do jovem Jack: "I didn't know how to name you then. But I see it was you. Always you were calling me".<sup>24</sup> Enquanto se escuta o final dessa frase, vê-se uma imagem do Rio Colorado, que passa pela pequena cidade de Smithville, no Texas, onde ocorreram as filmagens e que no filme é identificada, duas vezes como Waco, a cidade onde Malick passou parte de sua infância e que fica às margens do Rio Brazos, chamado de Rio de los Brazos de Dios pelos exploradores espanhóis. Nas sequências imediatamente anteriores, havíamos acompanhado Jack ferindo o irmão com uma arma de pressão, sem nenhuma razão aparente. Ele já havia feito algo semelhante, mas sem maiores consequências, com um abajur,

---

sobretudo com aqueles que pouca consideração mostram para com seu estado presente; por exemplo, o doente irrita-se com aqueles que desprezam sua doença" (*Ret.* 1379a 17-21).

<sup>23</sup> A porta da varanda, que, em outra cena, separa Jack e o pai, aqui une o outro filho ao pai. Já se mencionou acima que a imagem da porta é central no filme.

<sup>24</sup> "Naquela época não sabia como nomear-te. Mas vejo que foi tu. Foi sempre tu que me chamavas".

um dos momentos de uma cadeia de eventos que inicia com a morte de um menino por afogamento. Trata-se de eventos que aproximam o garoto Jack do que as freiras chamaram de natureza; diz ele, em “off”, após o afogamento: “Where were you? You let a boy die. You let anything happen”. E logo depois: “Why should I be good? When you aren’t”.<sup>25</sup>

Nessa errância de Jack, mostrada como um afastamento da graça rumo à natureza, ou seja, do afogamento do menino à cena com a arma de pressão, o principal momento de calma ocorre quando o Sr. O’Brien se ausenta em viagem. Mesmo nesse período, porém, Jack choca-se com a mãe, por exemplo, no episódio do sapo que os garotos amarram em um foguete que, ao voar, causa a morte do animal. Ele só experimenta algo diferente quando entrega um pedaço de madeira a R. L., sugerindo que revide a lesão causada pela arma de pressão; o irmão, ao invés de usá-lo, perdoa Jack.

Na sequência, logo depois da frase que dirige a Deus (“I didn’t know how to name you...”), ocorrem dois instantes daquilo que Aristóteles chama de *philia*: primeiro Jack auxilia um amigo a consertar um brinquedo composto por uma lata e uma corda; depois, de forma espontânea, auxilia o pai na horta. Diz Aristóteles do amor: “Seja amar o querer para alguém o que se julga bom, para ele e não para nós, e também o ser capaz de realizá-lo na medida do possível” (*Ret.* 1380b35-1381a 1). A sequência de imagens mostra que, aqui, o Sr. O’Brien é, para o filho, alguém que não lhe causa temor e em quem confia, condições para o amor, segundo Aristóteles, e que se manifestam na forma como Jack coloca a mão no ombro do amigo e no silêncio que une pai e filho na horta.<sup>26</sup> Não se trata da calma aristotélica, que sentimos quando junto daqueles que tememos ou respeitamos.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> “Onde estavas? Deixaste um garoto morrer. Deixas qualquer coisa ocorrer... Por que eu deveria ser bom? Quando tu não o és”. Para Rybin (2012, p. 176), essa questão de Jack pode estar sendo posta para a mãe, o pai, Deus, o irmão morto ou a si mesmo quando jovem. Parece-me, porém, que essa interpretação – é bem verdade que seu texto sobre *A árvore da vida* no livro sobre os filmes anteriores de Malick é um pós-escrito, pois o filme foi lançado quando o livro já estava virtualmente concluído – busca evitar, a todo custo, uma interpretação judeo-cristã do filme; não surpreende, portanto, que, no outro extremo, Leithart (2013) diminua a importância do que vai contra essa tradição, como, por exemplo, o discurso darwinista.

<sup>26</sup> “(Sc. E, em geral, amamos) aqueles que não causam temor e aqueles em quem confiamos, pois ninguém ama a quem teme” (*Ret.* 1381b 32-33).

<sup>27</sup> “Sentimos tranquilidade junto àqueles a quem tememos ou respeitamos” (*Ret.* 1380a 32).

Nesse momento, inicia a música que acompanha uma longa narrativa em “off” do Sr. O’Brien, o qual revela a confusão que faz entre ser amado e ser admirado: “I wanted to be loved because I was great. A big man. I am nothing”.<sup>28</sup> Vemo-lo na fábrica em enquadramentos que lembram Jack adulto em seu trabalho. No momento em que diz que gostaria de ter sido grande, mas que é nada, aparece chegando do trabalho, a câmara postada dentro de sua casa, enquadrando parte da porta para a varanda. Quando diz “look, the glory around us”,<sup>29</sup> quem se vê é a mãe caminhando no centro da cidade e sorrindo, reforçando que aquilo que se vê faz parte de uma busca anímica de Jack adulto. A voz em “off” continua, com a imagem do Sr. O’Brien dentro de casa – “I dishonored it all and didn’t notice the glory. A foolish man”<sup>30</sup> e então o ouvimos falar diretamente com a esposa que entrara na sala carregando um vaso com flores: “They’re closing the plant. They gave me a choice. No job. Or transfer to a job nobody wants”.<sup>31</sup> De relance, vemos Jack espiar a conversa. A sequência, então, é uma intensa demonstração de amor de Jack pelo pai, intercalando-se imagens que mostram o amor entre o pai e filho, o pai e a mãe, e dois discursos que se entrelaçam, um, a voz em “off” do garoto Jack (“Father... Mother... Always you wrestle inside me. Always you will”);<sup>32</sup> o outro, o do Sr. O’Brien, que faz a sua profissão de fé (“I never missed a day of work... Tithe every Sunday”).<sup>33</sup> Ambos, nesse momento, estão calmos contra aquilo que lhes provocara cólera anteriormente: o mundo do trabalho, no caso do Sr. O’Brien; o *êthos* do próprio pai, no caso de Jack. Para Jack, essa calma é a aceitação da forma como o pai diz ter agido com ele: “You know Jack, all I ever wanted for you was... Make you strong, and grow up and be your own boss. Maybe I’ve been tough on you. I’m not proud of that”.<sup>34</sup> Isso é o mais próximo a que o pai chega de um arrependimento, e, de fato, diz Aristóteles que “somos calmos... com os que reconhecem seus erros e se arrependem” (*Ret.* 1380a 12 e 14-15).

<sup>28</sup> “Eu queria ser amado porque eu era ótimo. Um grande homem. Não sou nada”.

<sup>29</sup> “Veja, a glória em nossa volta”.

<sup>30</sup> “Desonrei tudo e não percebi a glória. Um homem tolo”.

<sup>31</sup> “Estão fechando a fábrica. Deram-me uma escolha. Sem trabalho. Ou transferência para um trabalho que ninguém quer”.

<sup>32</sup> “Pai... Mãe... Vocês sempre lutam dentro de mim. Sempre lutarão”.

<sup>33</sup> “Nunca perdi um dia de trabalho... Dízimo todo domingo”.

<sup>34</sup> “Você sabe, Jack, tudo que sempre quis para você foi... Torná-lo forte, crescer e ser seu próprio chefe. Talvez tenha sido muito duro com você. Não tenho orgulho disso”.

Todavia, se em Aristóteles a tranquilidade está ligada ao temor e ao respeito, nessa cena, por sua vez, parece haver mistura entre esses sentimentos e o amor. A forma como pai e filho se tocam nessa passagem ao mesmo tempo lembra a garota e seu pai no início do filme e se opõe a outras demonstrações de carinho entre o pai e seus filhos. No caso da menina, trata-se de uma total comunhão; no caso de Jack e do pai, parece haver uma consciência do corpo e das próprias emoções que torna a proximidade algo estranha. Nesse sentido, textos românticos basilares, como os ensaios “Poesia ingênua e sentimental”, de Schiller, e especialmente “Sobre o teatro de marionetes”, de Kleist (em uma curta cena, a Sra. O’Brien dança levitando sobre a terra!), me parecem intertextos importantes do filme, mas renderia outro texto o profícuo diálogo que este e outros filmes de Malick estabelecem com essa tradição.

Agradeço à Maria Cecília de Miranda N. Coelho pelo convite para participar do “I Seminário *Docere, delectare et movere*: emoções aristotélicas no cinema” (Centro de Convenções do Complexo Santuário do Caraça, de 10 a 13 de março de 2015) e por ter proporcionado o cenário, a atmosfera e o público ideais para as discussões.

## Referências

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Trad: I. B. Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KONSTAN, D. Aristotle on anger and the emotions: the strategies of status. In: BRAUND, S.; MOST, G. W. *Ancient anger: perspectives from Homer to Galen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 99-120.

KONSTAN, D. *The emotions of the ancient Greeks: studies in Aristotle and classical literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

LEITHARDT, P. J. *Shining glory: theological reflections on Terrence Malick’s Tree of life*. Eugene: Cascade, 2013.

RYBIN, S. *Terrence Malick and the thought of film*. Lanham: Lexington, 2012.

TUCKER, T. D.; KENDALL, T. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (Org.) *Terrence Malick: film and philosophy*. New York: Continuum, 2011.

**Aristóteles, a tragédia e as emoções de medo e esperança  
ilustradas nos filmes *Una voce umana* de R. Rossellini  
e *Mãe e filho* de A. Sokurov**

***Aristotle, tragedy and the emotions of fear and hope illustrated  
in the films A Human Voice of R. Rossellini and  
Mother and Son of A. Sokurov*<sup>1</sup>**

Fernando Rey Puente

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

ferey99@yahoo.com.br

**Resumo:** O texto tem como objetivo apresentar algumas reflexões sobre a tragédia (e a desconsideração de sua dimensão musical) em Aristóteles, bem como comparar os distintos modos de expectativa (*elpís*) – o medo (*phóbos*) e a esperança (*thársos*) – com dois filmes, um de Rossellini e outro de Sokurov, que se utilizam dos recursos musicais para apresentar as emoções de suas personagens e nos quais as histórias de seus respectivos protagonistas retratam muito bem essas duas diferentes expectativas diante do futuro iminente: o medo e a esperança.

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no evento “I Seminário *Docere, Delectare et Mouere*: Emoções Aristotélicas no Cinema” (Centro de Convenções do Complexo Santuário do Caraça, na região da cidade de Santa Bárbara, Minas Gerais, de 10 a 13 de março de 2015, <[www.lettras.ufmg.br/doceredelectareetmovere](http://www.lettras.ufmg.br/doceredelectareetmovere)>) organizado por Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Departamento de Filosofia da FAFICH-UFMG), como coordenadora geral, e por Helcira Maria Rodrigues de Lima, Sérgio Alcides Pereira do Amaral e Teodoro Rennó Assunção (todos três da FALE/UFMG), e promovido pelo Grupo de Pesquisa “Retórica e Argumentação”, do CNPq e UFMG (FAFICH-FALE), pelo “Núcleo de Estudos Antigos e Medievais” (NEAM) do CNPq e UFMG (FALE-FAFICH), com apoio da CAPES, da FAPEMIG, do PPG-FIL da FAFICH/UFMG, do PÓS-LIN e do PÓS-LIT da FALE/UFMG.

**Palavras-chave:** emoções; tragédia; expectativa; Aristóteles; Rosselini; Sokurov.

**Abstract:** The text aims to present some reflections on the tragedy (and the disregard of its musical dimension) in Aristotle as well as to compare the different modes of expectation (*elpís*) – fear (*phóbos*) and hope (*thársos*) – with two films, one of Rosselini and another of Sokurov, which use musical resources to present the emotions of their characters and in which the stories of their respective protagonists illustrate very well these two different expectations before the imminent future: fear and hope.

**Keywords:** emotions; tragedy; expectation; Aristotle; Rosselini; Sokurov.

Recebido em 22 de julho de 2015

Aprovado em 7 de setembro de 2015

Poderia Aristóteles nos ajudar a entender o cinema? O propósito deste texto é o de apresentar de modo exploratório alguns problemas que serão tratados ao propormos uma analogia entre a obra do estagirita e dois filmes que analisaremos brevemente. Um primeiro problema diz respeito ao modo como Aristóteles entende a tragédia grega na *Poética* e a como ele desconsidera em sua análise da mesma o elemento rítmico e cênico das tragédias. Isso é estranho, pois na *Política* ele menciona claramente a importância da música. Fica então sem resposta, no âmbito deste texto, a questão que levantamos de saber por que o estagirita não leva em conta essa dimensão musical e cênica quando analisa a tragédia grega, dado que sabemos o quanto a música e a encenação eram fundamentais para a vivência do teatro grego. Ora, nos dois filmes sobre os quais falaremos, um de Rosselini e o outro de Sokurov, constatamos a importância da música,<sup>2</sup> especialmente no filme de Sokurov, em que parece realmente ser um veículo ideal para a transmissão das emoções, como Aristóteles reconhecia na *Política*, embora não tenha se dedicado a verificar como isso ocorreria na sua investigação acerca das tragédias realizada na *Poética*. O outro problema que pretendemos explorar está relacionado à *Retórica*, obra na qual o estagirita refletiu sobre as

---

<sup>2</sup> Sobre a importância da música no cinema consultar o texto já clássico de A. J. Cohen (2001, p. 249 -272).

emoções. Individuaremos dentre as muitas emoções descritas uma delas, a saber, a expectativa diante do futuro iminente, dado que os dois filmes que comentaremos neste texto, apesar de em uma primeira análise tão diversos do ponto de vista do enredo, estão alicerçados no modo como essa expectativa (*elpís*) diante do futuro próximo é vivido por seus protagonistas (seja a mulher abandonada por seu amante em *Una voce umana*, seja o filho que perde a mãe doente em *Mãe e filho*). Poderemos averiguar então que essas duas modalidades de vivenciar o futuro, bem descritas por Aristóteles na *Retórica*, podem servir para explicitar as duas respostas diversas ilustradas pelos protagonistas desses dois filmes: o medo (*phóbos*) que acomete a mulher abandonada e a esperança (*thársos*) que acompanha o filho que presencia a morte de sua mãe.

## 1 Aristóteles, as emoções, a tragédia e a música

Nesta seção, começamos a refletir sobre o modo como Aristóteles se aproxima daquilo que nós denominamos emoções, e que ele denominava de *páthe*.

Quando nós pensamos que as emoções enumeradas e descritas no segundo livro da *Retórica* têm como principal fonte de exemplos a literatura grega, poderíamos pensar que a célebre definição aristotélica da tragédia, contida na *Poética*,<sup>3</sup> fosse uma análise fiel das tragédias que ele teria assistido em Atenas, mas a ênfase que Aristóteles confere em sua análise ao enredo (*mythos*) em detrimento da *melopoíia* (a melodia) – a qual para ele é o principal ornamento (literalmente Aristóteles fala em sua definição de um discurso agradável (*hedysménōi lógoi*)<sup>4</sup> da tragédia que ele entende como um discurso provido de ritmo e harmonia) – e do espetáculo cênico (*ópsis*) (fator que ele reconhece como sendo o mais *psychagogikón*, ou seja, o que causa a maior comoção anímica nos espectadores), mostra que estamos diante de uma análise bastante particular da tragédia que lida principalmente com o texto e não com o espetáculo visual e musical envolvido na encenação dramatúrgica do mesmo. A partir desta constatação, podemos então especular se o

---

<sup>3</sup> ARISTÓTELES, *Poética* 1349b 24-28.

<sup>4</sup> Segundo a análise de Sifakis (2001, p. 58-59), na tragédia o elemento musical ajuda a revelar as “ethical qualities and emotions that lie beyond the limits and expressive capabilities of ordinary speech”.

estagirita teria condições de interpretar um filme quase sem enredo, ou cujo enredo minimalista fosse constituído eminentemente pela dimensão visual e musical nele presentes, precisamente aquelas partes da tragédia (a música e a encenação) – aceitando uma possível comparação obviamente anacrônica entre produções culturais tão diversas como a tragédia grega clássica e o cinema contemporâneo – desconsideradas em seu estudo da tragédia.

É curioso constatar, contudo, que Aristóteles reconhece a importância da música na formação dos cidadãos e, por isso, no livro oitavo de sua *Política*, considera que a música deverá fazer parte da educação dos jovens. Ele justifica essa inserção da música ao ressaltar que ela não é algo necessário, nem mesmo útil, e que, devido a isso, ela seria digna de preencher o ócio dos homens livres (cf. *Pol.* VIII 1338a 13-24). Após essa breve menção, o estagirita dedica os três últimos capítulos do livro VIII à análise da música no processo de formação dos jovens cidadãos. Nesses capítulos, Aristóteles tece importantes considerações acerca da música e de sua influência no que diz respeito às emoções e à formação dos caracteres. Para além de causar prazer em todos os homens, o estagirita quer saber se a música contribui de fato para a formação da alma e para a constituição do caráter de um homem. E, de modo surpreendente, tendo em vista o trecho da *Poética* que acabamos de mencionar acima, encontramos nas palavras do próprio Aristóteles na *Política* (1340a 19-25) o seguinte elogio à música e à sua relação com as emoções:

ἔστι δὲ ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἡθῶν (δηλον δὲ ἐκ τῶν ἔργων μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τοιούτων): ὁδ' ἐν τοῖς ὁμοίοις ἔθισμός τοῦ λυπεῖσθαι καὶ χαίρειν ἐγγύς ἐστι τῷ πρὸς τὴν ἀλήθειαν τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον (...).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> “É precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus opostos e outras disposições morais (a prática prova-o bem, visto que o nosso estado de espírito se altera consoante a música que escutamos). A tristeza e a alegria que experimentamos através das imitações estão muito perto da verdade desses sentimentos (...)”. (trad. António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes)

Dado que – continua Aristóteles – existem distintas melodias, ocorre uma reação análoga à estrutura de cada uma delas na alma de quem as escuta, de modo que a melodia mixolídia, por exemplo, produz melancolia, outras produzem um estado de espírito intermédio e circunspecto como a dórica, e a frígia, por fim, induz ao entusiasmo. O mesmo sucede com os ritmos que podem ser mais calmos ou mais céleres e induzir conseqüentemente os ouvintes a estados de alma mais serenos ou mais agitados.

Aristóteles também menciona que certos instrumentos musicais não são propícios à educação, como o *aulós*, um instrumento parecido com o nosso oboé, pois este impede a fala, sendo mais adequado então para a elaboração de um espetáculo que visa a produzir uma purificação e não um aprendizado. Ora, com isso o estagirita reconhece, como ele afirma mais adiante, que a música (*mélōs*) “não deve ser aprendida apenas porque promove uma disposição benéfica, mas sim muitas; na verdade, o seu uso refere-se não só à prática educativa como à catarse”.<sup>6</sup>

Na frase seguinte, Aristóteles remete à *Poética* onde, segundo afirma nesse trecho da *Política*, tratará de modo mais detalhado, sem fazer maiores especificações, do que ele denomina catarse. Infelizmente, como se sabe, em seu tratado sobre a tragédia, ele nada acrescenta sobre o significado de catarse, a não ser que a tragédia produziria essa purificação das emoções em seus espectadores.<sup>7</sup>

O que é importante se perguntar então é porque, se Aristóteles reconhece a importância da música nessas páginas da *Política*, ele silencia sobre sua importância na análise que nos oferece da tragédia. Igualmente, seria interessante meditarmos sobre o fato de que o tratamento das emoções na *Retórica* parece ser bastante diverso do tratamento educativo ou mesmo catártico aludido em um trecho da *Política* e corroborado em uma passagem da *Poética*. Poderíamos nos indagar então se, por exemplo, seria a mesma *orgé* que estaria sendo produzida pelo discurso do bom orador em seus ouvintes, que estaria sendo aprendida pelos jovens graças ao ensino da música, ou que provocaria a purificação das emoções nos espectadores quando encenada em um espetáculo teatral que sintetizaria

<sup>6</sup> ARISTÓTELES, *Política* 1341b 36-38: δ' οὐ μίᾱς ἔνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλείονων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἔνεκεν καὶ καθάρσεως [...]). (trad. António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes)

<sup>7</sup> Sobre esse tema remetemos ao nosso estudo (PUENTE, 2002, p. 10-27).

enredo, música e espetáculo cênico. Essas e outras conjecturas podem ser feitas, mas, infelizmente, dado a escassez de textos de Aristóteles e ao caráter elíptico das passagens sobre a catarse contidas na *Poética* e na *Política*, não poderão jamais ser respondidas com algum apoio textual nos textos do próprio Aristóteles, ou mesmo por meio de uma comparação com as tragédias que chegaram até nós, dado que nos é praticamente impossível imaginar, por mais que hoje em dia tenhamos reconstituições criteriosas da mesma, como efetivamente a música grega, com suas melodias e seus ritmos, soaria. Mais ainda: como esses ritmos e melodias compunham juntamente com o enredo – especialmente importante para Aristóteles – a tragédia grega.<sup>8</sup>

Essa dificuldade em apreciar corretamente a dimensão musical da tragédia grega, cabe enfatizar, é para nós uma perda muito mais grave ainda do que o fato de imaginarmos o mundo arquitetônico e estatuário das cidades gregas da era clássica em austeros tons de cinza e branco, pois neste caso várias reconstituições cromáticas podem ser simuladas por computador a partir de micropigmentos de cores detectadas em diversas estátuas e ruínas de templos e podemos, assim, reconstituir com bastante precisão como estátuas, templos e casas eram coloridos na Antiguidade grega.<sup>9</sup> As melodias e os ritmos do mundo grego, contudo, sendo de natureza muito mais evanescente, não teriam como deixar vestígios sonoros e, devido a isso, apesar dos esforços de reconstrução atuais da música grega clássica, esta se perdeu para sempre.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Sobre a tragédia grega e sua relação originária com a música consultar o item “Music in the Theatre” do capítulo “Musical Life in Ancient Greece” do minucioso e alentado volume de Thomas Mathiesen (1999, p. 94-125), em cujas páginas o autor descreve minuciosamente todo o festival no interior do qual as tragédias e comédias eram apresentadas e esclarece a importância do coro e da música no âmbito da tragédia.

<sup>9</sup> Sobre o estudo da cor na Antiguidade consultar o livro organizado por Rolf Kuehni e Andreas Schwarz (2007) e especialmente o livro organizado por R. Panzanelli, E. Schmidt e K. Lapatin (2008, p. 18-39), particularmente o capítulo “The Polychromy of Ancient Greek Sculpture” de Vinzenz Brikmann.

<sup>10</sup> Sobre o que restou em termos de manuscritos da música grega conferir o erudito livro de E. Pöhlmann e M. L. West (2001). Sobre a melhor tentativa de reconstrução musical da música da Grécia clássica vale a pena acompanhar a obra (escrita e musical) da musicista e helenista Annie Bélis, que tem procurado reconstruir, na medida do possível, a música da Antiguidade Clássica.

Feitas essas observações iniciais sobre Aristóteles, a tragédia e a música, passemos à ideia central deste texto, qual seja, a de propor uma comparação entre dois filmes cujo tema central se articula em torno de duas esperas vividas de modo muito diverso, com um enredo minimalista (uma mulher abandonada pelo amante que espera ansiosamente por um telefonema dele e que com ele dialoga pela última vez; e um filho e sua velha mãe que esperam com calma e serenidade pela morte próxima desta) e com a utilização de recursos distintos para produzir as emoções aqui em análise. Posteriormente, retornaremos a Aristóteles, desta vez analisando os dois modos – o medo (*phóbos*) e a confiança (*thársos*) – como a expectativa ante o futuro próximo pode ser concebida a partir de suas reflexões sobre as emoções.

No primeiro filme, estamos diante de um claro projeto do que identificamos neste texto como a verbalização das emoções. Isto ocorre por meio de um monólogo que explicita as diversas fases de desespero de uma mulher abandonada pelo amado e que, apesar de tudo, não consegue deixar de amá-lo profundamente. No segundo filme, estamos diante de uma obra com poucos e breves diálogos entre uma mãe moribunda e seu atento e dedicado filho. Permeando essas duas personagens, contudo, há um mundo de emoções insinuadas e sugeridas por meio da música e da bela fotografia criando, assim, uma atmosfera capaz de, sem proceder a uma verbalização das emoções entre mãe e filho, evocar a ternura, a delicadeza e o amor existente entre eles.

## **2 *Una voce umana* de Rossellini (Cocteau) ou a verbalização das emoções**

A filmagem de Roberto Rossellini de uma célebre peça de Jean Cocteau (1889-1963), *La voix humaine*, que foi escrita em 1930 e protagonizada no mesmo ano na *Comédie-Française* por Bertha Bevy a quem, na verdade, Cocteau pretendia homenagear com essa peça, é o filme que escolhemos para evidenciar o que significa a verbalização das emoções. Essa obra de Cocteau teve inúmeras transposições posteriores, seja para o domínio operístico (por exemplo: a ópera cômica de Gian Carlo Menotti, *Le Téléphone*, composta em 1946 e a ópera homônima de Francis Poulanc composta em 1958), seja para o domínio cinematográfico (com R. Rossellini em 1948) ou obviamente teatral e televisivo, tendo como protagonistas excelentes atrizes como Ingrid Bergman em 1966,

Simone Signoret em 1964 e Liv Ullmann em 1979. No Brasil, cabe mencionar a inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia no ano de 1948 em São Paulo, cuja peça de estreia foi precisamente *A voz humana* de J. Cocteau, interpretada no original pela atriz francesa, radicada no Brasil desde os anos 30, Henriette Morineau.

O episódio intitulado *Una voce umana*, interpretado de modo inesquecível por Anna Magnani no filme *Amore* de Roberto Rossellini, pode ser pensado na verdade como um monólogo – dado que nunca chegamos a ouvir claramente o amante que fala ao telefone com a mulher sequiosa de ouvir a voz do mesmo uma última vez – monólogo desesperado de uma mulher que literalmente tenta se agarrar ao telefone como se literalmente sua vida estivesse suspensa sobre um abismo apenas por um tênue fio.

O episódio pode ser dividido, de modo geral, em duas partes. Em ambas presenciamos uma mulher insegura, à beira do desespero e muito ansiosa esperando receber um telefonema do amante que a deixou. Na primeira parte do filme, ela, apesar de totalmente nervosa, inquieta, desanimada e triste, tenta se apresentar como forte e corajosa para o amante. Ela lhe diz que, naquele mesmo dia em que ele a havia deixado, passeara com uma amiga, enfim, mente afirmando ter tido um dia normal e que estava lidando bem com o rompimento da relação entre eles. Essa situação fictícia perdura até a ligação telefônica ser interrompida e ela ficar ainda mais insegura, o que ocorre aos dezesseis minutos do filme, mais ou menos a metade da filmagem que dura ao todo cerca de trinta e dois minutos. Ela resolve então telefonar para a casa do amante, supondo que ele estivesse no apartamento que dividia com um amigo. Surpresa com o fato de ele não se encontrar lá, ela fica ainda mais ansiosa esperando que o amante volte a telefonar para ela. Aos dezesseis minutos e quarenta e cinco segundos, entra um tema musical triste que parece explicitar ainda mais a angústia desta mulher. Ela não sabe o que fazer, levanta, caminha, se olha nos espelhos de seu quarto. Está completamente perdida e consciente de sua solidão. Para contrapor o estado de agitação e inquietação dela com o exterior, aos dezoito minutos do filme passamos a ouvir uma música alegre vinda dos apartamentos vizinhos, risos, choro de crianças, enfim, a vida esfuziante que está ao mesmo tempo tão perto e tão distante do vazio e desespero dessa mulher abandonada que nem ao menos consegue dormir para esquecer sua solidão. Aos dezenove minutos e quinze segundos, o telefone toca

novamente. A vida ressurgiu para ela. Desta vez, contudo, a conversa com o amante ao telefone é outra. Ela chora, pede perdão e lhe revela que até aquele momento havia mentido ao telefone para ele. Na verdade, o que ela quer mesmo é que ele seja honesto e confesse que lhe havia mentido ao dizer que estava no apartamento que dividia com um amigo, mas não tem coragem de lhe dizer isso e deste modo confessa apenas que mentiu para ele, esperando, porém, que ouvindo a sua confissão ele igualmente resolva contar a verdade. Diz-lhe então que ela não havia saído de casa naquele dia, que não havia conseguido dormir, que ingeriu medicamentos para tentar dormir e que chegou até mesmo a pensar em se matar, confessando finalmente ao seu amante: “Respiro porque falo com você!” Ela não aguenta mais e, ante as mentiras que ele lhe conta, em uma profunda crise de ciúme, diz que ele não dormiu no apartamento que divide com o amigo, que não lhe havia dito a verdade. Mas, sob a ameaça de ele desligar o telefone, ela então implora que ele não faça isso e afirma que ela passou toda a sua vida esperando por ele e que se ele interromper a ligação telefônica, ela morrerá de culpa. Explica que as pessoas em geral só entendem relações de amor ou de ódio e não relações, como a deles, de amor/ódio ou de ódio/amor. Ela não resiste, porém, a sua intenção mais íntima e, a fim de provocar a desejada confissão do amante, começa a formular no condicional a seguinte questão: imagine que você estivesse mentindo, que tivesse dito estar em casa sem de fato estar em sua casa... Nesse momento, sem suportar mais a cobrança ciumenta por parte dela, ele desliga. Ela se exaspera. Começa a implorar a Deus que ele ligue de novo. Acredita que ele está próximo do apartamento dela e, ao ouvir o som de uma porta se abrindo e de alguém subindo as escadas em seu prédio, implora diversas vezes a Deus que seja ele. Por fim, ao perceber que realmente não era seu amante, ela começa a chorar desesperadamente. Finalmente o telefone volta a tocar. Ela se descontrola e afirma que o odeia, mas imediatamente se corrige: “Te amo, te amo, te amo”. Assim, proferindo esse voto de um amor impossível, estendida na cama, desfalecida, ouvimos novamente nos segundos finais do filme uma música trágica parecendo exprimir melhor ainda do que as palavras o desespero e a angústia dessa solitária mulher perdidamente apaixonada por um homem que ela sabe que jamais verá novamente.

### **3 Mãe e filho de Sokurov ou a insinuação das emoções**

O filme minimalista<sup>11</sup> de Alexander Sokurov pode ser dividido em cinco grandes momentos: o início da narrativa, quando é mostrado que mãe e filho vivem um profundo estado de comunhão, o que se evidencia pelo fato de eles terem tido o mesmo sonho. O filho começa a contar o seu sonho e a sua mãe continua a narrativa. Enquanto isso, ele fica penteando-a na cama com muita delicadeza. Ela lhe diz então que quer ir passear. Ele adverte que está frio e que ela deveria comer, mas ela insiste em sair, em ir passear. Nesses dez minutos iniciais do filme, há curtos diálogos entre mãe e filho, mas é a atmosfera de doçura e o clima de delicadeza mostrado pelas imagens, e ressaltados pela suave e doce música de fundo, que dão o tom dessa relação idílica que há entre os dois.

O segundo momento do filme é marcado pelo passeio dos dois. Trata-se de uma imersão do filho e da mãe na natureza. Ele a carrega com ternura e atenção até deitá-la em um banco; então ele se ausenta para ir buscar na casa umas fotos antigas que encontrou e que quer mostrar para ela. Ao regressar percebe que sua mãe está dormindo. Ele a contempla com muito carinho e apoia delicadamente a cabeça frágil da mãe adormecida em seu braço, que utiliza como se fosse um travesseiro. Alisa delicadamente os cabelos da mãe. Subitamente a dor irrompe no filme: a mãe geme, se contorce, agoniza. O semblante de impotência e desespero do filho se evidencia. Ele a apoia, mas não pode fazer nada para aliviar a dor da mãe. Ela melhora. Ele a carrega de novo e passeia com ela em seus braços. A inversão de papéis é evidente. Ele parece o pai dela. Ela, um bebê frágil e desprotegido. Ele, um gigante que a carrega como se ela nada pesasse. Essa parte do filme dura mais ou menos uns vinte e cinco minutos. Há várias paradas no passeio e curtos diálogos entre mãe e filho, mas predomina uma atmosfera idílica expressa pela paisagem que parece irreal. Uma paisagem claramente inspirada em quadros do grande pintor do romantismo alemão Caspar David Friedrich e de outros mestres da pintura.<sup>12</sup> Aos vinte e dois minutos o filho, contemplando a natureza, exclama: “A criação é maravilhosa”. É com esse mote da beleza da criação e da fragilidade do ser humano que nela habita que podemos

---

<sup>11</sup> Sobre o minimalismo de Sokurov, cf. artigo de S. Hänsen (2011, p. 43-56).

<sup>12</sup> Sobre a importância de alguns mestres da pintura como Caravaggio, Rubens, Rembrandt e especialmente Friedrich (que Sokurov mesmo explicitamente menciona), cf. o capítulo sobre este filme no livro de Jeremi Szaniawski (2013, p. 126-138).

caracterizar essa parte do filme. Ele para de novo e apoia a mãe em uma árvore. Nesse momento ele lhe diz: “É bom viver aqui!”, mas a mãe lhe responde: “É bom, mas é de algum modo opressivo”. O passeio continua até que ele, carregando-a com extrema ternura nos braços, beija a testa da mãe e a balança em seu colo como se estivesse ninando uma criança.

Aos trinta e cinco minutos do filme, inicia-se o que podemos pensar como sendo a sua terceira parte. Nesse momento o passeio acaba, o filho entra na casa novamente, e senta a sua mãe em uma cadeira, dando-lhe de beber com uma mamadeira. Ele fica em pé e a admira compassivamente. A seguir, ele a deita na cama. Ela fica olhando para ele com tristeza e ele, por sua vez, contempla-a com piedade. Então, em um movimento vital, ela quer olhar a paisagem pela janela do quarto. Nesse momento acontece um dos curtíssimos diálogos do filme que reproduzimos abaixo:

Mãe: “Tenho medo da morte”.

Filho: “Não morra, quem te obriga a morrer?”

Mãe: “Você!”

Filho: “Você pode viver quanto quiser”.

Mãe: “Para quê? Para quê?”

Filho: “Para nada em especial. Mas morre-se por uma razão”.

Mãe: “Qual a minha? Não tenho”.

Filho: “Goze a vida!”

Mãe: “Não quero que chegue a primavera”.

O filho preocupado se pergunta: “O que fazer contigo? Não quer comer, não quer dormir... Olhe o jardim, está em flor!” Nesse momento a suave música de fundo enfatiza ainda mais do que o diálogo descontraído a dor da despedida iminente. O filho afirma: “Você e eu nos adoramos”. A mãe segura uma borboleta entre seus dedos e sorri. O que se passa a partir daí não fica claro, pois é propositalmente apenas insinuado.

O que vemos aos quarenta e nove minutos do filme é que o filho está mais uma vez fora de casa. E aqui podemos assinalar que se inaugura o quarto momento do filme. Agora ele caminha só na natureza. Deixou a mãe dormindo? Saiu quando ela contemplava a borboleta entre os dedos de sua mão para não perturbá-la? Saiu para não presenciar a

morte de sua mãe? Ou para que ela pudesse partir na sua ausência? Não temos certeza. Vemos apenas que agora ele anda por caminhos íngremes e que seu corpo, que antes vimos como grande e forte em relação ao corpo delicado de sua mãe, é minúsculo e frágil ante a grandiosidade da natureza que o circunda. Ele caminha ao lado de um córrego, se deita, o Sol incide sobre ele. Levanta e continua errando entre frondosas árvores. Até que, quase dez minutos depois dessa longa e demorada caminhada, ele se apoia em uma frondosa e imponente árvore e começa a chorar e gemer, o que dura uns dois minutos. Aos sessenta e um minutos do filme, ele finalmente regressa a sua casa.

Estamos, por fim, na última parte do filme e aquela que tem a mais curta duração. Em apenas cinco minutos ocorre o esperado ao longo de todo o filme: a morte da mãe. O filho, ao entrar na casa, olha para a mãe. Estaria ela apenas dormindo ou o inevitável teria ocorrido? Ele acaricia a mão dela, assopra a borboleta que ainda estava lá pousada entre seus dedos. Um símbolo de um resquício da vida que não queria deixar aquele frágil corpo? A delicadeza de não mostrar o momento da morte da mãe e ao mesmo tempo o fato de pôr em destaque a frágil borboleta é uma clara marca da atmosfera predominante ao longo de todo o filme. Alude-se e não se afirma. Insinua-se, sugere-se e quase nunca se mostra. O filho se recosta sobre o corpo morto de sua mãe. Seus dedos tocam delicadamente nos dedos dela. Uma mão quente e viva, a outra, fria e morta. Ele grita e chora. Por fim, ele faz a derradeira promessa a sua mãe ao dizer: “Nós nos encontraremos no lugar combinado. Espere por mim. Tenha paciência”. E com a palavra paciência, a mesma que o espectador teve de ter para ver este filme lento e quase sem nenhuma ação, o filme termina.

#### **4 A expectativa diante do futuro: temor (*phóbos*) e confiança (*thársos*)**

Aristóteles, em seu tratado sobre a memória, afirma muito claramente que esta é relativa ao passado, tal como a percepção é relativa ao presente e a expectativa relacionada ao futuro (*De mem.* 449 b<sub>25-27</sub>). Note-se que aqui *elpís* possui claramente um valor neutro significando apenas o abrir-se ante o dever, sem levar em conta os casos em que a relação com o futuro é positiva ou negativamente avaliada.

O que esses dois filmes nos mostram então é, não apenas duas maneiras distintas de exprimir as emoções – verbalizando-as tanto quanto

possível ou silenciando-as o mais das vezes – , mas também diferentes modos de viver a expectativa. Esses modos diversos de vivenciar a expectativa ante um fato iminente – a espera por um telefonema do amado ou a morte iminente da mãe – estão obviamente ancorados nas emoções, pois, como Aristóteles nos mostra na *Retórica* (1378 a<sub>19-20</sub>), os *páthe* são mudanças (*metabálontes*) nas pessoas que causam alteração de seus juízos (*kríseis*).

Podemos então tentar entender essas diferentes formas de expectativa em relação ao devir a partir do capítulo cinco do segundo livro da *Retórica* no qual Aristóteles analisa o temor (*phóbos*) e a confiança (*thársos*) que entende como contrários. Como ambos estão relacionados a essa expectativa ante o futuro próximo, os dois filmes em questão se prestam bem à averiguação de saber se, e em que medida, nós podemos compreender a expectativa da amante e a confiança do filho a partir dessas considerações contidas neste capítulo do segundo livro da *Retórica*.

Uma passagem interessante desse capítulo coloca em evidência o caráter futuro do temor, pois para temer, afirma o estagirita: “É preciso guardar no íntimo alguma esperança de salvação, com respeito àquilo pelo que se luta”.<sup>13</sup> Ora, no filme de Rossellini essa esperança fica claramente ilustrada quando a amante acredita que seu amado voltou. Ou seja: ela ainda guarda alguma esperança que o amado possa voltar, caso contrário, não experimentaria mais temor, tal como ocorre com aqueles que nas palavras de Aristóteles “creem já terem sofrido todas as coisas temíveis e se tornaram indiferentes ao futuro”.<sup>14</sup>

De certo modo, portanto, parece-nos que o temor expresso pela ansiedade e angústia da amante, que está ciente de ter sido deixada para sempre, pode ser referido a essa experiência de que fala Aristóteles nessas passagens da *Retórica*. Mas e a confiança do filho ao aguardar com serenidade a morte da mãe no filme de Sokurov? Podemos compreendê-lo com a ajuda desse capítulo? Pensamos que isso é parcialmente possível, porém, em outro capítulo deste mesmo livro da *Retórica*, acreditamos que o estagirita se aproxima um pouco mais dessa experiência do filho no filme de Sokurov. A atitude do filho para Aristóteles seria a atitude

<sup>13</sup> ARISTÓTELES, *Retórica* 1383a 5-6: δεῖ τινα ἐλπίδα ὑπεῖναι σωτηρίας, περὶ οὗ ἀγωνιῶσιν. (trad. Ísis Borges da Fonseca)

<sup>14</sup> ARISTÓTELES, *Retórica* 1383a 3-4: οἱ ἤδη πεπονημένοι πάντα νομίζοντες τὰ δεινὰ καὶ ἀπεφυγμένοι πρὸς τὸ μέλλον. (trad. Ísis Borges da Fonseca)

típica de um jovem, tal como ele a descreve no capítulo doze do segundo livro da *Retórica* (1389 a21-29), a saber:

καὶ ζῶσι τὰ πλεῖστα ἐλπίδι ἢ μὲν γὰρ ἐλπίς τοῦ μέλλοντός ἐστιν ἢ δὲ μνήμη τοῦ παροισχομένου, τοῖς δὲ νέοις τὸ μὲν μέλλον πολὺ τὸ δὲ παρεληλυθὸς βραχύ· τῇ γὰρ πρῶτῃ ἡμέρᾳ με μνησθαι μὲν οὐδὲν οἴοντε, ἐλπίζουσιν δὲ πάντα. καὶ εὐεξαπάτητοὶ εἰσι διὰ τὸ εἰρημένον (ἐλπίζουσι γὰρ ῥαδίως), καὶ ἀνδρειότεροι (θυμῶδεις γὰρ καὶ εὐέλπιδες, ὧν τὸ μὲν μὴ φοβεῖσθαι τὸ δὲ θαρρεῖν ποιεῖ οὔτε γὰρ ὀργιζόμενος οὐδεὶς φοβεῖται, τότε ἐλπίζουσιν ἀγαθόν τι θαρραλέον ἐστίν).<sup>15</sup> (Aristóteles, *Retórica* 1389a 21-29)

Algumas passagens do filme onde ocorrem breves diálogos entre ele e a mãe parecem opor realmente a visão otimista do filho ao olhar mais pessimista da mãe, olhar típico de um idoso para Aristóteles. Assim, é o filho que afirma a beleza da natureza, é ele que diz que sua mãe não precisa morrer e é igualmente ele que afirma que é bom viver. Nesse contexto, podemos entender que a confiança está intimamente ancorada na sua esperança pelo bem (*elpizein agathón*). Todavia, a esperança de que parece se alimentar o filho é muito mais do que uma mera confiança alicerçada em pura ingenuidade e aqui nos movemos em um território onde Aristóteles não conseguiu ou não quis penetrar, assim como não o fez em relação à música no âmbito da tragédia, a saber, a religiosidade. A esperança do filho parece estar fundamentada em sua religiosidade, pois, como o fim do filme nos indica, ele espera poder reencontrar sua mãe alhures. Ingenuidade proveniente da falta de experiência ou certeza ancorada na fé? Lembremos, porém, que o filho afirma com muita ênfase para a sua mãe: “Eu sou muito racional”. Essa espiritualidade, portanto, não é avessa à razão, mas a complementa, algo que assinala a relação de

<sup>15</sup> “A maior parte dos jovens vive da esperança, porque a esperança concerne ao futuro, ao passo que a lembrança diz respeito ao passado; para a juventude, o futuro é longo e o passado curto; na verdade, no começo da vida nada há para recordar, tudo há a esperar. Pelo que acabamos de dizer, os jovens são fáceis de enganar (é que facilmente esperam), e são mais corajosos [do que noutras idades], pois são impulsivos e otimistas: a primeira destas qualidades fá-los ignorar o medo, a segunda inspira-lhes confiança, porque nada se teme quando se está zangado e o fato de se esperar algo de bom é razão para ter confiança”. (trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena)

Sokurov com uma dimensão espiritual e que, evidentemente, está muito distante de Aristóteles.

Gostaria de agradecer à bolsa Pesquisador Mineiro da Fapemig pelo apoio recebido, bem como ao colega da FALE-UFMG, prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção, pelas correções e sugestões ao texto.

## Referências

ARISTOTELE. *L'anima e il corpo; Parva Naturalia (testo greco a fronte)*. Introduzione, trad. e note di Andrea Carbone. Milano: Bompiani, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992 (3ª ed.).

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992 (3ª ed.).

ARISTÓTELES. *Política*. Edição bilíngue, trad. e notas de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. Introdução, notas e trad. do grego de Isis Borges da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior; trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.

COHEN, A. J. Music as a source of emotion in film. In: JUSLIN, P.; SLOBODA, J. (org.). *Music and Emotion*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 249 -272.

HÄNSGEN, S. Sokurov's Cinematic Minimalism. In: BEUMERS, B.; CONDÉE, N. (org.). *The Cinema of Alexander Sokurov*. London: Tauris, 2011, p. 43-56.

KUEHNI, R.; SCHWARZ, A. *Color ordered: a survey of color systems from Antiquity to the present*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

MATHIESEN, T. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1999.

PANZANELLI, R.; SCHMIDT, E.; LAPATIN, K. *The color of life: polychromy in sculpture from Antiquity to the present*. Los Angeles: Getty Publications, 2008.

PÖHLMAN, E.; M. L. WEST. *Documents of ancient Greek music: the extant melodies and fragments*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

PUENTE, F. R. A “katharsis” em Platão e Aristóteles. In: DUARTE, R. (org.). *Katharsis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002, p. 10-27.

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

SZANIAWSKI, J. *The cinema of Alexander Sokurov: figures of paradox*. New York: Columbia University Press, 2013.

**Hesíodo y Jenofonte. Trabajo, virtud y progreso:  
los núcleos de problematización<sup>1</sup>**

***Hesiod and Xenophon. Work, virtue and progress:  
the cores of questioning***

María Cecilia Colombani

Universidad de Morón

Universidad Nacional de Mar del Plata

mcolombani@fic.com.br

**Resumen:** El proyecto del presente trabajo consiste en relevar el perfil del hombre común presente en *Trabajos y Días*, a propósito de las marcas antropológicas que aparecen en el poema. La administración de la vida en torno a la administración del trabajo constituye el primer tema del trabajo y a él dedicaremos la primera parte del mismo. En segundo lugar nos proponemos trazar un arco de lectura entre Hesíodo y Jenofonte para ver cómo se vinculan en una serie de tópicos que demuestran la solidaridad entre ambos, a partir de la consideración del trabajo y de la agricultura como la base de la vida misma.

**Palabras clave:** Hesíodo; Jenofonte; vida; trabajo; agricultura; *êthos*.

**Abstract:** The project of the present work consists of relieving the profile of the common man that is present in *Works and Days*, regarding the anthropologic marks that appear in the poem. The administration of the life concerning the administration of the work constitutes the first theme

---

<sup>1</sup> El apartado referido a Hesíodo forma parte de mi tesis doctoral *Una aproximación arqueológica al discurso hesiódico desde la lógica del linaje* de próxima edición por EUDEM (Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata). Se han hecho las adecuaciones pertinentes al presente trabajo.

of the work and to it we will dedicate its first part. Secondly we propose to plan an arch of reading between Hesiod and Xenophon to see how they link themselves in a series of topics that demonstrate the solidarity between both, from the consideration of the work and of the agriculture as the basis of life itself.

**Keywords:** Hesiod; Xenophon; life; work; agriculture; *ethos*.

Recebido em 17 de agosto de 2015

Aprovado em 16 de novembro de 2015

“Pues una buena organización es lo mejor para los hombres mortales y una mala organización lo peor”.<sup>2</sup>

(*Trabajos y días*, v. 471-472)

El proyecto del presente ensayo consiste en relevar el perfil del hombre común presente en *Trabajos y Días*, a propósito de las marcas antropológicas que aparecen en el poema. La administración de la vida en torno a la administración del trabajo como pieza fundamental de la empresa subjetivante significa considerar las huellas que determinan el horizonte de la vida cotidiana donde se inscribe la legalidad humana. Este constituye el primer propósito de la labor y a él dedicaremos la primera parte del mismo.

En segundo lugar nos proponemos trazar un arco de lectura entre Hesíodo y Jenofonte para ver cómo se vinculan en una serie de tópicos que demuestran la solidaridad entre ambos, a partir de la consideración del trabajo y de la agricultura como la base de la vida misma. Hay, en ambos, una consideración que a nuestro entender se inscribe en una perspectiva económica, aunque desde distintos andariveles. Quizá una cita de Claude Mossé resuma la perspectiva al marcar la tarea del historiador

que intenta situar al hombre griego en un contexto económico y descubrir, tras el *homo politicus* a los filósofos, y tras el *homo oeconomicus* al que producía, cambiaba, gestionaba o incluso especulaba con la

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones de Hesíodo son de HESÍODO. *Obras y fragmentos*. Aurelio Pérez Jiménez (prologuista) y Alfonso Martínez Díez (traductor). Madrid: Gredos, 2000.

intención, para unos, de acumular bienes y fortuna, y, para otros, de asegurarse el sustento cotidiano.<sup>3</sup> (MOSSÉ, 1993, p. 35)

Nuestro trabajo se juega nítidamente entre las dos dimensiones. El reaseguro del sustento en la Beocia empobrecida de Hesíodo y en el proyecto de acumular y expandir la riqueza en el caso de Jenofonte.

En el caso de Hesíodo, abordaremos el tema desde una perspectiva antropológica para abordar algunos aspectos que van constituyendo el *éthos* en tanto forma de vida, y la presencia del discurso en la constitución de esa manera de vivir o actitud de vida. Proponemos pensar los alcances que toma la inquietud ético-social del trabajo en Hesíodo, a partir de considerar en *Trabajos y días* el protagonismo que el mismo toma, lo cual sugiere una intensa preocupación por el vínculo trabajo-*éthos* en tanto manera de vivir.<sup>4</sup>

Pretendemos problematizar algunos tópicos que hacen al modelo de hombre que Hesíodo propone, a partir de los consejos y las recomendaciones que despliega, a propósito de los ciclos estacionales para descubrir una preocupación por la administración del tiempo y del trabajo. La propuesta de esas recomendaciones, inscritas en el marco de su función didáctica, constituye un llamado al robustecimiento de un modo de racionalidad. La aceptación y el cumplimiento de la misma dan cuenta de la implementación del discurso didáctico como instrumento eficaz para la consumación de un modelo de *bíos* transido por la *sophrosýne* y la armonía como valores tutelares. Tal como describe C. Mossé,

En primer lugar, tenemos el gran poema de Hesíodo, *Trabajos y Días*, calendario religioso que a la vez que nos revela la gravísima crisis del mundo griego de finales del siglo VIII a. C., crisis precursora de las violentas luchas que marca la historia del siglo siguiente, no deja de describir la vida cotidiana del campesino beocio, las relaciones amistosas u hostiles que tenía con sus vecinos, y las distintas actividades que jalonaban el año. (MOSSÉ, 1993, p. 36)

---

<sup>3</sup> Trad. Pedro Bádenas de la Peña.

<sup>4</sup> Coincidimos con la postura de P. Judet de La Combe y A. Lernould (1996, p. 302), cuando sostienen que “le travail apparaît comme l’activité qui définit l’homme essentiellement”. En efecto, la disimetría ontológica entre ambos planos hace que el trabajo se defina desde un registro que va más allá de su dimensión funcional.

Los tópicos a considerar se inscriben en este horizonte que implica una cierta manera de vivir; nos referiremos al concepto de trabajo y su relación con el de bienestar, asociado a ciertos placeres propios del hombre común, a la noción de previsión, como idea rectora de una buena gestión de la vida, la idea de administración, como aquello que hace del hombre un buen conductor y finalmente la idea de relación, como aquello que pone en juego los vínculos entre ese hombre común con los criados y esclavos, para ver cómo se juegan las relaciones de mando y subordinación.

Nos mueve, pues, un interés muy particular: tratar de reconstruir, a partir del texto, las características de la vida cotidiana. Se trata de transitar la pequeña historia de ese hombre de campo para descubrir en esa cotidianeidad las huellas del *êthos*, las marcas de una vida que se juega en los límites que el trabajo impone como marca subjetivante por excelencia para, a su vez, descubrir las huellas de una incipiente preocupación por un modo de racionalidad.

El proemio al calendario del labrador impone ciertas pautas para lo que consideramos un modelo de vida confortable en medio de la fatiga y la dureza que el trabajo requiere: “Fabricate en casa todos los utensilios necesarios, no sea que los pidas a otro, aquél te los niegue, y tú te encuentres sin medios en tanto que se pasa la estación y se pierde la labor” (*Trabajos y días*, v. 407-410). Relevamos la idea de bienestar desde dos vertientes: en primer lugar la posesión de todo aquello que resulte necesario para obtener los elementos que brindan comodidad. En la medida en que buena parte de la vida pasa por la obtención del fruto que brinda la tierra, en una economía de matriz eminentemente agraria, la construcción de los utensilios es capital a la hora de poder sostener la vida con dignidad, sin privaciones. En segundo lugar, el bienestar pasa por la independencia que brinda tener lo propio. El peligro de la vida parasitaria, que pone al hombre en relación de subordinación con aquél de quien depende, es un tópico capital en Hesíodo. Si bien en este texto estamos proponiendo la relación con el confort, el tópico resuena en otros aspectos, tales como la virtud, la honra y la dignidad.

En otoño la recomendación es clara y se vincula con la previsión. Previsión y confort aúnan sus vínculos cuando Hesíodo recomienda: “Justamente entonces, corta madera recordando las faenas correspondientes a la estación” (*Trabajos y días*, v. 422). Se trata, pues, de un plexo de consejos tendientes a prever las necesidades de la labor

futura; labor que, por otra parte, devuelve la satisfacción del sustento que, a su vez, reporta el confort necesario para la vida cotidiana.

Las recomendaciones de invierno enfatizan el confort corporal como preocupación dominante. Previsión en la medida en que se puede evitar la enfermedad que el frío con su dureza es capaz de ocasionar.

La hostilidad del clima implica, asimismo, el retorno a la casa cuando la faena culmina; la casa aparece, pues, como un espacio acogedor frente a la hostilidad del espacio exterior y, desde esa marca, un *tópos* de confort: “Anticípate a él y regresa a casa cuando termines el trabajo, no sea que algún día te cubra desde el cielo una nube sombría y deje húmedo tu cuerpo y empapados tus vestidos” (*Trabajos y días*, v. 555-556).

La primavera invita a podar las viñas como modo de prever las bondades del vino, elemento indispensable para la vida campesina. A su vez, es el momento de traer a casa el fruto para tener bastante sustento (*Trabajos y días*, v. 576-577). El tópico es recurrente y se inscribe en el doble horizonte que venimos manejando. La previsión del alimento impacta directamente sobre la racionalidad ya que implica un gesto de prudencia y cálculo tendiente al justo almacenamiento de aquello que brinda, a su vez, confort.

El verano es también el momento de otra previsión clave: procurar estiércol y forraje para que los bueyes y los mulos lo tengan en abundancia. Considerando el papel de los animales en las faenas del campo, su sustento es clave para la previsión del circuito de trabajo.

El siguiente tópico que nos proponemos relevar se refiere a la relación entre el hombre común que hemos venido pintando y sus criados o esclavos. El tema resulta de interés porque evidencia la racionalidad del sistema de trabajo, que se perfila como un modelo de acción que obedece a reglas y funciones precisas en el marco de los ciclos estacionales, como soporte temporal de la administración del campo, los granos y la hacienda. Si pensamos el apartado en relación a los precedentes, la relación es nítida. Sólo desde la ajustada organización de la tarea, que implica necesariamente la gestión de los vínculos entre los actores intervinientes, es posible alcanzar el confort y la cuota de placer que constituyen la vida media del hombre simple, como recompensa, incluso, del trabajo realizado.

Proponemos entonces recorrer el ciclo estacional para detectar los vínculos que se establecen. Este es el punto de partida del orden y de allí en más la larga descripción de los trabajos de otoño, invierno, primavera y

verano. *Trabajos y días* no es tanto un manual para el trabajador, sino una enseñanza acerca de los ciclos, del orden de la naturaleza; dice Nelson: “It is not how to farm, but what the cycle of the year, with its balance of good and evil, profit and risk, anxiety and relaxation, implies about the will of Zeus that Hesiod is teaching” (NELSON, 1996, p. 53). El calendario es él mismo un símbolo del orden, articulado en la noción de límite. Cada estación limita las labores a partir de sus notas específicas. La primera marca la encontramos en los trabajos de otoño, a propósito de quiénes deben conducir los bueyes aptos para la faena:

Que los siga un hombre fuerte de unos cuarenta años después de desayunar un pan cuarteado de ocho trozos, para que atento al trabajo abra recto el surco sin distraerse con los de su misma edad, sino con el alma puesta en el trabajo. Otro no más joven que éste es el mejor para volar las semillas y evitar su acumulación; pues un hombre más joven se queda embobado tras los de su misma edad. (*Trabajos y días*, v. 441-447)

Se trata de dos jornaleros. Dos elementos resultan interesantes: la edad y la alimentación. La edad suele ser una preocupación dominante del señor de la casa ya que ha aparecido a propósito de la elección de la esposa. En este caso, la edad está asociada a la posibilidad de trabajo y a la concentración en el mismo. Esto habla de la inquietud por la eficacia y la gestión para obtener los mejores resultados. La edad está directamente relacionada con la mejor obtención de un determinado logro, de un prestigioso motivo de preocupación; por ello roza también el matrimonio ya que sabemos que un mal matrimonio lleva al hombre a la ruina, sobre todo a partir de la nefasta consideración de la mujer en el marco de los actores que habitan la obra hesiódica. El trabajo y el matrimonio constituyen entonces piezas claves del confort o de la desgracia de un hombre. En los versos seleccionados se deja ver una consideración negativa de la juventud como edad de cierta inmadurez. Aquí se produce una cuestión paradójica. La mujer sí conviene que sea joven porque su juventud facilita la maleabilidad de su carácter y la producción subjetiva por parte del esposo. En cambio, la juventud en el trabajo es posible signo de distracción y falta de idoneidad en la tarea. De todos modos, lo que nos importa es la previsión en las respectivas elecciones, lo cual marca un *télos* preciso: el éxito en el modelo.

El otoño sigue mostrando su ritmo laboral y una nueva complementariedad en el trabajo colectivo: “Cuando ya se muestren a los mortales los primeros días de labranza, poned entonces manos a la obra, juntos los criados y tú, arando la tierra seca y húmeda en la época de la labranza y ganando tiempo muy de mañana, para que llenen los frutos tus campos” (*Trabajos y días*, v. 458-462). El trabajo colectivo no demuestra en este punto disimetría estatutaria alguna. El éxito medido en la abundancia del fruto como marca constante no conoce rangos en esta instancia puntual. La misma organización aparece en el verso 470, “detrás el pequeño esclavo dará trabajo enterrando las semillas con la azada” (*Trabajos y días*, v.). El trabajo obedece a una cierta legalidad indispensable para la buena organización, no sólo de la tarea, sino de la vida en su conjunto a partir de la estrecha vinculación entre los *érga* y el *bíos*.

Los trabajos de invierno traen una función novedosa del hombre de campo frente a sus esclavos. Se trata de una función didáctica, de advertencia y consejo, equiparable a la propia función de Hesíodo de cara a los hombres dedicados al trabajo; “Advierte así a los esclavos cuando ya el verano esté a la mitad; <No siempre será verano; procuraos cabañas>” (*Trabajos y días*, v. 502-503). El consejo se inscribe, a nuestro entender, en el mismo proyecto de administración racional de la casa y la vida de todos los que la habitan. La función se vuelve imprescindible porque si el éxito depende de una organización que abraza distintos actores, nada puede ni debe quedar al azar en los juegos de inquietud y previsión.

El verano devuelve dos marcas afines a lo que venimos relevando, la primera, una vez más, vinculada al trabajo; la segunda, al descanso. Cuando aparezca Orión, entre las dos últimas semanas de junio y la primera de julio, los criados son los encargados de aventar el grano en una era redonda y aireada. A continuación, el acople de tareas: el señor debe distribuirlo bien en jarras y colocar todo el alimento dentro de la casa. Más tarde, el merecido descanso: “Luego, por fin, deja que los esclavos relajen sus piernas y suelta los bueyes” (*Trabajos y días*, v. 608 a). Perfecta distribución del ciclo de trabajo: fatiga y descanso como las dos instancias que complementan el dispositivo de las tareas. Perfecto modelo de racionalidad de una administración que procura no sólo las faenas pautadas conforme a un orden que la propia estación en su intrínseca legalidad impone, sino también el reposo reparador, clave, seguramente, de la posibilidad de un nuevo inicio en la tarea.

Podemos indagar, pues, el modelo de vida del hombre común, el campesino al que Hesíodo dirige sus exhortaciones. Hemos escogido algunos tópicos y los hemos trabajado por pares de efectos didácticos porque, en realidad, constituyen un todo compacto que da cuenta de la preocupación hesiódica por pintar un determinado *êthos*. Nuestro proyecto se inscribe en un horizonte de corte antropológico, en el marco de una preocupación *êthopoiética* en tanto *poíesis* tendiente a configurar un modelo de *êthos*, transido por la *sophrosýne* como sustento de la inquietud por la administración del trabajo y, en su seno, de la vida como objeto de preocupación existencial. El hombre es más que las bestias precisamente porque es capaz de instalarse en el mundo desde el lugar del sentido, resignificando la mera naturaleza y humanizándola, esto es, inscribiendo un nombre humano en ella. Su posición consiste en ese *tópos* intermedio entre dioses y animales.<sup>5</sup>

## **1 La administración de la casa. La administración del trabajo. Los cruces jenofonteos**

“Creo que estoy más que suficientemente convencido de que vivir de la agricultura es lo más noble, lo mejor y lo más agradable”.<sup>6</sup> (*Económico*, VI, 11)

A continuación pretendemos relevar algunos aspectos antropológicos en el *Económico* de Jenofonte, a los efectos de trazar un arco de lectura para ver los alcances de una preocupación por la administración de la casa y del trabajo que ha tenido en Hesíodo un antecedente interesante. En efecto, los capítulos que componen el *Económico* no reflejan exactamente las condiciones de vida del campesino ateniense; se trata, más bien, de la situación de un propietario de terreno fértil, tal como fue el propio Jenofonte. He aquí un primer punto de contacto ya que Hesíodo no representa al campesinado empobrecido de Beocia, sino a un pequeño poseedor de una parcela de tierra para su cultivo.

<sup>5</sup> Sobre este lugar intermedio, ver A. Neschke (1993, p. 478).

<sup>6</sup> Todas las traducciones de Jenofonte son de JENOFONTE. *Recuerdos de Sócrates; Económico; Banquete; Apología de Sócrates*. Introducciones, trad. y notas de Juan Zaragoza. Madrid: Gredos, 1993.

Debemos partir de la consideración de la tierra en el mundo antiguo. Tal como sostiene Mossé:

Conviene desde luego repetirlo, hasta el punto que parece *a priori* paradójico: el mundo griego era un mundo de ciudades, donde la vida urbana ocupaba un lugar esencial, y sin embargo la agricultura constituía la primera actividad de la mayoría de los miembros de la comunidad cívica. Incluso en ciudades como Atenas, Corinto, Mileto o Siracusa, la tierra es la que ante todo aseguraba a cada uno sus medios de vida. El mundo griego de época arcaica y de época clásica es primero y por encima de todo un mundo de campesinos. (MOSSÉ, 1993, p. 36)

Como hemos podido comprobar, en el apartado anterior, la relación con el trabajo y con la agricultura en particular es un enclave antropológico de relevancia en la obra hesiódica. No sólo posee un matiz antropológico sino también ético ya que el trabajo constituye una bisagra de la constitución del hombre prudente que encuentra en la dimensión del mismo un campo de acción moral.

En ese contexto, la relación con la tierra ha resultado un enclave de particulares resonancias y ha sido el *tópos* emblemático de la gesta poiética en tanto constitución de sí mismo y constitución de la propia vida como un espacio digno. Tal como refiere Michel Foucault a propósito de su interpretación de la obra jenofontea,

la existencia del propietario, si se ocupa como es debido de su dominio, es en principio buena por sí misma; constituye en todo caso un ejercicio de resistencia, un adiestramiento físico que es bueno para el cuerpo, su salud y su vigor; alienta también a la piedad al permitir hacer espléndidos sacrificios a los dioses; favorece las relaciones de amistad al dar ocasión de mostrarse generoso, de cumplir con largueza los deberes de hospitalidad y de prestar buenos servicios a sus conciudadanos.<sup>7</sup> (FOUCAULT, 1993, p. 141)

---

<sup>7</sup> Trad. Martí Soler.

Este es el perfil de hombre que Jenofonte propone y, en ese esquema ético-antropológico-político, el trabajo asociado a la virtud es un pilar de su constitución.

La tierra y las bondades que la misma ofrece representan el enclave por excelencia de la posibilidad de sostener la vida para el pequeño labrador beocio, seguramente propietario de una parcela de tierra, tal como parece ser el caso de Hesíodo. Al mismo tiempo, la tarea volcada sobre esa tierra fecunda es la posibilidad de un juego exhortativo y didáctico que pone a Hesíodo en el papel que le conocemos: persuadir de los beneficios del trabajo por encima de cualquier otra actividad que se le oponga.

Si pensamos en Jenofonte, podemos establecer algunos puntos de contacto con el esquema precedente, sobre todo en el lugar que ocupan el trabajo y la agricultura como formas de vida, ya que

el ideal de autarquía que defenderán en el siglo IV los filósofos en sus construcciones utópicas es la traducción de esta realidad: el hombre griego vivía en primer lugar del producto de su tierra, y el buen funcionamiento de la ciudad exigía que todos los que formaban parte de la comunidad cívica estuvieran dotados de ese producto. (MOSSÉ, 1993, p. 36)

Asimismo creemos ver en su obra el mismo matiz ético-antropológico, ya que está fuertemente abordada la relación entre el hombre y su trabajo como marca subjetivante y la relación del hombre con su *êthos* en tanto forma de vida. Sobrevuela el texto la misma preocupación hesiódica por el tipo de hombre que el trabajo como actitud de vida instituye. Por lo tanto apreciamos una dimensión similar que recupera una dimensión ético-antropológica donde lo que subyace es un modelo de hombre. Pensemos en la cita de Jenofonte:

Te he contado esto, Critobulo, continuó Sócrates, haciéndote ver que ni siquiera los muy afortunados pueden prescindir de la agricultura. Da la impresión, en efecto, que esta ocupación es al mismo tiempo un motivo de placer, un medio para acrecentar la hacienda y una forma de entrenar el cuerpo para poder hacer cuanto corresponde a un hombre libre. (*Económico*, V, 1)

En primer lugar, se observa la capital importancia de la agricultura como medio de vida; no obstante, constituye algo más que eso ya que, más allá del placer, la prosperidad y el entrenamiento del cuerpo, resulta ser el medio de constitución del hombre libre. Ya en Hesíodo el trabajo en los campos había sido el medio de vida del hombre que aborrece el hambre y que prevé la posibilidad de acrecentar su patrimonio a través del mismo.

Al mismo tiempo, también en Hesíodo hay algo que roza la libertad porque no trabajar implica el pasaporte a depender de otro, con las consecuencias nefastas que ello supone en relación a los vínculos interpersonales que, tanto el trabajo como la ausencia del mismo, determinan.

Otro rasgo a tener en cuenta son las marcas dietéticas que el trabajo inscribe en el horizonte de preocupación. Creemos ver, tanto en Hesíodo como en Jenofonte, una preocupación por el cuerpo que anuda la propia relación del hombre con su cuerpo como fuerza de trabajo. Sabemos que el cuerpo representa el motor de la actividad laboral y por eso mismo entra en una cuadrícula de problematización para que su fuerza no decaiga. Las recomendaciones dietéticas de Hesíodo en relación al cuerpo y el ciclo estacional se inscriben en esa línea. El cuerpo es un bienpreciado que debe ser cuidado y mantenido en forma, incluso para aumentar su rendimiento.<sup>8</sup>

En ambos autores se observa una altísima consideración sobre la tierra como productora de frutos. El largo apartado dedicado a Hesíodo nos ha permitido acompañar esa consideración a partir de las bondades de la tierra a lo largo del ciclo estacional y el orden que ello implica. Creemos que este orden puede inscribirse en lo que Mario Vegetti entiende por “sacro” cuando afirma: “Sacro es también, por tanto, el orden de la naturaleza, la sucesión de las estaciones, de las cosechas, del día y la noche” (VEGETTI, 1993, p. 296).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> M. Foucault, (1993) en su obra *Historia de la sexualidad: vol. II – el uso de los placeres*, en el apartado de la dietética, primero en el orden del tratamiento que el autor hace, analiza las relaciones del hombre con su propio cuerpo como modo de recalar en un *tópos* privilegiado que da cuenta de la constitución de uno mismo como sujeto prudente. La relación con el cuerpo no puede permanecer ajena en los juegos de subjetivación porque el vínculo establecido da cuenta del dominio del hombre sobre sí mismo.

<sup>9</sup> Trad. Antonio Bravo García.

En Jenofonte asistimos a una misma consideración: “En primer lugar, en efecto, la tierra produce para quienes la trabajan los productos con los que viven los hombres y les concede además cuanto les permite vivir regaladamente” (*Económico*, V, 2-3). Independientemente de los avatares estacionales, la tierra es aquello que anuda la relación hombre-dignidad porque es la que permite, en última instancia, que el sazonado sustento no falte nunca del hogar del hombre trabajador. Esa es la mayor bondad que la tierra ofrece: alejar el oprobio del hambre y dignificar al hombre con el fruto regocijante de su trabajo.

Ahora bien, tanto en uno como en otro la tierra se muestra generosa pero no sin esfuerzo. El esfuerzo es un nuevo tópico que emparenta a ambos autores. Todo el proemio al trabajo da cuenta de esa exigencia. En Hesíodo han sido los propios dioses quienes han dispuesto el esfuerzo como condición misma del hombre. El esfuerzo sostenido en el tiempo es así una marca antropológica por excelencia que Jenofonte retoma en la misma dirección:

Y aunque la tierra concede sus bienes con la mayor abundancia, no permite que se recojan sin esfuerzo, sino que acostumbra a los hombres a soportar los fríos del invierno y los calores del verano. A los labriegos les aumenta la fuerza física ejercitando el vigor de sus brazos, y a los que trabajan como vigilantes les endurece despertándoles al amanecer y obligándoles a hacer duras caminatas. Pues tanto en el campo como en la ciudad, los asuntos más importantes tienen siempre fijada su hora. (*Económico*, V, 4-5)

La cita abre un panorama rico en la tarea de comparación. Se observa en el pensador clásico una referencia al ciclo estacional, considerando los trabajos de las estaciones extremas, el frío y el calor, así como las relaciones que las estaciones guardan con los hombres, con su fortaleza y sus hábitos de vida. Un mismo telón de fondo se percibe en ambos a la hora de ajustar el cuerpo y el trabajo a las marcas de un ciclo estacional que regula la hora de cada labor. La relación estrecha entre el trabajo y el tiempo anuda una legalidad que repercute sobre la vida de los hombres. No se trata de una consideración del tiempo como un elemento complementario de la actividad, sino de una reflexión sobre su dimensión regulativa de la vida. La vida es un todo y el tiempo legisla sobre ese *hólon*, siendo el trabajo una manifestación de esa normatividad.

Por eso cada actividad tiene su hora y su *kairós*. Este es un concepto clave, a nuestro entender, que hilvana la obra de ambos pensadores. La tierra, el esfuerzo, el trabajo constituyen el *kairós* de un modelo de subjetivación, de una manera de convertirse en un sujeto prudente, en un hombre cabal, en lo que en Jenofonte constituye un *kalokagathós*, un modelo de hombre de bien. Es el punto en que el trabajo se inscribe de un diagrama de subjetivación, constituyendo un ejercicio a través del cual los hombres buscan hacer de sí mismos sujetos virtuosos.<sup>10</sup>

Un nuevo aspecto de relación es la dimensión estatutaria que el trabajo abre. En Hesíodo podemos ver relaciones de mando y subordinación que se dan a partir de la relación que el trabajo implica. La compañía en la tarea de ciertos personajes, colaboradores y esclavos cuidadosamente seleccionados, que el poema propone, da cuenta de las relaciones interpersonales que la actividad supone. En Jenofonte se advierte un diagrama laboral semejante, siendo el tópico del mando una de las claves interpretativas de la obra de Jenofonte, ya que como sostiene C. Mossé, “el propietario de una finca extensa y de un solo terreno tenía que estar en posesión de un equipo de trabajadores de condición servil bajo las órdenes de un intendente, también él frecuentemente un esclavo” (MOSSÉ, 1993, p. 40). Es por esta complejidad de roles y estatutos que

la agricultura también enseña a mandar a los hombres; contra el enemigo, en efecto, hay que ir con hombres, y también con hombres se lleva a cabo la labranza de la tierra. Por ello, quien se disponga a ser un buen labrador necesita conseguir que sus obreros tengan buena voluntad y estén decididos a obedecerle. (*Económico*, V, 14-15)

El texto es muy elocuente. En ambos autores se observa una preocupación por la elección de quienes habrán de acompañar la tarea, fundamentalmente porque sabemos que ella implica la clave de la sustentabilidad de la vida. En Hesíodo aparecen referencias a la edad y

---

<sup>10</sup> Sobrevuela esta idea los estudios de Michel Foucault en torno a las prácticas sensatas y voluntarias por las cuales los hombres buscan hacer de su vida una obra de arte, tal como sostiene en *Historia de la sexualidad*; a partir del *télos* de una vida conforme a ciertos principios de lo bello y de lo bueno, los hombres temperantes buscan intensamente transformarse a sí mismos para convertirse en otra cosa de lo que son. El trabajo asociado a la virtud, se inscribe, a nuestro entender, en esas prácticas de sí (COLOMBANI, 2009 – Apartado III, Políticas del alma).

al vigor de aquellos que llevan a cabo ciertas tareas, tal como la cita de Jenofonte refiere. Por otra parte, el trabajo implica en sí mismo un juego de jerarquías estatutarias donde alguno debe ser quien manda y conduce la actividad y a otros les corresponde ser mandados. En ese sentido el trabajo enseña a mandar, a ejercer la autoridad sobre otros, a sostener una posición de autoridad que, en el caso de Jenofonte, tiene distintos *tópoi* donde ese juego jerárquico se refleja, entre ellos, por supuesto, el *oïkos*. Se trata de territorios emblemáticos donde el ejercicio del varón como administrador de un cierto espacio de poder constituye un núcleo de problematización fuerte. La agricultura y el hogar resultan así espacios isomórficos, en la medida en que un mismo patrón de conducción debe atravesarlos para optimizar su rendimiento. El tema es político, se trata del espinoso tema del dominio, del poder que se ejerce sobre otros, sean los esclavos o la mujer, los hijos o los intendentes o mayordomos. Siempre el principio de problematización es el ejercicio de un poder que ubica al varón prudente en un lugar de mando y autoridad. Tal como sostiene Michel Foucault leyendo la condición del hombre casado presente en el *Económico*, “pero ser casado significa aquí ante todo ser jefe de familia, tener una autoridad, ejercer un poder que tiene en la ‘casa’ su lugar de aplicación y sostener las obligaciones respectivas que inciden sobre su reputación de ciudadano” (FOUCAULT, 1993, p. 139). Más allá de la puntualidad de la referencia al matrimonio, la condición de “jefe” es extensiva a las cuestiones económicas como aquellas que hacen a la totalidad de la vida del varón libre. Se trata siempre de las ventajas personales y cívicas de la existencia de un hombre prudente que han de confluír “en lo que aparece como el mérito principal del arte ‘económico’: aprender la práctica del mando que es indisoluble. Dirigir el *oikos* es mandar y mandar en la casa no es distinto del poder que debe ejercerse en la ciudad” (FOUCAULT, 1993, p. 141).

Retornando a la letra del texto, la agricultura aparece como una actividad de relevancia absoluta, tal como pudimos observar en la consideración del poema hesiódico respecto del tópico:

Estuvo muy acertado el que dijo que la agricultura era la madre y la nodriza de las demás artes, pues si la agricultura florece, prosperan también las otras artes, pero cuando la tierra se ve obligada a mantenerse yerma, se marchitan casi sin excepción las restantes artes, tanto en la tierra como en el mar. (*Económico*, V, 17)

La agricultura aparece como una actividad rectora porque las distintas situaciones que su condición devuelve determinan la situación de los hombres sobre la tierra. En efecto, la fecundidad y la prosperidad que la tierra dona generan particulares condiciones de vida que se desdibujan cuando su condición es otra. El tema se inscribe en la tensión fecundidad-aridez como condiciones posibles. En un marco semejante, cuando Hesíodo pinta las características de la ciudad sana y de la ciudad enferma, la agricultura aparece con la misma actitud rectora y dominante. La ciudad sana se ve favorecida por las bondades de la tierra que dispensa sus frutos por doquier, mientras la enferma conoce el hambre porque la tierra no produce el sazonado sustento y el hambre se enseñoera en los hogares.

En Hesíodo el trabajo tiene un telón de fondo religioso que hace de la actividad un ejercicio que se inscribe en el marco de la religiosidad que impregna su obra. Un matiz semejante creemos advertir en Jenofonte cuando sitúa el trabajo en un plano afín:

En cuanto a las faenas agrícolas, ¿te imaginas que es menos necesario propiciarse a las divinidades? Porque has de saber que los hombres sensatos ofrecen plegarias a los dioses por la protección de los frutos y del grano, de los bueyes, los caballos, las ovejas y todas sus propiedades. (*Económico*, V, 20)

El texto es, una vez más, elocuente. Los dioses están por encima de cualquier actividad de los mortales porque se hallan, en última instancia, por sobre los hombres en su conjunto (GERNET, 1981). El vínculo entre estas esferas que, como sabemos, se distancian ontológicamente, es el sacrificio y Jenofonte lo reclama como protección de la tarea. Jenofonte está incluyendo la piedad en el repertorio de cualidades que un hombre de bien debe tener y, en ese aspecto, Hesíodo constituye un antecedente, ya que la constitución del varón prudente se apoya sobre el trabajo, la virtud y la piedad como tópicos incuestionables. Incontables son los versos que en *Trabajos y Días* dan cuenta de esta necesaria observancia de los dioses como aquellos que rigen el campo humano. Es esta relación del hombre con el plano religioso del mundo a lo que L. Gernet denomina “antropología”<sup>11</sup> (GERNET, 1981, p. 13).

---

<sup>11</sup> Trad. Bernardo Moreno Carrillo.

Tanto en Jenofonte como en Hesíodo estamos en presencia de un saber asociado a un poder. Si bien en Jenofonte se sistematiza de algún modo ese saber sobre el trabajo de la tierra, no es menos cierta la presencia de un saber sobre el trabajo en Hesíodo. El apartado que le hemos dedicado se refiere precisamente a una experiencia sometida a un saber que, además, se puede enseñar, tal como de ello dan cuenta los consejos que engrosan su poesía didáctica. En Jenofonte el tema toma cuerpo de preocupación epistémica y sobrevuela la intención de articular un verdadero saber en el arte de conducir:

– Desde luego, dijo Sócrates, la administración de la hacienda nos pareció que era el nombre de un saber, y este saber resultó ser el que hace que los hombres puedan acrecentar su hacienda; hacienda nos pareció ser lo mismo que la totalidad de las propiedades, y, a su vez, afirmamos que propiedad era lo provechoso para la vida de cada uno, y provechoso se descubrió que era todo aquello de lo que se supiera hacer uso. (*Económico*, VI, 4-5)

En Hesíodo está presente, a nuestro criterio, una preocupación semejante en torno a la descripción de un saber empírico que tiene al cultivo como protagonista. Un saber que determina un cierto poder. Poder sobre el objeto que se manipula o sobre el que recae la actividad y que genera efectos sobre la vida en su conjunto. Saber cultivar la tierra y administrar los recursos naturales y humanos que la labor agrícola implica, aportan un beneficio que tiñe la vida como un todo:

Porque la tierra no exhibe nada para engañar, sino que revela simplemente y con veracidad lo que puede y lo que no puede producir. Yo creo que la tierra, por el hecho de ponerlo todo al alcance de nuestro conocimiento y facilidad de comprensión, es la mejor piedra de toque para distinguir a los buenos y a los malos. En efecto, a diferencia de las demás artes, los que no la practican no pueden poner como pretexto su ignorancia: todos saben que la tierra devuelve favor por favor. La desidia en la agricultura es una clara acusadora de un espíritu mentiroso: nadie podría convencerse a sí mismo de que puede vivir sin lo necesario; si un hombre no conoce ningún oficio lucrativo ni está dispuesto a ser labrador, es evidente que o se propone vivir del robo, la rapiña o la mendicidad, o está completamente loco. (*Económico*, XX, 13-16)

He aquí el meollo de la relación entre trabajo y virtud. El trabajo resulta así una bisagra territorializante para diferenciar aquellos que lo abrazan, como motor de vida, de aquellos que lo desdennan.

También en el poeta beocio el trabajo está íntimamente asociado a la virtud hasta constituir las dos caras de una misma moneda. Es el propio trabajo la bisagra que especializa a los mortales en el campo del trabajo-virtud o en la zona de la pereza y la falta de excelencia. Perses es el más claro ejemplo de quien desconoce las virtudes de la tierra y sus posibilidades de entrega. El robo, la rapiña o la mendicidad son las marcas de un tiempo signado por la injusticia que Hesíodo denuncia en actitud moralizante.

El aparatado dedicado a Hesíodo ha resultado una verdadera lección del maridaje entre la agricultura y el ciclo estacional, tal como hemos sostenido en distintas oportunidades. Queremos recuperar esa preocupación dominante en el poeta beocio para pensar la misma preocupación en Jenofonte cuando, a través de una serie de interrogantes, da cuenta de la problematización:

“¿Por dónde quieres, Sócrates, que empiece a refrescarte la memoria sobre la agricultura? Porque sé que voy a decirte muchas cosas que tú ya sabes sobre la manera de trabajar la tierra”. “En primer lugar, Iscómaco”, le respondí, “creo que me gustaría aprender (porque es lo más propio de un filósofo) cómo tendría que cultivar la tierra si quisiera obtener la mayor cosecha de cebada y trigo”. (*Económico*, XVI, 8-11)

Sobre este presupuesto inicial, una serie de cuestiones entran en el juego dialógico reforzando la misma preocupación que el *lógos* didáctico de Hesíodo supiera devolvemos. La preparación del barbecho, la inconveniencia de arar la tierra en invierno porque sería un barrizal. La misma inconveniencia de hacer el barbecho en verano porque la tierra está muy dura para moverla con el arado. Finalmente el momento oportuno de iniciar la tarea es en primavera. Apenas un par de cuestiones para hacer visible una misma inquietud devenida en una verdadera cultura agraria. La misma relación establecida por Hesíodo entre trabajo y *kairós*.

Una referencia a los antepasados sea quizás la mejor corroboración del trazo de lectura que estamos proponiendo:

Y en cuanto a la época de la siembra, Sócrates, ¿te das cuenta que el momento de sembrar no es otro que el que nuestros antepasados primero, por haberlo comprobado, y todos nosotros ahora, por estar haciendo prueba, consideramos el más oportuno? Porque cada vez que llega la estación del otoño, todos los hombres dirigen su mirada a la divinidad para ver cuándo les permitirá sembrar, enviándoles la lluvia. (*Económico*, XVII, 1-2)

La referencia a los antepasados habla de un saber que se construye anclado en la tradición y en la experiencia compartida, más allá del tiempo que separa a los hombres. Hay un oficio vivo que supone algún modo de transmisión, a partir de la instalación en la tierra como modo de vida, a partir de su vital importancia para la vida de los hombres. El apartado del *Económico* es abundante en un juego de preguntas y respuestas a través de las cuales Sócrates e Iscómaco debaten sobre los asuntos agrarios.

Las marcas de la conversación se asemejan muchísimo a las preocupaciones y exhortaciones que Hesíodo considera en el proemio al trabajo. Se trata también de un verdadero manual de agricultura que toma la forma de un juego de preguntas y respuestas a través de las cuales se está enseñando, en última instancia, un oficio. Más allá de la puntualidad del tema, el objetivo del discurso constituye un nuevo punto de contacto. No porque el estilo en sí sea similar, sino porque el *lógos* está al servicio de una dimensión didáctica. Enseñar el arte de la agricultura es, al mismo tiempo, enseñar un modelo de gestión, que, en el caso concreto de Jenofonte, constituye una enseñanza que abraza a los ciudadanos como núcleo de preocupación política.

## 2 Conclusiones

También llegamos a la conclusión de que para el hombre de bien la agricultura es la actividad y el saber más importante, ya que de ella se procuran los hombres el sustento. Y esta actividad nos pareció la más fácil de aprender y la más agradable de practicar, la que mantenía los cuerpos más sanos y robustos y la que más ocio dejaba al espíritu para dedicarse a los amigos y a la ciudad. (*Económico*, VI, 8-9)

La elección de la cita es deliberada para afrontar la conclusión del presente trabajo porque abarca los tópicos dominantes que han constituido nuestro objeto de preocupación. La agricultura como base del trabajo que, a su vez, constituye la mayor dignidad para el hombre, es un saber enseñable que entraña, asimismo, una forma de poder. El poder que significa vivir del propio trabajo y no depender del otro como gesto de dependencia; a su vez, se trata del poder de constituirse a uno mismo como sujeto virtuoso, asociando la ecuación trabajo-virtud como modo de vida. He aquí la posibilidad de efectuar una lectura ético-antropológica en ambos autores, porque lo que está en el centro de la discusión es la constitución del varón prudente y de su manera de vivir.

En segundo lugar, aparece la más elemental necesidad humana: obtener el sustento. A partir de esta satisfacción básica, fuerte preocupación hesiódica por el escenario que el hambre conlleva, la perspectiva posterior abre el panorama económico presente en ambos autores aunque con matices diferentes. La aldea hesiódica dista mucho de constituir el hábitat de la ciudad del Jenofonte. La principal preocupación de Hesíodo es lograr el sazonado sustento para que el hambre no roce a los mortales. Su acumulación puede traer algún bienestar y un claro signo de previsión que habla del hombre prudente.

En Jenofonte estamos en presencia de otra cosa que arranca, no obstante, en la misma necesidad de satisfacción humana. La agricultura representa una base de marcada proyección económica, junto a otras actividades fuertemente vinculadas a la obtención de ganancias y acumulación de riquezas.

En tercer lugar, la referencia a las características de la actividad misma da cuenta de un involucramiento del cuerpo que roza cuestiones dietéticas en tanto cuidado del mismo como fuerza de trabajo. Una vez más este tipo de cuidados alcanza la constitución de uno mismo como hombre prudente, como forma del gobierno de sí. Cuidar el cuerpo de trabajo es siempre cuidar un bien preciado que la naturaleza le ha brindado al hombre para ser administrado como es debido.

Nos ha movido el propósito de establecer las líneas de continuidad entre Hesíodo y Jenofonte, con las reservas que ello implica, pero reconociendo en el poeta de Ascra elementos que preanuncian el ulterior pensamiento clásico. En este suelo, el poeta se inscribe en un tipo de cosmovisión que continúa dominando en Grecia, tal como sostiene J. C. Rowe (1983, p. 135) cuando problematiza su ubicación en el marco

de la primera filosofía, recomendando, no obstante, la precaución en su inclusión y el análisis cuidadoso de los tópicos que se priorizan, para pensarlo desde ese andarivel pre-filosófico.

## Referencias bibliográficas

### Fuentes

HESÍODO. *Obras y fragmentos*. Aurelio Pérez Jiménez (prologuista) y Alfonso Martínez Díez (traductor). Madrid: Gredos, 2000.

HESIOD. *Theogony; Works and Days; Testimonia*. Edited and transl. by G. W. Most. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2006.

JENOFONTE. *Recuerdos de Sócrates; Económico; Banquete; Apología de Sócrates*. Introducciones, trad. y notas de Juan Zaragoza. Madrid: Gredos, 1993.

LIDDEL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

LIÑARES, L. *Hesíodo: Teogonía, Trabajos y Días*. Edición bilingüe. Buenos Aires: Losada, 2005.

VIANELLO DE CÓRDOVA, P. *Hesíodo: Teogonía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

### Bibliografía secundaria

COLOMBANI, M. C. *Foucault y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

FOUCAULT, M. *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad: vol. 2 – el uso de los placeres*. Trad. Martí Soler. México: Siglo XXI, 1993.

GERNET, L. *Antropología de la Grecia Antigua*. Trad. Bernardo Moreno. Madrid: Taurus, 1981.

JUDET DE LA COMBE, P.; LERNOULD, A. Sur la Pandore des *Travaux*: esquisses. In: BLAISE, F.; JUDET DE LA COMBE, P.; ROUSSEAU, P. (org.). *Le métier du mythe: lectures d'Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 301-313.

MOSSÉ, C. El hombre y la economía. In: VERNANT, J.-P. (org.). *El hombre griego*. Versión española de Pedro Bádenas de la Peña (introducción, cap. I, II y III), Antonio Bravo García (cap. VI, VII y VIII) y José Antonio Ochoa Anadón (cap. IV, V y IX). Madrid: Alianza, 1993, p. 35-63.

NELSON, S. The drama of Hesiod's farm. *Classical Philology*, Chicago, vol. 91, n. 1, p. 45-53, enero 1996.

NESCHKE, A. Dikè: la philosophie poétique du droit dans le "mythe des races" d' Hésiode. In: BLAISE, F.; JUDET DE LA COMBE, P.; ROUSSEAU, P. (org.). *Le métier du mythe: lectures d'Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1993, p. 465-478.

ROWE, C. J. 'Archaic Thought' in Hesiod. *The Journal of Hellenic Studies*, Cambridge, vol. 103, p. 124-135, 1983.

VEGETTI, M. "El hombre y los dioses". In: VERNANT, J.-P. (org.), *El hombre griego*. Versión española de Pedro Bádenas de la Peña (introducción, cap. I, II y III), Antonio Bravo García (cap. VI, VII y VIII) y José Antonio Ochoa Anadón (cap. IV, V y IX). Madrid: Alianza, 1993, p. 289-321.



**A “calma” em dois momentos de cinema: aristotélico, “Bombita”, 4º episódio de *Relatos salvajes* de D. Szifrón; e não ou para-aristotélico, *Céu sobre água* de J. Agrippino de Paula<sup>1</sup>**

***“Calm” in two moments of cinema: Aristotelian, “Bombita”, fourth episode of D. Szifrón’s Relatos salvajes; and not or para-Aristotelian, J. Agrippino de Paula’s Céu sobre água***

Teodoro Rennó Assunção  
Faculdade de Letras da UFMG  
teorenno@gmail.com

**Resumo:** Este artigo comenta brevemente o quarto episódio, “Bombita”, do filme *Relatos salvajes* de Damián Szifrón (2014), e o curta-metragem *Céu sobre água* de José Agrippino de Paula (1978), como exemplos possíveis tanto da “calma” (*praótes*) tal como definida – em contraste com a “cólera” (*orgé*) – por Aristóteles no livro II da *Retórica* (“Bombita”, do filme *Relatos salvajes* de D. Szifrón), quanto da “calma”, pensada positivamente e não mais apenas negativamente (*Céu sobre água* de

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no evento “I Seminário *Docere, Delectare et Mouere*: Emoções Aristotélicas no Cinema” (Centro de Convenções do Complexo Santuário do Caraça, na região da cidade de Santa Bárbara, Minas Gerais, de 10 a 13 de março de 2015, <[www.letras.ufmg.br/doceredelectareetmovere](http://www.letras.ufmg.br/doceredelectareetmovere)>) organizado por Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Departamento de Filosofia da FAFICH-UFMG), como coordenadora geral, e por Helcira Maria Rodrigues de Lima, Sérgio Alcides Pereira do Amaral e Teodoro Rennó Assunção (todos três da FALE/UFMG), e promovido pelo Grupo de Pesquisa “Retórica e Argumentação”, do CNPq e UFMG (FAFICH-FALE), pelo “Núcleo de Estudos Antigos e Medievais” (NEAM) do CNPq e UFMG (FALE-FAFICH), com apoio da CAPES, da FAPEMIG, do PPG-FIL da FAFICH/UFMG, do PÓS-LIN e do PÓS-LIT da FALE/UFMG.

J. Agrippino de Paula), segundo um modelo bem diferente, portanto, daquele de Aristóteles para esta “emoção” no livro II da *Retórica*.

**Palavras-chave:** “calma”; Aristóteles; *Retórica*; “Bombita”; *Céu sobre água*.

**Abstract:** This article briefly comments on the fourth episode, “Bombita”, of Damián Szifrón’s film *Relatos salvajes* (2014), and on José Agrippino de Paula’s short film *Céu sobre água* (1978), as possible examples not only of “calm” (*praótes*) as defined – in opposition to “anger” (*orgé*) – by Aristotle in the Book II of *Rhetoric* (“Bombita”, of Damián Szifrón’s film *Relatos salvajes*), but also of “calm”, conceived in a positive way and no more only negatively (*Céu sobre água* de J. Agrippino de Paula), according to a model very different, therefore, from that one of Aristotle for this “emotion” in the Book II of *Rhetoric*.

**Keywords:** “calm”; Aristotle; *Rhetoric*; “Bombita”; *Céu sobre água*.

Recebido em 10 de julho de 2015

Aprovado em 5 de setembro de 2015

Gostaria de começar por um esclarecimento elementar quanto ao próprio título destes dois breves comentários (o primeiro, a um episódio de um longa-metragem, e o segundo, a um curta): fui eu quem, por comodidade, os qualifiquei como momentos de cinema “aristotélico” (o primeiro, “Bombita”) e “não ou para-aristotélico” (o segundo, *Céu sobre água*), com isso querendo apenas indicar que o primeiro (“Bombita”) poderia ser compreendido em seu conjunto narrativo a partir do conceito de “calma” (*praótes*) tal como definido no livro II (2-3) da *Retórica* de Aristóteles, enquanto o segundo – apesar de sugerir fortemente em seu conjunto não-discursivo algo como um sentimento de “calma” – não se deixaria de modo algum compreender a partir do conceito negativo de “calma” (em contraposição à “cólera”, *orgé*) tal como definido por Aristóteles na *Retórica*. O que obviamente não supõe nenhuma relação direta e intencional (positiva ou negativa) destes dois filmes com o livro II da *Retórica*.

Mas seria preciso fazer, ainda, um outro esclarecimento elementar: o próprio Aristóteles no livro II da *Retórica* não prevê em nenhum momento o uso das “emoções” (*páthe*) em uma construção

narrativa autônoma, sendo o seu objetivo o de usá-las para colocar o auditório de uma assembleia ou de um tribunal em um estado emotivo análogo ao do orador (assembleia) ou ao de quem está sendo julgado (tribunal). É apenas na *Poética* (ver capítulos 6 e 13) que Aristóteles pensa em duas emoções: a “compaixão” (*éleos*) e o “medo” (*phóbos*) como devendo ser despertadas no receptor de um certo tipo de construção narrativa ficcional, o da tragédia (ARISTOTE, 1980, p. 52-53, p. 76-77). Mas, mesmo aí, estas duas emoções (o medo e a compaixão) são, de algum modo, aquilo que o compositor da estória trágica visa despertar no público e não algo que necessariamente esteja, enquanto elemento, na própria composição da estória.

Isso, no entanto, não impede que se possa partir das definições de “emoções” no livro II da *Retórica* para compreender melhor alguns tipos de narrativa que são muito comuns no cinema, sobretudo se lembrarmos que aquela que é a maior exposição teórica de Aristóteles sobre as “emoções” (praticamente ausentes no *De anima*, por exemplo) está longe de ser uma exposição autônoma, sendo arroladas e definidas apenas aquelas “emoções” que pressupõem sempre um contexto básico de relações sociais (a *pólis*) e mais especificamente os contextos da assembleia (gênero deliberativo), do tribunal (gênero judicial) e de outras reuniões públicas (gênero epidíctico), ou seja: “emoções” que terão necessariamente uma marcada dimensão narrativa e que, por isso, poderão ser (consciente ou inconscientemente) utilizadas pelo *mainstream* do cinema narrativo que se tornou hegemônico já na segunda década do século XX (cf. os “Pré-cinemas” tais como descritos por Arlindo Machado em *Pré-cinemas & pós-cinemas*. MACHADO, 1997, p. 6-170). Esta relação (do cinema narrativo com as “emoções” aristotélicas) certamente poderia ser um dos elementos de uma percepção de Roland Barthes (ainda que ele tenha pensado de um modo mais genérico em seu opúsculo *A retórica antiga*), para quem “existe uma espécie de acordo obstinado entre Aristóteles (de quem nasceu a retórica) e a cultura assim dita de massa” (BARTHES, 1975, p. 220).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “Como fugir dessa evidência de que Aristóteles (poético, lógico, retórico) fornece a toda a linguagem, narrativa, discursiva, argumentativa, veiculada pelas ‘comunicações de massa’, uma grande analítica completa (a partir da noção de ‘verossímil’) (...)?” (BARTHES, 1975, p. 220).

Vejam, então, a primeira definição aristotélica de “calma” (*praótes*) e o modo como ela depende de uma definição anterior de “cólera” (*orgé*): “*Como estar calmo é o contrário de estar encolerizado, e a cólera se contrapõe à calma, deve-se examinar em que estado de ânimo as pessoas são calmas, com quem se comportam tranquilamente e por que meios se acalmam. Seja a calma, portanto, a inibição e o apaziguamento da cólera*” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 3, 1380a 6-9; ARISTÓTELES, 2000, p. 17, grifos meus).<sup>3</sup> A definição de “cólera” (*orgé*), portanto, como aquilo exatamente que a “calma” faz cessar (ou aquilo de cujo cessar resulta a “calma”) está pressuposta como o verdadeiro elemento positivo de que a “calma” é a negação, levando um comentador (John M. Cooper, no artigo “An Aristotelian Theory of the Emotions”) a dizer que: “Na realidade, não é perfeitamente claro se Aristóteles quer dizer que *praótes* (sentir-se calmo) é um estado de sentimento por si próprio, ou apenas a ausência de sentimentos coléricos quando estes seriam esperados ou justificados; (...)” (COOPER, 1996, p. 242, trad. minha).<sup>4</sup>

A primeira definição de “cólera” (*orgé*) – que está na seção imediatamente anterior à da “calma – é, por sua vez, a seguinte: “*Seja, então, a cólera o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito à determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido*” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1378a 30-32; ARISTÓTELES, 2000, p. 7, grifos meus). Para o que interessa mais ao nosso comentário do episódio fílmico “Bombita”, caberia ainda citar as seguintes precisões de Aristóteles: a primeira (que esclarece que a “cólera” é uma “emoção mista”)<sup>5</sup> diz que “(...) a toda cólera se segue certo prazer, proveniente da esperança de vingar-se; é agradável, com efeito, pensar que se obterá o que se deseja; (...)” e ainda que “(...) as pessoas passam o tempo vingando-se em pensamento; a imagem que então surge

<sup>3</sup> Usei também, para cotejar o texto grego e a tradução, a edição de ARISTOTLE, *Art of Rhetoric*. English Trans. John Henry Freese (ARISTOTLE, 2006).

<sup>4</sup> Em uma nota, John M. Cooper lembra que: “Por contraste, em seus tratamentos de outros dois sentimentos de ‘negação’, o ódio e a confiança, parece bem claro que ele os considera como estados positivos de sentimento por si próprios, e não meramente a ausência dos sentimentos com os quais eles são contrastados – sentimentos amicais e medo, respectivamente” (COOPER, 1996, p. 253, nota 4, trad. minha).

<sup>5</sup> Ver para a importante questão das “emoções mistas” na *Retórica* o esclarecedor artigo “Mixed Feelings in Aristotle’s *Rhetoric*” de Dorothea Frede (FREDE, 1996, p. 258-285).

causa prazer como a dos sonhos” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1378b 1-2 e 8-10; ARISTÓTELES, 2000, p. 7); a segunda perspicazmente diz que “(...) sentimos ainda cólera, quando acontece o contrário do que esperávamos, porquanto causa maior pesar o que é de todo inesperado, assim como provoca deleite o que é de todo imprevisto, quando se realiza o que desejamos” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1379a 25-27; ARISTÓTELES, 2000, p. 11).

Se voltarmos, agora, à “calma” (ou “brandura”), veremos que, na exposição que se segue à sua primeira definição negativa (ou contrastiva) em relação à “cólera”, este padrão será mantido, com a única exceção de uma breve passagem em que apenas vislumbramos o que poderia ser uma definição positiva da “calma” a partir da mera menção de algumas situações ou ocasiões que, apesar de existirem por si mesmas e não apenas como negações da cólera, não serão descritas e nem mais mencionadas na sequência: “Quando se acham em estado de ânimo contrário ao da cólera, é evidente que as pessoas são calmas, como, por exemplo, *no jogo, no riso, na festa, num dia feliz, num momento de sucesso, na realização dos desejos e, em geral, na ausência da dor, no prazer inofensivo e na esperança justa*” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 3, 1380b 2-5; ARISTÓTELES, 2000, p. 19, grifos meus).

Como exemplos da definição aristotélica negativa de “calma”, poderíamos citar, no trecho inicial que se segue a esta, as seguintes passagens: “Se sentimos cólera contra os que desdenham, e o desdém é voluntário, é evidente que com aqueles que nada disso fazem, ou agem involuntariamente, ou parecem agir assim, somos calmos. Igualmente, com os que queriam o contrário do que fizeram. (...) E com os que reconhecem seus erros e se arrependem, porque, considerando como uma punição o pesar pelos atos praticados, eles fazem cessar a nossa cólera. (...) Também somos calmos com os que se humilham diante de nós e não contestam, pois parecem reconhecer que são inferiores; ora, os inferiores temem, e ninguém desdenha quando sente temor. (...) Igualmente, com respeito aos que nos fizeram grandes favores. E com os que solicitam e suplicam, pois mostram maior humildade. Igualmente, com os que não são insolentes, nem trocistas, nem desdenhosos com pessoa alguma (...)” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 3, 1380a9-16, 22-24 e 27-30; ARISTÓTELES, 2000, p. 17 e 19).

Curiosamente, no entanto, Aristóteles não menciona diretamente aquele tipo presumivelmente mais comum de “calma”, que viria não da

ausência de algo essencial à produção da “cólera”, mas simplesmente da realização efetiva e manifesta do desejo de vingança contra um desprezo manifesto e não merecido. No entanto, este tipo mais comum de “calma” está, de algum modo, pressuposto em uma exigência que, segundo Aristóteles, acrescenta-se à da mera realização da vingança: “Além disso, *não nos encolerizamos se pensamos que os punidos não saberão que sofreram por nossa causa e por quais motivos*, pois a cólera tem a ver com o indivíduo; ora, isso é evidente pela definição. *Por essa razão, com justeza assim se expressou Homero (“Od”. IX, 504): ‘Diz-lhe que foi Ulisses, o devastador de cidades’, como se Ulisses não se sentisse vingado se o Ciclope não soubesse por quem nem por que motivo ficara cego*” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 3, 1380b 20-25; ARISTÓTELES, 2000, p. 21, grifos meus). Pois, como bem o sabemos, Odisseu não somente cegou o Ciclope e roubou algumas de suas ovelhas, como fez questão de explicitar para este por que o tinha feito (ou seja: em razão da transgressão horrenda de uma regra básica de hospitalidade, ao devorar seis de seus hóspedes, cf. *Odisseia* IX, 475-479) e também quem o tinha feito (isto é, o líder, agora nomeado, destes companheiros devorados, cf. *Odisseia* IX, 502-505), em uma expressão aberta de uma superioridade final (como a dos discursos de triunfo na guerra após a vitória em um combate individual) que, porém, como bem o mostra a *Odisseia*, quase lhe foi fatal, abrindo também perigosamente para Odisseu o longo período da cólera de Poseídon, a partir do pedido de retaliação do Ciclope (cf. *Odisseia* IX, 528-535).

As implicações narrativas de um tal modelo de “calma”, resultante da realização de um desejo de vingança contra um desprezo não merecido, são, de algum modo, já evidentes no próprio texto do livro II (2-3) da *Retórica*, que cita não só este verso do episódio da vingança de Odisseu contra o Ciclope, mas também, quando trata diretamente da “cólera” (*orgê*), dois pedaços de versos da *Iliada* que exprimem bem a “cólera” de Aquiles contra Agamêmnon: “Desonrou-me, pois ele mesmo pegou e retém meu prêmio” (*Iliada* I, 356) e “como se (eu fosse) um desterrado digno de desonra” (*Iliada* IX, 648; ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1378b 32-34; ARISTÓTELES, 2000, p. 9).<sup>6</sup> Ora, ainda que a *mênis* (“ira”) de

<sup>6</sup> Um pouco antes, Aristóteles, ao propor pela primeira vez que “um certo prazer acompanha a cólera (aqui traduzindo o termo grego *thumós*)”, já havia citado dois versos da *Iliada* que a descrevem admiravelmente: “A qual, muito mais doce do que

Aquiles não seja uma “cólera” qualquer (nem *orgé* e nem mesmo *khólos*, termo mais frequente na *Iliada*), ela designa, enquanto primeiríssima palavra do poema, o seu tema, que, porém, no seu desenrolar complexo e trágico, não resulta em uma simples satisfação do desejo de vingança contra Agamêmnon, já que este desejo é inteiramente esvaziado após a morte de Pátroclo.<sup>7</sup> É na estória maior da *Odisseia* que poderíamos pensar em um modelo mais comum de “calma” resultante de uma vingança final contra os pretendentes, que é longamente preparada pelo acúmulo de insultos e maus tratos contra Odisseu e sua família.

### **1 A “calma” aristotélica: “Bombita”, 4º episódio de *Relatos salvajes* de Damián Szifrón**

Sabemos bem que não só a literatura apresenta vários exemplos possíveis de uma trama de vingança realizada como desfecho, mas também que o cinema narrativo já explorou este modelo quase à exaustão (sobretudo em *westerns* e policiais esquemáticos e de apelo fácil, como, por exemplo, vários dos estrelados por Charles Bronson). Não será, pois, uma grande surpresa encontrar variações deste modelo nas seis estórias (ou episódios) independentes que compõem o filme *Relatos salvajes* de Damián Szifrón. A questão mais importante, no entanto, é o modo como estas tramas de vingança estão construídas, pois embora seja possível uma identificação básica com a personagem que se vinga, há sempre um desconcerto que introduz um elemento cômico.

Vejamos, então, a intriga de “Bombita”, o quarto episódio de *Relatos salvajes* (D. Szifrón, Argentina, 2014). O começo nos mostra um engenheiro (Ricardo Darín no filme), especializado em bombas para demolição (donde o apelido “Bombita”, que dá título ao episódio), programando e realizando com sucesso a demolição de uma espécie

---

o mel que cai gota a gota,/ cresce nos peitos dos homens (...)” (*Iliada* XVIII, 109-110; ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1378b 6-7; ARISTÓTELES, 2000, p. 7).

<sup>7</sup> Da complexidade maior da intriga da *Iliada* dá, de algum modo, testemunho o próprio Aristóteles, quando, ao dizer que não haveria sentido em se encolerizar contra os mortos (pois estes não poderiam perceber a vingança), ele cita um verso em que Apolo expõe o absurdo do ultraje reiterado do cadáver de Heitor por Aquiles: “Pois a uma terra insensível ele ultraja enfurecido” (*Iliada* XXIV, 54; ARISTÓTELES, *Retórica* II, 3, 1380b 29; ARISTÓTELES, 2000, p. 21).

de usina localizada na cidade de Buenos Aires. Na sequência, ao sair do trabalho, ele liga para sua mulher, dizendo que pegará um bolo encomendado para a festa de aniversário de sua filha. A tragicomédia começa quando, após estacionar seu carro junto à confeitaria e pagar um preço caro pelo bolo esperado para esta festa, ele descobre, ao sair, que o seu carro (não mais presente) havia sido rebocado, sem que, no entanto, ele tivesse podido ver – devido à ausência de uma sinalização – que aquele era um lugar em que era proibido estacionar [Caberia aqui lembrar com Aristóteles que “sentimos ainda cólera, quando acontece o contrário do que esperávamos, porquanto causa maior pesar o que é de todo inesperado (...)”. (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1379a 25-27; ARISTÓTELES, 2000, p. 11)]. Pegando a notificação da multa afixada no meio-fio, ele se dirige a um estacionamento central, onde, apesar de reclamar do absurdo de ter de pagar um reboque injustificado, ele é tratado com indiferença pelo funcionário que o atende, e é obrigado a pagar o reboque para reaver o carro.

Mas esta demora será fatal, pois o trânsito engarrafado de Buenos Aires (algo sobre o que ele também não tem controle) o atrasa ainda mais, fazendo com que ele perca quase toda a festa da filha e desperte, assim, não só a decepção da filha, mas também a fúria de sua mulher. Apesar de tentar explicar para sua mulher o justificado de sua indignação (que, como já vimos na primeira cena da central do reboque, é também comum a outros cidadãos de Buenos Aires), a mulher, cansada de suas “desculpas” (e dizendo que ele poderia ter pegado um táxi para chegar em tempo à festa, deixando para pegar o carro depois) o ameaça, então, com uma separação definitiva.

E quando, tendo já pago o reboque, ele vai a um escritório (agora ligado ao Departamento de Trânsito da cidade) pagar a multa por estacionar em local proibido, ele volta a tentar argumentar, expondo o absurdo de pagar por uma infração da qual, devido à ausência de sinalização, ele não poderia ter consciência. Novamente ele é tratado com um burocrático desprezo (como se fosse sua obrigação, como cidadão sujeito à lei, conhecer todos os locais proibidos para estacionar em Buenos Aires), e, como não consegue falar com um superior deste funcionário que o atende no guichê (pois, segundo ele, não há ali superiores), ele se enfurece, pega um extintor de incêndio e quebra o vidro deste guichê, sendo levado pela segurança para uma delegacia de polícia, onde tem de

ficar na prisão por algumas horas (o advogado que o libera perguntando, então, se ele tinha sido estuprado...).

O problema maior vem do fato de que ele foi fotografado quando da agressão e de que seu caso, assim, é estampado nos grandes jornais, o que leva a empresa em que ele trabalhava (e que tinha vários contratos com a municipalidade de Buenos Aires) a demiti-lo sumariamente. Sua nova situação de desempregado será, por sua vez, fatal na tentativa de um acordo de separação com sua mulher, pois ela agora, estando empregada (numa inversão da situação mais habitual em toda a história do casamento), quer não apenas a guarda da filha, mas até mesmo impedi-lo de vê-la nos fins de semana.

E quando ele vai levar seu currículo a uma outra empresa para tentar um novo emprego – não conseguindo falar com o engenheiro-chefe, que ele conhecia e a quem ele preferia entregar pessoalmente o currículo, e nem com a sua secretária, que teria saído para almoçar, não tendo ainda voltado, quando já são quatro horas da tarde –, ele de novo “explode”, mandando todos “à merda”, e, ao voltar para a rua onde tinha deixado o carro em frente a uma banca de revistas, ele mais uma vez descobre, estarrecido, que o carro tinha sido rebocado, pois tinha sido estacionado em um local proibido, sem que novamente houvesse uma sinalização visível.

Desta vez, no entanto, ele paga o reboque (para reaver o carro), sem nenhuma reclamação, o que parece estranhamente sinalizar um começo de apaziguamento, que retrospectivamente compreenderemos como signo de um plano de vingança sendo armado. Ele irá, então, colocar uma bomba no próprio carro (que seria acionada quando o reboque desprendesse o carro no estacionamento), estacionando-o depois deliberadamente em um local proibido, de maneira a ser mais uma vez rebocado. Que a bomba explodisse o carro sem matar ou ferir ninguém que estivesse por perto no estacionamento é algo dado depois (não tão verossimilmente) como um cálculo bem feito por alguém que é especialista em explosivos. Alguns críticos argentinos (como Roger Koza e Jerónimo Atehortúa)<sup>8</sup> não deixaram de perceber aí também o velho esquema da “vingança com as próprias mãos”, que desperta fácil

---

<sup>8</sup> Ver o artigo “Cannes 2014 (04): historias ordinarias” (no blog “Con los ojos abiertos”) de Roger Koza (KOZA, 2014), e o artigo “Relatos salvajes” (in *El Mundo.com*, 23 de Octubre de 2014) de Jerónimo Atehortúa (ATEHORTÚA, 2014).

e prazerosamente a empatia do público pelo injustiçado protagonista “Bombita”, mas deixa politicamente intactas – por não problematizá-las mais a fundo – a extorsão de cidadãos, a corrupção da prefeitura e a distorção dos procedimentos de justiça.

Na cena final (que de algum modo inverte a da festa de aniversário da filha), são a mulher e a filha que levam para ele (já totalmente acalmado e feliz) na prisão um bolo de aniversário que será comemorado com efusão também por outros presos. Obtemos, além disso, antes desta finalização, informações de que o ato explosivo de Bombita estava sendo saudado nas redes sociais como uma manifestação necessária à denúncia do acordo criminoso entre a Prefeitura e a empresa dos reboques para extorquir de maneira pretensamente legal os usuários de carros que necessitam estacioná-los na rua, não percebendo (por falta de sinalização clara) que o local é proibido, o que dá um possível sentido político ao ato de vingança.

Se o modelo aristotélico de uma “calma” resultando da realização manifesta de uma vingança contra um desprezo imerecido é facilmente reconhecível, inclusive atendendo à exigência de que aquele que despreza (ou ofende) injustamente saiba por que e por quem a vingança contra ele foi cometida (donde a importância da publicidade contemporânea das redes sociais), o que é mais difícil ou impossível de encontrar – neste contexto pós-moderno de uma sociedade burocraticamente administrada – é o “indivíduo” contra o qual a vingança é realizada, pois ele não tem carne e osso e nem propriamente uma identidade, sendo sintomático o fato de que Bombita não consiga encontrar nunca um superior responsável pelas ofensas contra ele. Mas, além disso, a trama parte de algo acidental e imprevisível (o primeiro reboque injusto do carro), que, como num pesadelo irônico, leva (com a ajuda do trânsito infernal) a uma segunda e inesperada desgraça (a perda da festa de aniversário da filha e a fúria da mulher que decide se separar dele), assim como a “explosão” no birô da Prefeitura leva à também inesperada desgraça da perda de seu emprego na empresa, sem que aí também seja localizável quem – fora a lógica da rentabilidade – decidiu e é responsável por isso. O desfecho enfim positivo (depois deste *crescendo* tragicômico de desgraças imprevisíveis) não consegue, contudo, eliminar de todo a sensação de mal-estar e fragilidade tão comum e compreensível para um habitante de uma grande cidade hoje.

## **2 A “calma” não ou para-aristotélica: *Céu sobre água* de José Agrippino de Paula**

A ideia da escolha deste curta-metragem (vinte minutos) em Super-8 vem do desejo de tentar pensar um possível exemplo cinematográfico (imagem-som em movimento) de uma “calma” figurada positivamente e por si mesma (o que me pareceu um desafio difícil, se considerado o *mainstream* narrativo do cinema que chega à grande maioria das salas de cinema e à televisão) e que não poderia, de modo algum, se definir negativamente como “a inibição e o apaziguamento da cólera” (já que “estar calmo é o contrário de estar encolerizado, e a cólera se contrapõe à calma”), se a “cólera” é considerada, também segundo Aristóteles, como “o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo (...), quando esse (...) não é merecido” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1378a 30-32; ARISTÓTELES, 2000, p. 7). Este exercício poderia, então, permitir ver o quanto o modelo narrativo, relativamente comum no cinema, da “efetivação da vingança contra quem desprezou manifesta e imerecidamente” (donde, no desfecho, a “calma”) é apenas um dos exemplos de um dos conceitos possíveis de “calma”, não sendo necessariamente universal nem a definição aristotélica no livro II da *Retórica* e nem mesmo (mais amplamente) uma civilização agonística e competitiva (onde alguém só se reconhece pelo olhar dos outros) tal como a grega antiga.

Como já vimos, é certo que temos no livro II da *Retórica* um breve lampejo do que poderia ser uma definição positiva de “calma”, quando Aristóteles diz “(...) que as pessoas são calmas (...) no jogo, no riso, na festa, num dia feliz, num momento de sucesso, na realização dos desejos e, em geral, (...) no prazer inofensivo e na esperança justa.” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 3, 1380b 2-5; ARISTÓTELES, 2000, p. 19), naquela que é a única passagem do bloco maior (capítulo 3 do livro II) dedicado à “calma” em que poderíamos localizar algo de algum modo presente em *Céu sobre água*. Mas os exemplos positivos de uma situação de “calma” são apenas enunciados e deixados, por sua vez, sem uma definição ou descrição qualquer, como se seu rendimento narrativo, na ausência de um conflito básico que dá início à estória, fosse muito baixo, justificando a suspeita de que estritas descrições narrativas da “calma” são muito raras e improváveis. Tal constatação tem, no entanto, como pressuposto o hegemônico formato narrativo do cinema,

que se tornou realidade histórica já na década de 20 do século XX (a partir da transposição para o cinema de histórias tais como as contadas por romances realistas do século XIX, cf. o já citado “Pré-cinemas” de Arlindo Machado. MACHADO, 1997, p. 6-170), mas que não é em si uma necessidade, como bem o demonstram vários experimentos (geralmente, de “vanguarda”) com imagem e som em movimento, mas sem propriamente uma história e também diálogos (ou seja: o elemento discursivo, tão óbvio e necessário em tramas de conflitos humanos).

Um tal cinema experimental não-narrativo, em que as imagens e os sons valem pelo que esteticamente eles são, foi quase sempre aproximado (e como que circunscrito) às artes plásticas, como alguns de seus primeiros exemplos emblemáticos (realizados por “artistas”) bem o sugerem: *Le retour à la maison* de Man Ray, *Ballet mécanique* de Fernand Léger, *Marseille vieux port* de Moholy-Nagy, *Entr’acte* de Franz Picabia (e René Clair), mas também um filme de um cineasta como *O homem com a câmera* de Dziga-Vertov. No contexto brasileiro, um exemplo possível, mas único e extraordinário, é – em várias de suas sequências contemplativas jogando com luz, sombra e forma da paisagem – *Limite* de Mário Peixoto.

Mas nos anos 60 e 70, em consonância com experimentos *underground* de artistas como Andy Warhol (ver, por exemplo, *Sleep*) ou Yoko Ono [ver, por exemplo, *Nº 4 (Bottoms)*], artistas plásticos brasileiros como Hélio Oiticica e Lygia Pape (entre outros) farão filmes experimentais deliberadamente não narrativos (por exemplo, *Agrippina é Roma-Manhattan* de Hélio Oiticica e *Eat me* de Lygia Pape), construídos segundo proposições que eles mesmos formularam assim: 1) Hélio Oiticica: “NÃO NARRAÇÃO porque não é estorinha ou imagens de fotografia pura (...), porque NARRAÇÃO seria o que já foi e já não é mais há tempos: tudo o que de esteticamente retrógrado existe tende a reaver a representação narrativa (como pintores que querem ‘salvar a pintura’ ou cineastas que pensam que cinema é ficção narrativo-literária) (...)” (OITICICA, 1981, p. 22); e 2) Lygia Pape: “Eu vinha de grupos radicais, como o Neoconcreto, propondo uma linguagem despojada, não discursiva – ‘menos é mais’ (...). Esta postura estética tão clara marcava uma posição o mais longe possível dos filmes com roteiros predeterminados, apoiados quase sempre em historinhas com começo, meio e fim, um conceito aristotélico. Interpretar um roteiro era tudo o que eu não queria” (PAPE, 2004, p. 133).

Ainda que *Céu sobre água* (e outros curtas em Super-8) de José Agrippino de Paula seja muito distinto dos experimentos fílmicos de Hélio Oiticica e Lygia Pape – e José Agrippino não seja propriamente um artista plástico, tendo antes começado pelo romance (*Pan América*, de 1967, é o melhor exemplo, cf. de PAULA, 1967) – esta aproximação é, dentro do grande e múltiplo caldeirão denominado de “Cinema marginal”, a mais apropriada, sendo este enquadramento conceitual básico de Hélio Oiticica e Lygia Pape o que melhor permite compreender, enquanto proposição, um curta como *Céu sobre água* (mas que talvez já não valesse de todo para o longa *Hitler 3º Mundo*). Mas caberia ainda lembrar que, do ponto de vista técnico, o Super-8, com sua limitação de filme mudo, ao qual o som só era acrescentado depois, coincidia bem com a proposição da autonomia estética da imagem e da absoluta ausência de diálogos (o som de uma música instrumental – uma cítara e uma percussão indianas – apenas co-ritmando o movimento das imagens). E também que o Super-8, por seu baixo custo e facilidade de operação, assim como por ser uma bitola simplesmente não considerada então pela onipresente censura, abria a possibilidade de experimentações em uma época em que – por razões materiais e políticas – estas se tornaram cada vez mais difíceis (ver a entrevista com Jorge Bodansky nos suplementos do CD-ROM *Hitler 3º Mundo, Maria Esther: danças na África, Céu sobre água*; BODANSKY, sem data).

Tentemos, enfim, falar um pouco mais diretamente sobre o que é (e como está composto) *Céu sobre água* de José Agrippino de Paula (Arembepe/Salvador, 1978). Ainda que se justifique (em última instância) apenas por suas formas, posturas e movimentos, em um fio coreográfico que inclui também a presença da sua filha Manhã (anunciada pela gravidez da mãe) e de alguns outros esparsos figurantes, sabe-se que a protagonista do filme é a então mulher de José Agrippino, a dançarina Maria Esther Stockler, que se integra harmônica e não enfaticamente (o mais das vezes dentro da água) à paisagem luminosa da lagoa de Arembepe, perto de Salvador.

Em *Verdade Tropical*, uma primeira descrição (mais genérica) dela por Caetano Veloso, que tinha uma verdadeira reverência pela força e inteligência de José Agrippino, serve de algum modo para caracterizar sua tranquila e intensa participação em *Céu sobre água* (e que valeria também para um curta de dança experimental como *Maria Esther: danças na África*): “Ela (...) exalava uma atmosfera aristocrática que era uma permanente lição sobre a verdadeira elegância, sempre provando como e

por que algo vulgarmente considerado vulgar – um comprimento de saia, um gesto, uma cor – podia ser, afinal, o melhor exemplo de refinamento. (...) Na praia, ela era olhada com assombro pelas carioquinhas depiladas, porque seus pelos pubianos escorriam com a água por sob o biquíni pelas coxas abaixo, e suas axilas tampouco eram raspadas. No entanto, sua imponência era a de uma rainha, enquanto as outras pareciam coristas” (VELOSO, 1997, p. 109-110).

Em *Céu sobre água*, sua nudez não avergonhada e a espontaneidade de seus movimentos – que, em um tal ambiente aquático, carregam algo do mero deleite do corpo consigo mesmo (lembrando sua formação com Martha Graham) – não deixam de revelar que, no modo indicial da fotografia filmica como sucessão de fotogramas, trata-se também de uma experiência (ou experimento) existencial em que todo o seu ser (assim como o de José Agrippino que a filma) está implicado. Como bem lembra Jorge Bodansky, em uma entrevista já citada, José Agrippino era um “artista total” (“24 horas por dia”) para o qual a separação tradicional entre vida e obra não fazia nenhum sentido (cf. entrevista com Jorge Bodansky nos suplementos do CD-ROM *Hitler 3º Mundo, Maria Esther: danças na África, Céu sobre água*. BODANSKY, sem data).

Se é certo que a história mínima de uma gestação (momento de plenitude para a mulher) e de nascimento e primeiríssima infância de uma filha é claramente apreendida do conjunto do filme, não há propriamente uma temporalidade evolutiva, pois fases temporais distintas parecem se misturar sem atenção a uma série cronologicamente sucessiva, e todos os momentos parecem igualmente inteiros em si mesmos em uma espécie de celebração (nietzschiana) da vida, cuja mais adequada e lúdica expressão seria a dança.<sup>9</sup> Se, de um ponto de vista pragmático-narrativo, se perguntasse quanto aos “personagens” (que não representam, mas são antes eles mesmos como seres vivos) “O que eles fazem?”, a resposta seria: “Nada!”. Não há nenhuma insatisfação de base, nem nenhuma busca (de algo que falte), nem nenhum conflito de interesses entre os “personagens”, mas apenas o prazer de corpos desfrutando, sem nenhuma culpa, da água e da luz solar em uma paisagem paradisíaca.

<sup>9</sup> Se a cena inicial pode de fato lembrar o conhecido quadro “L’origine du monde” de Courbet, é difícil – a partir desta mera associação – inferir, como o faz Luciana Corrêa de Araújo (na apresentação do filme “*Céu sobre água*” no encarte da Lume), uma dimensão cosmogônica no conjunto do filme (de ARAÚJO, sem data e sem numeração de páginas).

Talvez isso possa explicar um possível tédio do espectador habituado ao cinema narrativo, algo que poderia evocar (em modo hiperbólico) a reação de cansaço e desinteresse de quem assistisse as seis horas contínuas e em tempo real de um homem que simplesmente dorme (o já citado *Sleep* de Andy Warhol) ou as já antes imaginadas (por Fernand Léger) *24 horas* da vida banal e cotidiana de um casal qualquer (cf. “Panorâmica” de Ligia Canongia no já citado *Quase cinema*. CANONGIA, 1981, p. 11). Mas seria preciso lembrar também que – em um conjunto com muitas variações não só de movimentos de alguns seres humanos, mas ainda de formas e cores de elementos recorrentes como o céu, a água (da lagoa ou do mar), a areia e os coqueiros – estas cenas vivas (ou discretos e suaves *happenings* improvisados) foram colhidas pacientemente ao longo de seis anos (de 1972 a 1978) e depois editadas, com uma sutil sobriedade, por José Agrippino, em um condensado final de apenas vinte minutos. Sobre o olhar sensível de José Agrippino (simultaneamente *camera-man*, editor e diretor), que é quem escolhe e filma as cenas, Rubens L. R. Machado Jr., no artigo “*Céu sobre água* e o super-otismo de José Agrippino de Paula”, após falar de uma “contemplação dinâmica”, a descreve assim: “A câmera de Agrippino reage, portátil como um pincel, e pode se submeter à presença física mais imediata dos corpos. Sua relação com as coisas que filma supõe uma certa entrega aos momentos que os corpos proporcionam à visão” (MACHADO Jr., 2008, sem paginação).

Rubens Machado Jr. observa, pois, com justeza: “Mais que registro biográfico em estesia *hippie*, é um experimento formal singularíssimo. Seria em cinema o seu resultado mais estruturado, ainda que de modo não convencional” (MACHADO Jr., 2008, sem paginação). E conclui ironicamente: “É num certo sentido o filme mais *hippie* que eu conheço, talvez o único” (MACHADO Jr., 2008, sem paginação). Pois sabe-se que comunidades *hippies* se instalaram em Arembépe a partir do fim dos anos 60, levando alguém como Glauber Rocha (que odiava esta “alienação baiana”) a dizer sarcasticamente que eles iam “atrás do trio elétrico a Arembépe babar dendê” (segundo Caetano Veloso em *Verdade tropical*; VELOSO, 1997, p. 470-471), mas, quanto ao conteúdo existencial da experiência de José Agrippino e Maria Esther, o mesmo Caetano Veloso lembra (com uma distância análoga à de Rubens Machado Jr.) que “José Agrippino e Maria Esther tinham voltado da África [isto é: bem depois dos experimentos teatrais *pop* e de *happening* de, por exemplo, *O rito do*

*amor selvagem*] transfigurados em ultra-hippies e viventes de uma ‘nova era’, que, por causa do modo como eles se punham nela, combinando envolvimento profundo e distanciamento crítico, nada tinha do tom enjoativo que o termo conota (...) para mim” (VELOSO, 1997, p. 471).

Evidenciado pela graça tranquila da presença coreográfica de Maria Esther, o local ou sítio natural deste filme tem conexões históricas com a contracultura que parecem, no entanto, confirmadas internamente pela escolha, como trilha sonora, de uma música instrumental indiana (tocada por uma cítara e um ágil instrumento de percussão) que embala suavemente o seu ritmo e movimento visual, numa consonância muito delicada, sobretudo, com a dança espontânea (ou quase não-dança) de Maria Esther. Pois esta música remete, ainda que de modo não muito preciso, a um certo Oriente, que – como no caso, por exemplo, do zen-budismo (redescoberto no Ocidente com novo vigor a partir dos anos 60) – poderia sugerir uma saída surpreendente para as insolúveis contradições e angústias de um homem ou mulher ocidental nos anos 70 do século XX, valorizando positivamente não só o nada fazer de prático no instante da meditação (o *za-zen*, por exemplo), como também a atenção ao que somos mais elementarmente (e que nos passa o mais das vezes despercebido): um corpo vivo morituro que respira, pensa e se movimenta em um determinado lugar do mundo, podendo neste último (caso o escolha bem e aí esteja tranquilo) calmamente desfrutar do prazer e da beleza de existir, sem a necessidade constante e escravizadora de uma finalidade ou rendimento específicos.

É curiosa e significativa, por exemplo, a coincidência entre o que este filme sugere existencialmente com grande felicidade formal e o que criticamente propõe Theodor W. Adorno no aforismo “*Sur l’eau*” de *Minima moralia* (mesmo que, por razões políticas, ainda estejamos longe de um mundo humano que superou a necessidade): “Uma humanidade que não conheça mais a necessidade começará a compreender um pouco o caráter ilusório e vão de todos os empreendimentos realizados até então para se escapar da necessidade e que, com a riqueza, reproduziram a necessidade numa escala ampliada. Até mesmo o prazer seria por isso afetado, visto que seu esquema atual é inseparável da industriiosidade, do planejamento, da intenção de impor a sua vontade, da sujeição. *‘Rien faire comme une bête’*, flutuar na água, olhando pacificamente o céu, *‘ser, e mais nada, sem nenhuma outra determinação nem realização’*, eis o que poderia ocupar o lugar do processo, do fazer e do realizar (...)” (ADORNO, 1992, p. 138, grifos meus).

Voltemos agora, para concluir, ainda uma vez a Aristóteles (mas não precisamente ao livro II da *Retórica*). Ainda que seja pensada enquanto “atividade” (*enérgeia*) – o que dificultaria a sua aproximação com uma “afecção” ou “emoção” (*páthos*) como a “calma” (*praótes*) –, é a “contemplação” (*theoría*) ou “a vida contemplativa” (*bíos theoretikós*), tal como definida no livro X da *Ética a Nicômaco*, o que (mesmo que seu objeto seja o que não está sujeito à contingência humana) talvez mais se aproxime em Aristóteles do que está em questão em um filme como *Céu sobre água*, pois “(...) ela pode ser considerada a única atividade que é amada por ela mesma; pois nada vem dela além do contemplar, mas das atividades práticas retiramos um ganho adicional maior ou menor além da (própria) ação. Além disso, a felicidade parece consistir em ócio (*en skholéi*); pois nos ocupamos com negócios para que tenhamos ócio (*askholoúmetha gàr hína skholádzomen*), e fazemos a guerra para que tenhamos paz” (ARISTOTLE, *The Nicomachean Ethics* 1177a 22 – 1177b 7; ARISTOTLE, 1982, p. 612-615, trad. minha). Aristóteles precisa, pouco depois, que a atividade contemplativa é a superior e mais perfeita felicidade, “(...) pois se as atividades políticas e guerreiras se distinguem entre as ações conforme as virtudes, elas são sem ócio (*áskholoi*), dirigidas para alguma outra finalidade, e desejáveis não por elas mesmas” (ARISTOTLE, *The Nicomachean Ethics* 1177b 16-18; ARISTOTLE, 1982, p. 616-617, trad. minha).

Gostaria de agradecer e dedicar este artigo aos jovens cineastas Lygia Santos Assunção e Álvaro Andrade, que não só disponibilizaram gentilmente para mim em *down-load* o filme *Relatos salvajes*, como também me indicaram textos críticos menos óbvios sobre este, feitos pela nova crítica de cinema argentina.

## Referências

ADORNO, T. W. *Sur l'eau*. In: ADORNO, T. *Minima moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca; revisão de Guido de Almeida. São Paulo: Ática, 1992, p. 137-138.

de ARAÚJO, L. C. *Céu sobre água*. Encarte do CD-ROM de PAULA, José Agrippino. *Hitler 3º Mundo, Maria Esther: danças na África, Céu sobre água* – Cinema marginal brasileiro – Lume Filmes, sem data e sem numeração de páginas.

ARISTOTE. *La Poétique*. Texte, trad. et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Trad. Ísis Borges da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARISTOTLE, *Art of Rhetoric*. English Trans. John Henry Freese. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006 [1926].

ARISTOTLE. *The Nicomachean Ethics*. English Translation by H. Rackham. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982 [1926, 1934].

ATEHORTÚA, J. Relatos salvajes. In: El Mundo.com, 23 de Octubre de 2014. Disponível em: <[http://www.elmundo.com/movil/noticia\\_detalle.php?idx=244770&](http://www.elmundo.com/movil/noticia_detalle.php?idx=244770&)>. Acesso em: 28 fev. 2015.

BARTHES, R. A retórica antiga. In: COHEN, J. *et alii*. *Pesquisas de Retórica*. Trad. Leda P. M. Iruzun. São Paulo: Editora Vozes, 1975, p. 147-221.

BODANSKY, J. Entrevista. In: Suplementos do CD-ROM de PAULA, José Agrippino. *Hitler 3º Mundo, Maria Esther: danças na África, Céu sobre água* – Cinema marginal brasileiro – Lume Filmes, sem data.

CANONGIA, L. Panorâmica. In: CANONGIA, L. *Quase cinema – Cinema de Artista no Brasil, 1970/1980*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p. 11.

COOPER, J. M. An Aristotelian Theory of the Emotions. In: RORTY, A. O. (ed.). *Essays on Aristotle's Rhetoric*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 238-257.

FREDE, D. Mixed Feelings in Aristotle's *Rhetoric*. In: RORTY, A. O. (ed.). *Essays on Aristotle's Rhetoric*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 258-285.

KOZA, R. Cannes 2014 (04): historias ordinarias. In: KOZA, R. Blog "Con los ojos abiertos". Disponível em: <<http://ojosabiertos.otroscines.com/cannes-2014-04-historias-ordinarias/>>. Acesso em: 28 fev. 2015.

MACHADO, A. Pré-cinemas. In: MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997, p. 6-170.

MACHADO Jr., R. L. R. “Céu sobre água” e o super-otismo de José Agrippino de Paula. In: *13º Encontro Socine*, ECA-USP, 06 a 10 de dezembro de 2008. Disponível em: <[www.socine.org.br/anais/interna.asp?nome=rubens.luis.ribeiro.machado.júnior](http://www.socine.org.br/anais/interna.asp?nome=rubens.luis.ribeiro.machado.júnior)>. Acesso em: 27 fev. 2015.

OITICICA, H. NEYRÓTICA. In: CANONGIA, L. *Quase cinema – Cinema de Artista no Brasil, 1970/1980*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p. 22-23.

PAPE, L. Cinema marginal. In: PUPPO, E. (org.). *Cinema marginal brasileiro*. Rio de Janeiro: Heco, 2004, p. 133-135.

de PAULA, J. A. *Pan América*. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.

VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



# TRADUÇÃO



## **Horácio, *Odes*, I.37. Apresentação e tradução**

### ***Horace, Odes, 1.37. Presentation and translation***

Daniel da Silva Moreira

Departamento de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora  
moreiradsm@gmail.com

**Resumo:** O presente texto propõe uma nova tradução versificada da ode I.37, do poeta romano Horácio (65 a.C. – 8 a.C.). Precede-o uma breve contextualização do evento histórico evocado pelo poema, a batalha de Ácio (*Actium*) – travada em 2 de setembro de 31 a.C. no mar Jônico, próximo à cidade de Ácio, na província romana da Macedônia –, algumas notas que, baseadas em bibliografia atualizada sobre o tema, tratam sobre as estratégias discursivas escolhidas pelo poeta para representar, ou omitir, os personagens envolvidos na batalha, e, finalmente, algumas considerações, ainda que o mais sucintas possível, sobre a tradução da estrofe alcaica.

**Palavras-chave:** Horácio; *Odes*; poesia lírica; batalha de Ácio; tradução.

**Abstract:** This paper proposes a new versified translation of the ode 1.37, by the Roman poet Horace (65 BC – 8 BC). It is preceded by a brief contextualization of the historical event evoked by the poem, the Actium battle – fought on September 2, 31 BC in the Ionian Sea, near the city of Actium, in the Roman province of Macedonia –, a few notes, based on updated bibliography on the topic, on the discursive strategies chosen by the poet to represent, or to omit, the characters involved in the battle, and, finally, some considerations, as succinct as possible, on the translation of alcaic stanza.

**Keywords:** Horace; *Odes*; lyric poetry; Actium battle; translation.

Recebido em 27 de junho de 2015

Aprovado em 14 de setembro de 2015

### **Sobre a ode I.37, de Horácio**

O poema que apresento em tradução faz referência a um dos eventos mais importantes na história do Ocidente. A batalha de Ácio (*Actium*) – travada em 2 de setembro de 31 a.C. no mar Jônico, próximo à cidade de Ácio, na província romana da Macedônia – foi o evento decisivo da guerra civil entre Otávio César e Marco Antônio, que já durava 2 anos. A vitória das frotas de Otávio sobre as de Marco Antônio e Cleópatra vai representar a eliminação do último impedimento para que se estabelecesse o poder absoluto do futuro imperador Augusto, que viria a fundar um modo de governar que duraria pelo menos mais 400 anos e teria implicações profundas tanto para a história de Roma quanto, consequentemente, para a constituição de toda a história ocidental.

O poema 37 do primeiro livro das *Odes* de Horácio (65 a.C. a 8 a.C.), muitas vezes conhecido como a “ode de Cleópatra”, aborda a batalha de Ácio e seus personagens de um modo bastante peculiar. Muito mais do que fornecer ao leitor um sem-fim de dados históricos que descrevessem minuciosamente os antecedentes, as motivações e o desenrolar da guerra que culminou na batalha de Ácio, creio que torne a leitura mais proveitosa e ampla manter o foco justamente no que há de mais característico no poema, nos momentos em que a versão dos fatos, tal como apresentada por Horácio, seja divergente da registrada pela história. Assim, ofereço a seguir, ainda que o mais brevemente possível, algumas notas, colhidas na bibliografia mais significativa sobre a poesia horaciana, que tratam das estratégias discursivas escolhidas pelo poeta para representar, ou omitir, as figuras envolvidas na batalha de Ácio.

Ronnie Ancona, ao tratar dessa ode, afirma que “muito de seu sucesso se baseia no retrato maravilhosamente ambíguo da rainha ptolomaica, Cleópatra VII do Egito, uma figura central para a política romana contemporânea” (ANCONA, 2010, p. 183).<sup>1</sup> Cleópatra é, de

---

<sup>1</sup> No original: “Much of its success lies in its marvelously ambiguous portrayal of the Ptolemaic queen, Cleopatra VII of Egypt, a central figure for contemporary Roman politics” (todas as traduções apresentadas nesse texto são de minha autoria).

fato, a personagem central do poema e, como a autora propõe, o perfil da rainha egípcia que ali se delinea é dúbio. Temos, de um lado, as cinco primeiras estrofes do poema em que Horácio celebra a derrota do *fatale monstrum*, e, de outro, as três últimas estrofes em que vemos crescer a nobreza de Cleópatra face à derrota (ANCONA, 2007, p. 58). Ancona propõe ainda que uma leitura do poema coloque em questão se a ambiguidade na representação da rainha egípcia expressaria uma ambivalência da parte de Horácio quanto à vitória de Otávio sobre sua oponente ou se, em outro sentido, o gesto de ressaltar a notável dignidade de Cleópatra seria uma estratégia para tornar a conquista de César ainda mais proeminente (ANCONA, 2007, p. 58).

Em *Polyhymnia: the rhetoric of horatian lyric discourse*, Gregson Davis também investiga o modo como Cleópatra passa, no decurso do poema, de *detractanda* a *laudanda* (DAVIS, 1991, p. 233), para o que propõe que esse tratamento paradoxal da rainha se dá no contexto de uma *conversão* que conduziria o poema para um sentido final totalmente alinhado a um programa encomiástico favorável ao futuro Augusto. Para Davis, “apesar do destaque concedido a Cleópatra na narrativa, a agenda retórica oblíqua é louvar o governante cujo nome aparece na exata metade do poema: *Caesar* (verso 16)” (DAVIS, 1991, p. 233).<sup>2</sup> E, assim, a transfiguração do caráter da rainha em direção a uma imagem nobre e positiva mostraria, na verdade, o poder transformativo de Augusto, aquele que deveria ser louvado em última instância.

Michèle Lowrie, em *Horace's narrative odes*, chama a atenção para a habilidade narrativa do poeta ao comprimir toda a extensão da última guerra civil do período republicano em apenas três cenas: “Dois anos, 31 e 30 a.C., são condensados em três cenas (ameaça, conflito e perseguição, derrota) que se seguem suavemente uma após outra” (LOWRIE, 1997, p. 144).<sup>3</sup> Os três momentos dessa narrativa poderiam ser divididos do seguinte modo: a cena de ameaça iria dos versos 01 a 12, o conflito e a perseguição estariam entre os versos 12 e 24 e, por fim, a cena da derrota de Cleópatra se situaria entre os versos 25 e 32.

---

<sup>2</sup> No original: “Despite the prominence accorded to Cleopatra in the narrative, the oblique rhetorical agenda is praise of the ruler whose name appears at the precise midpoint of the poem: *Caesar* (line 16)”.

<sup>3</sup> No original: “Two years, 31 and 30 BC, condense into three scenes (threat, conflict and chase, defeat) following smoothly one on the other”.

A *suavidade* com que as cenas se sucedem, para Lowrie, adviria da estratégia e do foco narrativos escolhidos por Horácio para se valer dos acontecimentos envolvidos na batalha de Ácio, uma perspectiva que, ao encadear longos períodos históricos, teria o efeito de criar sua própria versão lírica da história, em inúmeros pontos distinta da dos registros históricos:

Certos aspectos refutam os “fatos” tais como conhecidos a partir de Dion e de Plutarco (...). César não perseguiu Cleópatra ele próprio; ela de fato planejou esconder sua frota, até ser frustrada pela logística; seu palácio não se arruinou fisicamente; a historicidade das serpentes é questionável. Essas disparidades entre a “realidade” histórica e sua representação transformam a história em mito.<sup>4</sup> (LOWRIE, 1997, p. 144)

Um dos pontos de maior interesse para a leitura da ode de Horácio está no fato de o poeta, num poema que faz referência à batalha de Ácio, não mencionar Marco Antônio diretamente em momento algum. Para Lowrie, “O apagamento de Marco Antônio em favor da deslumbrante Cleópatra transforma a batalha de Ácio, enquanto um conflito interno, em um externo; enquanto uma guerra civil, em uma guerra estrangeira” (LOWRIE, 1997, p. 145).<sup>5</sup> A omissão desse personagem fundamental da guerra é vista, tradicionalmente, como uma estratégia narrativa participante da atitude conciliadora que a política augustana parece ter mantido desde seu início, buscando amenizar a polarização entre os partidários de Otávio e os antigos partidários de Marco Antônio, tornando Roma, assim, governável. E essa busca de conciliação, é claro, também se expressiu através da literatura de propaganda do período augustano, da qual participam as *Odes* horacianas. Para Michèle Lowrie, contudo, a omissão de Marco Antônio é antes uma questão de gênero. A autora nota que, numa representação convencional da batalha de Ácio, figuraria uma batalha naval entre Marco Antônio e Otávio, dando ênfase ao último –

<sup>4</sup> No original: “Certain aspects confute the ‘facts’ as known from Dio and Plutarch (...). Caesar did not pursue Cleopatra himself; she did plan to hide her fleet until thwarted by logistics; her palace did not collapse physically; the snakes’ historicity is tenuous. These disparities between historical ‘reality’ and its representation turn history into myth”.

<sup>5</sup> No original: “The erasure of Antony in favour of the dazzling Cleopatra transforms the battle of Actium from internal to external conflict, from civil war to foreign war”.

algo como o que Virgílio coloca no escudo de Eneias, no canto VIII da *Eneida* –, mas, no caso da ode I.37, Marco Antônio desaparece e Otávio não é o protagonista. Qual seria então a vantagem de se dar destaque a Cleópatra em detrimento de um retrato convencional da batalha? Lowrie, baseando-se em uma leitura da ode feita por Charles Martindale, afirma que o poema tenta modificar a significação de Ácio em termos de ideologias sociais, raciais e sexuais. A omissão de outros participantes no evento histórico traz para o primeiro plano da narrativa a oposição entre mulher e homem, a rainha do Egito e o líder de Roma, e, enquanto este último se torna o *uir* por excelência, Cleópatra assume o lugar de uma “outra”, tanto em termos étnicos quanto em termos de gênero. Assim, a transformação da batalha de Ácio em uma guerra estrangeira substitui um conflito entre iguais por outro contra uma alteridade radical: “No lugar de dois aristocratas romanos racionais, a figura de Cleópatra permite uma oposição mais clara: homem *versus* mulher, romano *versus* egípcio, racional *versus* irracional, civilizado *versus* bárbaro” (LOWRIE, 1997, p. 149).<sup>6</sup>

### **Sobre a estrofe alcaica e sua tradução**

A ode I.37 emprega em sua composição a estrofe alcaica, cujo nome deriva do poeta grego Alceu de Mitilene (c. 630 – c. 580 a.C.), tido como o inventor dessa combinação de metros. Nas *Odes*, Horácio emprega a estrofe em 37 poemas<sup>7</sup> e parece haver uma íntima relação entre o emprego desse tipo de estrofe, a temática política/patriótica e a poesia simposiástica.<sup>8</sup> A estrofe alcaica caracteriza-se pela variedade métrica/rítmica, sendo os dois primeiros versos hendecassílabos, o terceiro eneassílabo e o último decassílabo (CAMPOS, s.d., p. 14).

---

<sup>6</sup> No original: “Instead of two rational male Roman aristocrats, the figure of Cleopatra allows a more clear-cut opposition: male versus female, Roman versus Egyptian, rational versus irrational, civilized versus barbarian”.

<sup>7</sup> I) 9, 16, 17, 26, 27, 29, 31, 34, 35, 37; II) 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 14, 15, 17, 19, 20; III) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 17, 21, 23, 26, 29; IV) 4, 9, 14, 15.

<sup>8</sup> O simpósio, na antiga Grécia, era a segunda parte de um banquete ou festim, durante a qual os convidados bebiam, conversavam, ouviam música e se entregavam a outros divertimentos. A poesia lírica grega e, posteriormente, a latina emularam a prática em poemas que tratam das alegrias do vinho, da comemoração do sucesso de batalhas, da amizade, entre outros assuntos.

Antes de escolher qual modelo dentro do sistema versificatório românico adotar para a tradução da ode I.37, imaginei que seria importante verificar como a estrofe vinha sendo traduzida para o verso português. Em sua tradução das *Odes e epodos* de Horácio, ainda que não incluía a I.37, Bento Prado de Almeida Ferraz traz outras que empregam a estrofe alcaica e, em todas aquelas que analisei (I.16, I.17, I.31, I.34, I.35, III.6), verifiquei que prefere traduzir todos os quatro versos da estrofe por decassílabos (HORÁCIO, 2003). Heitor Martins, ao traduzir a ode II.14, usa predominantemente o padrão de três decassílabos, seguidos de um hexassílabo (HORÁCIO, 1970). Elpino Duriense, nas odes II.7 e III.1, também faz essa opção (HORÁCIO, 1941). José Augusto Cabral de Mello, na ode II.13, utiliza, por sua vez, um decassílabo, um hexassílabo, dois decassílabos e mais um hexassílabo e, na ode III.4, três decassílabos seguidos de dois hexassílabos (HORÁCIO, 1853).

A partir dessa breve observação, o que pude constatar foi que as traduções já existentes da estrofe alcaica ou não davam conta da variação de metros (três no total), variação que acredito ser uma característica fundamental dessa forma poética, ou, quando o faziam, aumentavam o número de versos em relação ao poema latino, prática que venho tentando ao máximo evitar em minhas traduções por acreditar que essa inclusão de novos versos seja algo que, para além de descaracterizar o poema em sua forma, também age em um sentido, a meu ver, contrário à economia e síntese características da língua latina.

Assim, por não julgar satisfatório lançar mão de algo pré-existente, me vi diante da necessidade de criar uma nova proposta de tradução da estrofe alcaica que, a um só tempo, tentasse dar conta do movimento de variação métrica e tivesse o mesmo número de versos do idioma de partida. O primeiro passo foi definir quais versos adotar para a manutenção, ou para a compensação, da polimetria latina. Optei por empregar, para os dois primeiros versos, o decassílabo, por ser o verso mais comum na versificação em língua portuguesa. Como a estrofe alcaica faz um movimento de retrocesso no terceiro verso, empregando um verso cuja extensão é consideravelmente inferior aos dois primeiros, lancei mão de um verso mais curto que o decassílabo, mas que ainda permitisse a utilização posterior de um verso intermediário, pois a estrofe faz ainda um movimento de expansão no quarto verso. Usei, então, para o terceiro verso a redondilha maior, ou verso heptassílabo, também escolhido em razão de seu amplo emprego na poesia de língua portuguesa. Desse

modo, restaram como possibilidades para o quarto verso o octossílabo e o eneassílabo, dentre os quais fiz opção pelo último, também por julgá-lo mais corrente em nosso meio poético. Resumindo, emprego em minha versão da estrofe alcaica, dois decassílabos, uma redondilha maior e um eneassílabo. Além disso, na versão que proponho para a estrofe, também busco aplicar, sempre que possível, um ritmo bem marcado, lançando mão dos esquemas rítmicos mais frequentemente empregados em cada um dos metros escolhidos, tentando tirar o máximo proveito possível da musicalidade do verso em língua portuguesa.

### **Tradução**

A seguir, apresento a tradução, precedida pelo texto latino, da ode I.37, de Horácio.

*Nunc est bibendum, nunc pede libero  
pulsanda tellus, nunc Saliaribus  
ornare puluinar deorum  
tempus erat dapibus, sodales.*

*Antehac nefas depromere Caecubum* 05  
*cellis auitis, dum Capitolio  
regina dementis ruinas  
funus et imperio parabat*

*contaminato cum grege turpium*  
*morbo uirorum, quidlibet impotens* 10  
*sperare fortunaque dulci  
ebria. Sed minuit furorem*

*uix una sospes nauis ab ignibus,  
mentemque lymphatam Mareotico*  
*redegit in ueros timores* 15  
*Caesar, ab Italia uolantem*

*remis adurgens, accipiter uelut*  
*mollis columbas aut leporem citus*  
*ueuator in campis niualis*  
*Haemoniae, daret ut catenis* 20

*fatale monstrum. Quae generosius  
perire quaerens nec muliebriter  
expauit ense nec latentis  
classe cita reparauit oras,*

*ausa et iacentem uisere regiam* 25  
*uoltu sereno, fortis et asperas  
tractare serpentes, ut atrum  
corpore combiberet uenenum,*

*deliberata morte ferocior:*  
*saeuis Liburnis scilicet inuidens* 30  
*priuata deduci superbo,  
non humilis mulier, triumpho.<sup>9</sup>*

Agora é beber, agora, os pés livres,  
é a terra pulsar, agora era tempo  
de ornar os coxins dos deuses  
com os festins sális,<sup>10</sup> camaradas.

Ate hoje era ímpio tirar o Cécubo<sup>11</sup> 05  
da adegas ancestral, enquanto a rainha  
tramava insanas ruínas  
ao Capitólio<sup>12</sup> e a morte ao império

---

<sup>9</sup> Texto latino proveniente de HORACE. *Odes et épodes: tome I*. Texte établi et trad. par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1927, p. 50-51.

<sup>10</sup> Relativo a Marte ou aos seus sacerdotes, entre os romanos. Os festins sális são, portanto, as oferendas que são feitas ao deus da guerra.

<sup>11</sup> O Cécubo foi um vinho de grande renome durante a Antiguidade romana. Proveniente de um pequeno território, o *ager Caecubus*, na costa do Lácio, essa bebida é frequentemente citada como tendo sido o melhor de todos os vinhos: mais suave que o Falerno, mais encorpado que o Albano, era forte e inebriante, um vinho branco que se tornava cor de fogo à medida que envelhecia.

<sup>12</sup> O Capitólio, ou Monte Capitolino, é uma das sete colinas de Roma, em que, na Antiguidade, havia inúmeros templos, sendo o mais importante deles o Templo de *Iupiter Optimus Maximus Capitolinus*. Construído em 509 a.C., era quase tão grande quanto o *Parthenon*. O monte e o templo de Júpiter tornaram-se os símbolos de Roma e de seu poder.

|   |    |
|---|----|
| com um bando de homens torpes por vício<br>corrompido, orgulhosa a esperar seja<br>o que fosse e ébria da doce<br>fortuna. Mas abrandou sua fúria           | 10 |
| só um navio a custo salvo das chamas,<br>César reduziu sua mente em delírios<br>mareóticos <sup>13</sup> a temores<br>reais e, desde a Itália correndo,     | 15 |
| perseguido-a a remos, tal qual falcão<br>as frágeis pombas ou ágil caçador<br>a lebre nos campos gélidos<br>da Hemônia, <sup>14</sup> para pôr em correntes | 20 |
| o monstro fatal. Ela, a morte mais<br>nobre almejando, não temeu a espada<br>como as mulheres, nem com<br>frota veloz buscou praia oculta,                  |    |
| ousou contemplar, com rosto sereno,<br>seu palácio extinto e, audaz, tocar ásperas<br>serpentes para que o negro<br>veneno se entranhasse em seu corpo,     | 25 |
| mais feroz na morte deliberada:<br>nega que a conduzam cruéis liburnas, <sup>15</sup><br>como simplória, em soberbo<br>triunfo, mulher em nada humilde.     | 30 |

---

<sup>13</sup> Relativo a Mareota, antiga cidade do Baixo Egito, notável pelos vinhos produzidos nas suas cercanias.

<sup>14</sup> Hemônia é o antigo nome da Tessália, região da Grécia.

<sup>15</sup> As liburnas eram embarcações mercantes romanas da Antiguidade, usadas normalmente para o transporte de trigo.

## Referências

ANCONA, R. *A concise guide to teaching Latin literature*. Norman: Oklahoma University Press, 2007.

ANCONA, R. Female Figures in Horace's "Odes". In: DAVIS, G. (org.). *A companion to Horace*. Chichester/Oxford/Malden: Wiley-Blackwell, 2010, p. 174-192.

CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de arte poética*. 4.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

DAVIS, G. *Polyhymnia: the rhetoric of horatian lyric discourse*. Berkeley/Los Angeles/ Oxford: University of California Press, 1991.

HORACE. *Odes et epodes: tome I*. Texte établi et trad. par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1927.

HORÁCIO. *Obras completas de Horácio*. Trad. Elpino Duriense, José Agostinho de Macedo, Antônio Luiz de Seabra e Francisco Antônio Picot. São Paulo: Edições Cultura, 1941.

HORÁCIO. *Odes de Q. Horacio Flacco traduzidas em verso na lingua portugueza, por José Augusto Cabral de Mello*. Angra do Heroísmo: Typ. do Angrense, do Visconde de Bruges, 1853.

HORÁCIO. *Odes e Epodos*. Trad. Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HORÁCIO. Três odes de Horácio (trad. Heitor Martins). *Minas Gerais: suplemento literário*, Belo Horizonte, p. 03, 19 dez. 1970.

LOWRIE, M. *Horace's Narrative Odes*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

# RESENHA



***Elegias de Sexto Propércio, por Guilherme Gontijo Flores***

***The Elegias de Sexto Propércio, by Guilherme Gontijo Flores***

PROPÉRCIO, Sexto. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, 527 p. (ISBN: 978-85-8217-395-4)

Leandro Dorval Cardoso

Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara

leandrodorval@gmail.com

Recebido em 23 de setembro de 2015

Aprovado em 15 de outubro de 2015

Doze anos após a primeira tradução completa de Sexto Propércio ao português (PROPÉRCIO, 2002), a Autêntica Editora publica o empenho de Guilherme Gontijo Flores (poeta, tradutor e professor de Latim na UFPR) em traduzir um dos grandes elegíacos romanos. Bilíngue, a edição apresenta um Propércio livre do vício filológico da academia, em versos portugueses que se prestam a leitores de um modo geral e a estudantes de Literatura Clássica. Com dois textos introdutórios seguidos pelos quatro livros das elegias, por um conjunto de notas e um posfácio, o volume, fruto de dissertação defendida por Flores (2008), configura-se como uma introdução bastante completa a Propércio.

Parte desse trabalho de tradução recai, porém, na escolha de uma edição crítica a ser seguida, pois os problemas da transmissão de

textos afetam bastante a Propércio: as discordâncias entre seus editores são inúmeras, desde lições específicas até versos ora atribuídos a um poema, ora a outro. Seguindo a edição de Paolo Fedeli (PROPÉRCIO, 2002), o tradutor declara (PROPÉRCIO, 2014, p. 25) alinhar-se à postura dos falsos conservadores, mas considerando edições com propostas mais renovadoras, como as de Goold (1990) e Heyworth (2007). Com informações bastante relevantes, se a *Introdução* e a seção sobre o texto não se detêm nas minúcias de cada questão que abordam, cumprem seu papel destacando pontos relevantes da obra. Assim, o leitor não chegará aos poemas completamente desarmado.

Agora, algumas considerações sobre a tradução propriamente dita. A elegia romana é caracterizada, dentre outras coisas, por uma estrutura métrica específica: os dísticos elegíacos, compostos por um hexâmetro e um pentâmetro datílicos. Assim, a despeito das diferenças entre os versos, há certa constância rítmica, visto que são datílicos. Para manter essa estrutura o máximo possível, Flores optou por uma tendência da tradução dos clássicos gregos e latinos ao português, traduzindo cada dístico por um dodecassílabo e um decassílabo – João Ângelo Oliva Neto, por exemplo, empregou essa forma em seu *Livro de Catulo* (CATULO, 1996) e no *Falo no jardim* (OLIVA NETO, 2006). Assim, Flores aproxima Propércio de poetas latinos já traduzidos ao português e mantém uma característica da elegia romana, escolhendo versos de medidas diferentes, mas de ritmos semelhantes, já que os dodecassílabos seguem os padrões de acentuação na 6<sup>a</sup> e 12<sup>a</sup> sílabas poéticas e na 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 12<sup>a</sup>, e os decassílabos são heroicos, ou sáficos. Pode-se perceber, também, a manutenção das ideias circunscritas a cada dístico, evitando o seu cavalgamento entre dois deles (*Prop.*, 2.3.9-12):

nec me tam facies, quamuis sit candida, cepit  
*(lilia non domina sunt magis alba mea;*  
*ut Maeotica nix minio si certet Hiberno,*  
*utque rosae puro lacte natant folia).*

Não me prendeu seu rosto, embora seja branco,  
 (lírios não são mais alvos que seus braços:  
 como a neve Meótica no mínio Ibérico,  
 ou pétalas de rosa sobre o leite)

Nesses versos, podemos ver um esforço por contemplar, também, a sonoridade dos poemas de Propércio. Note-se o verso 11 – *ūt Maēōtīcā nīx mīnīō sī cērtēt Hībērō* – em que as consoantes nasais concentram-se em um único bloco, fazendo pesado o verso assim como o é a neve, para o que também colaboram as sílabas longas; pode-se ver ainda uma aproximação, no que toca à identidade da vogal inicial e final, entre *mīnīō* e *Hībērō*, palavras que compõem um sintagma, mas estão separadas pelo *sī certet*. Na tradução, lemos “como a neve Meótica no mínio Ibérico”, que mantém e incrementa o peso nasal do verso e o eco vocálico entre *mínio* e *Ibérico*. No verso 21 do mesmo poema, é o [k] que se repete em quase todas as palavras: *et sua cum antiquae committit scripta Corinnae*, traduzido “por confrontar seus cantos contra os de Corina”. A exploração melopaica em português segue, na tradução, princípios utilizados por Propércio e, embora às vezes uma imagem sonora em latim não tenha uma símile em seu correspondente na tradução, Flores não se furtou a explorar essas imagens, sem transformá-las, contudo, em afetação.

Sobre a linguagem empregada, soa, no Propércio traduzido, aquele *sermo familiaris* característico das elegias romanas, que não deixa de elevar-se quando o texto latino se eleva. Em 2.15: *illa meos somno lapsos patefecit ocellos/ ore suo et dixit: “Sicine, lente, iaces?”* (v. 7-8), traduzido por “com seus lábios abriu meus olhinhos de sono/ e me disse: ‘Ah molenga, estás dormindo?’”, a doçura do diminutivo latino *ocellos* é retomada por “olhinhos”, e a intimidade dos amantes resplandece no “molenga”, ótima escolha para verter *lente* nesse contexto. Em 1.3, há uma passagem (v. 1-6) em que o vocabulário equilibra-se com os símiles escolhidos para promover Cíntia ao mesmo patamar das figuras evocadas, o que logrou-se manter com as formas adjetivas “Cnóssia” (“de Cnosso”), “Cefeia” (“filha de Cefeu”) e “Edônide” (“das Edônides”), dando ao trecho um tom quase épico, embora sua sintaxe pareça menos épica que a do original (*Prop.*, 1.3.1-6):

*qualis Thesea iacuit cedente carina  
languida desertis Cnosia litoribus;  
qualis et accubuit primo Cepheia somno  
libera iam duris cotibus Andromede;  
nec minus assiduis Edonis fessa choreis  
qualis in herboso concidit Apidamo.*

Tal como, ao se afastar do barco de Teseu,  
 prostrou-se a Cnóssia lânguida na praia;  
 tal como enfim adormeceu Cefeia Andrômeda  
 ao se livrar dos ásperos rochedos;  
 ou como a Edônide exaurida pelas danças       5  
 que desfalece no relvoso Apídano:

Há, deve-se dizer, questões pontuais que dizem bastante sobre a tradução. Às vezes, pela adequação aos parâmetros métricos, percebem-se mudanças nas imagens propercianas, como no verso 10 do já citado poema 2.3: *lilia non domina sunt magis alba mea*, em que a alvura de Cíntia, a *domina mea*, relaciona-se àquela dos lírios (“os lírios não são mais alvos que a minha senhora”). Na tradução, lemos “lírios não são mais alvos que seus braços”. A substituição de *mea domina* por “seus braços” não afeta, porém, a comparação – se a senhora é alva, alvos são seus braços – nem a relação criada entre o *eu* e sua amada: *domina* pode ser traduzido por “senhora”, mas também por “amante”, sentido relevante nesse contexto. Com “braços”, é certo, muda-se o foco da imagem, mas não a referência, já que eles podem ser símbolo de domínio e de carinho – é com eles que se abraça em enlace afetivo –, mas também de aprisionamento. Além disso, os braços já foram, na literatura brasileira, motivadores da libido, como em “Uns braços”, conto de Machado de Assis.

Outro exemplo pode ser colhido no poema 1.5, em que o *eu* alerta outra *persona* sobre os perigos da paixão (v. 13-4): *A! mea contemptus quotiens ad limina curres,/ cum tibi singultu fortia uerba cadent*; na tradução: “Desprezado virás (e muito!) ao meu umbral,/ ao cair soluçante tua soberba”. As diferenças são novamente explicáveis pelas exigências do padrão métrico adotado, mas há uma diferença maior entre *fortia uerba* e “soberba” que aquela entre *domina mea* e “seus braços”, visto que *fortia*, embora possa referir-se à soberba, destaca, nesse contexto metalinguístico, mais o vigor e a dureza das palavras que sua altivez. O mais importante, contudo, é a queda causada pelo enfraquecimento, seja o das palavras vigorosas ou da soberba.

Em todos os casos nos quais há tais mudanças, porém, não há o que se perca, pois as escolhas feitas ainda operam dentro de possibilidades da elegia erótica romana. Assim, pode-se dizer que a tradução, correta e primorosa, soará interessante ao leitor bilíngue, que poderá, mais que ler

um Propércio em português, descobrir caminhos pelos quais a tradução se deu, acrescentando sentidos aos poemas traduzidos; àquele incapaz de acompanhar o texto latino, ela mostrará um Propércio pouco diferente do Propércio em latim.

Segue-se aos poemas um longo posfácio, de autoria do tradutor, no qual a discussão sobre tradução ganha contornos precisos. Nele, Flores defende sua tarefa ante um arcabouço teórico/crítico em que Haroldo de Campos, Ezra Pound e Meschonnic, dentre outros, possuem papéis importantes, discutindo a tradução em termos de *diversão*, “a produção de prazer e de diferença em todos os campos possíveis” (PROPÉRCIO, 2014, p. 442), uma busca “que se assuma como produtora de diferença e veja nisso sua única possibilidade” (PROPÉRCIO, 2014, p. 468). Destaque-se, por fim, a boa qualidade crítica do volume, repleto de notas e textos de grande importância para os leitores.

## Referências

CATULO. *O livro de Catulo*. Trad., introdução e comentários de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP, 1996.

FLORES, G. G. *A diversão tradutória: uma tradução das elegias de Sexto Propércio*. 2008. 151 f. Dissertação (Mestre em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

GOOLD, G. P. *Propertius – Elegies*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.

HEYWORTH, S. J. *Sexti Properti elegos*. Critico apparatus instruxit et edidit S. J. Heyworth. Oxford: Oxford University Press, 2007.

OLIVA NETO, J.-A. *Falo no Jardim: priapeia grega, priapeia latina*. Trad., estudos, notas e iconografia de João Angelo Oliva Neto. Cotia – SP/ Campinas: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2006.

PROPÉRCIO. *Elegias*. Edição de Paolo Fedeli, trad. Aires A. Nascimento, Maria Cristina Pimentel, Paulo F. Alberto, J. A. Segurado e Campos. Assisi/Lisboa: Accademia Properziana del Subasio/Centro de Estudos Clássicos, 2002.