



**ENSAIOS SOBRE TEATRO E OUTRAS COISAS**

**DAVID ANTUNES**



David Antunes

**ENSAIOS SOBRE TEATRO E  
OUTRAS COISAS**

**ESTC edições**, criada em dezembro de 2016, é a editora académica da Escola Superior de Teatro e Cinema do Politécnico de Lisboa, destinada a publicar, a convite, textos e outros trabalhos produzidos, em primeiro lugar, pelos seus professores, investigadores e alunos, mas também por autores próximos da Escola.  
A editora promove a edição *online* de ensaio e ficção.

**Editor:** Emídio Buchinho  
**Editor executivo:** Luísa Marques, bibliotecária  
**Gabinete de Comunicação e Imagem da ESTC-IPL:** João Meirinhos  
Avenida Marquês de Pombal, 22-B  
2700-571 Amadora PORTUGAL  
Tel.: (+351) 214 989 400  
Telm.: (+351) 965 912 370 · (+351) 910 510 304  
Endereço eletrónico: [estc@estc.ipl.pt](mailto:estc@estc.ipl.pt)

**Título:** *Ensaios sobre teatro e outras coisas*  
**Autor:** David Antunes  
**Série:** Ensaio  
**ISBN:** 978-972-9370-40-3  
**DOI:** <https://doi.org/10.34629/ipl.estc.ebook.003>

**Citações do texto:**  
Antunes, David. 2023. *Ensaios Sobre Teatro e Outras Coisas*. Amadora: ESTC Edições.  
Disponível em [www.estc.ipl.pt](http://www.estc.ipl.pt)



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivatives 4.0 International License.  
[https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC\\_Affiliate\\_Network](https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC_Affiliate_Network)

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra, fora do âmbito da licença BY-NC-ND da Creative Commons, carece de expressa autorização do autor. Os textos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

© David Antunes  
**Edição eletrónica e conceção gráfica:** ESTC-IPL, Gabinete de Comunicação e Imagem  
**Imagem de capa:** © David Antunes

## ÍNDICE

NOTA INTRODUTÓRIA.....	4
O TEATRO E A CIDADE.....	6
BIOGRAFIAS DE UMA ACÇÃO: UMA LEITURA DA TRAGÉDIA .....	15
NÓS, OS ANIMAIS, VEMOS E MOVEMO-NOS! .....	25
<i>IN-BETWEENNESS</i> E IMERSÃO .....	38
A PRESENÇA.....	44
A SERTÃ DE CARTAGO.....	51
AS ALMOFADAS DO TEATRO .....	54
AOS OMBROS DE PLATÃO RODEADOS DE FANTASMAS.....	57

## NOTA INTRODUTÓRIA

Os oito ensaios deste livro representam alguns dos meus interesses mais recorrentes, enquanto professor cujas referências são demonstrativas de uma filiação a que se poderia chamar clássica e, sobretudo, da incapacidade de separar o pensamento artístico do pensamento filosófico. São também textos que alimentam e se alimentam da prática pedagógica e, por isso, de forma direta ou indireta, são em muito devedores do privilégio de ser professor na Escola Superior de Teatro e Cinema e, em particular, dos muitos alunos com quem, nesta casa, me cruzei e espero continuar a cruzar.

Pensar o teatro ou as questões que o teatro me coloca é sempre para mim um motivo para pensar ‘fora do teatro’ e, por vezes, ‘contra o teatro’. Pensar outras coisas, por outro lado, conduz-me, na maior parte dos casos e invariavelmente, ao teatro. Não creio que a arte se constitua como um regime especial ou excêntrico da atividade humana e, nesse sentido, entendo-a como uma atividade humana entre outras, querendo com isto dizer que os seus praticantes aprendem, se quiserem, a praticá-la, a pensá-la e a descrevê-la. Contudo, pensar, fazer e descrever uma atividade instável, no sentido de esta se furtar à aplicabilidade de índices de operacionalidade técnica, é estar aberto ao sucesso relativo dos pronunciamentos e das ações que possamos fazer ou realizar sobre essa atividade. Estes ensaios evidenciam essa condição e as eventuais virtudes e deméritos que possam ter decorrem da capacidade de mostrarem um pensamento em processo de se pensar e constituir.

Em «O teatro e a cidade», interrogo e discuto a relação entre as ideias de cidade, cidadania e teatro como um dos tópicos mais convocados para legitimar a importância do teatro e o objeto fundamental da sua prática. Neste texto, procuro perceber algumas das causas e consequências desta assunção e debato a sua consistência e sentido.

Em «Biografias de uma acção», procuro apresentar o meu entendimento do que quererá Aristóteles dizer com a asserção de que «a tragédia é a imitação de *uma* acção» e com a relação entre este aspeto e a ideia de identidade pessoal.

Em «Nós, os animais, vemos e movem-nos!», discuto a importância que o conceito de ‘animal’ e o pensamento, de raiz clássica e helenística, sobre os animais têm para a caracterização possível da ação humana, da racionalidade, das emoções trágicas e da catarse.

Em «*In-betweenness* e imersão»<sup>1</sup>, parto de uma conhecida crítica a Eurípides por Aristófanes e Nietzsche, que atribuem ao tragediógrafo a responsabilidade pela degenerescência da tragédia clássica, para pensar o modo de relação do espectador com os objetos de arte contemporânea e a natureza emblemática do teatro na configuração dessa relação.

Em «A presença» (inédito), procuro entender o significado da frase «aquele ator tem presença».

Em «A sertã de Cartago» (inédito), exploro, essencialmente a partir de Santo Agostinho, o fenómeno das emoções resultantes dos objetos de arte, em particular, do teatro, e a equação possível entre luxúria, teatro e retórica.

Em «As almofadas do teatro» (inédito), sirvo-me de Schiller para me sentar no teatro e contentar-me apenas com a responsabilidade que resulta do *jogo* livre de qualquer necessidade.

Em «Aos ombros de Platão rodeados de fantasmas» (inédito), rendo-me indulgente a uma apologia das imagens e dos fantasmas, contra as quais Platão, com sucesso e desespero, nos advertiu e nos braços das quais Homero nos entregou.

Estes ensaios têm uma autonomia relativa que permite a sua leitura individual e, tendo sido revistos para esta edição, mantêm marcas, quanto mais não seja na coexistência de duas grafias diferentes e no recurso a procedimentos distintos de referenciação, do momento da sua redação. Contudo, a ordem por que aparecem neste livro não é casual, sendo essa a razão pela qual a sua ordenação não é cronológica, e quem, proceder à sua leitura, na sequência apresentada, poderá detetar a progressão hesitante de um argumento cuja forma e conteúdo, todavia, ainda não saberia descrever.

1 de agosto de 2023

David Antunes

---

<sup>1</sup> Estes quatro textos iniciais foram previamente publicados nos seguintes lugares:

O teatro e a cidade. *Rhinocervs*. Vol. 1 N.º 1. 2022. [O teatro e a cidade | RHINOCERVS: Cinema, Dança, Música, Teatro \(ipl.pt\)](#)

Biografias de uma acção: Uma leitura da tragédia. *Filosofia e Literatura 1*. Humberto Brito (org.). Lisboa: Instituto de Filosofia da Linguagem – UNL, 2010. 159-172.

Nós os animais, *Forma de Vida*, 3, 2013. [FdV 003.pdf \(squarespace.com\)](#)

*Cão Celeste*, 5. 2014, 18-29.

In-Betweenness e imersão. *Forma de Vida*, 1. 2013. <https://formadevida.org/fdv01arg>

## O TEATRO E A CIDADE

**Palavras-chave:** Teatro, cidade, tragédia, catarse, movimento, política

É possível que o teatro tenha sido ou seja determinante para o edifício social e político da cidade e, por conseguinte, para a ideia de cidadania. Daqui, parece-me, não decorre necessariamente que, em virtude disso, o teatro seja imprescindível ou muito importante e, pode dar-se o caso estranho de o edifício social da *polis* dever a fortaleza da sua estrutura à irrelevância do teatro na sua tessitura arquitetónica e política, i. e., ética. Considere-se o argumento mais comum para a defesa da ideia de que o teatro é contemporâneo de e determinante no alicerçar da *polis* grega e na sedimentação da cidadania clássica e dos nossos dias. Embora o policiamento da atitude moralista seja um gesto muito praticado na arte, parece ser claro que o principal argumento acerca da relevância cívica do teatro resulta de uma convicção estranha acerca da natureza distinta e intuitiva das virtudes éticas e educativas da cena, que o mais que repisado dito *ridendo castigat mores* cristaliza, referindo-se não apenas à comédia, mas, e, do meu ponto de vista, sobretudo, à índole ficcional (mas séria) do teatro. Na versão mais popular, ela serve-se do teatro como lenitivo açucarado da ética dogmática e acéfala do bom senso e da atitude conservadora. Na sua versão mais divertida, esta crença equaciona, hábil e pacificamente, os lugares comuns do teatro como escola de virtudes e antro de vícios e, sem sermos injustos, é especialmente apelativa para uma caracterização particular e sacrificial do artista, ainda muito persuasiva. Ele é o que acolhe em si o maldito, o ridículo, o excêntrico, etc., para revelar o bem ou qualquer coisa boa fundamental. Na versão patética, legitimada pelo poder que advém do lugar da palavra, que a cena também é, e de uma convicção ideológica intensa, mas, não raras vezes, difusa, sobre coisas como a luta de classes, a diferença, a igualdade de género, o bem e o mal, a identidade, o eu, o outro, etc., ela ilude-se acerca da sua arrogância e ignorância morais e discorre sobre a humanidade que, plebeia e servil, assiste a este teatro visível e, sobretudo, invisível, com maior ou menor espanto e crises de consciência. Na versão filosoficamente responsável da modernidade, a crença nas virtudes da cena recorre a Brecht, como exemplo da equação possível entre ideologia e neutralidade e incitamento político saudável ao solilóquio e circunlóquio, citando exemplos eloquentes das situações éticas dilemáticas em que o dramaturgo era mestre. Não julgo haver muita discordância relativamente à genealogia desta crença. Ela parte de dois factos não necessariamente ligados entre si. O que considero mais relevante é uma interpretação particular da tragédia clássica, mediada pela leitura que Aristóteles dela faz na *Poética* e, sobretudo, pelo sentido atribuído a catarse, a palavra mais famosa do tratado, que o filósofo deixou, felizmente, por esclarecer, possibilitando



assim que se possa mais ou menos dizer tudo o que nos ocorrer sobre o fenómeno. Numa passagem muito conhecida (1449b25), diz Aristóteles que a tragédia é a imitação de uma ação de carácter elevado e completo, numa linguagem elevada e executada por personagens que realizam essa ação ‘em direto’ e cujos atos suscitam a piedade e o temor e a catarse destas emoções. O outro provém de uma comédia conservadora de Aristófanes, *As Rãs*, onde dois poetas famosos já mortos, Ésquilo e Eurípides, discordam em tudo, mas defendem animadamente que devem ser admirados «Pela sua inteligência e bom conselho, porque tornamos melhores os homens nas cidades» (1008). Concentro-me no comentário à catarse de Aristóteles. É certo que Aristóteles não esclarece o sentido de catarse na *Poética*, mas é muito duvidoso que com essa palavra quisesse assinalar a potência educativa da tragédia. Assumindo, porém, que o quisesse fazer, torna-se necessário perceber sobre que coisa a tragédia hipoteticamente nos pode educar. Uma resposta possível centra-se na ideia de educação das emoções que a tragédia provoca: a piedade e o temor. Mas, a não ser que a teoria educativa de Aristóteles seja a de que os produtos de uma educação devem ser, depois de se verificarem ou atingirem, eliminados, não se percebe porque razão diz o filósofo que o objetivo final da tragédia é, não apenas a produção de certas emoções, mas a sua catarse que, independentemente de não ser aqui esclarecida, muito dificilmente se pode relacionar com um fenómeno físico ou psíquico da preservação de algo. Esta objeção pode não ser isenta de problemas, mas as suas implicações são coadjuvadas por uma passagem na *Política* (1341a20-1342a) em que, a propósito do lugar da educação musical na cidade, se distingue música entusiástica ou catártica de música educativa e ética, sugerindo Aristóteles que episódios catárticos não devem fazer parte de programas educativos. Um comentário menos forte de catarse entende-a no sentido de purificação, que se pode relacionar com o significado do verbo grego *khatarein* e com o significado biológico de *khatarsis* que quer dizer, entre outras coisas, menstruação. Mas, na linha desta argumentação, é inevitável interrogarmo-nos em que medida a piedade e o temor são uma qualquer espécie de mácula emocional que precisa de ser purificada e, sobretudo, que lógica se pode verificar num objeto (a tragédia) cuja função é provocar certos efeitos (as emoções de piedade e temor) que, posteriormente, se descobre serem perniciosos, necessitando, por conseguinte, ser purificados. Purificados em que sentido? Transformados noutra coisa, simplesmente eliminados, redirecionados, esclarecidos, potenciadores de outras emoções? Quais? Mais uma vez é difícil descortinar a estratégia educativa de Aristóteles com tudo isto e, provavelmente, por boas razões, é porque ela não existe, não se querendo com isto dizer que emoções e catarses não sejam coisas que nos acontecem e que sejam necessariamente más.

Colocadas estas questões à relevância do teatro para a cidade, assente nas suas virtudes educativas, pode pensar-se que essa importância advém não tanto do modo como o teatro funciona, mas do modo como a cidade se estrutura. Acho que podemos pensar a cidade como um mecanismo artificial inventado para organizar os movimentos de muitas pessoas e, conseqüentemente, de muitos animais, bens e desperdícios num espaço físico reduzido e circunscrito. Os movimentos das pessoas no campo são determinados, essencialmente, pelos ciclos da natureza e pelas necessidades dos animais, incluindo os animais humanos, que, por sua vez, condicionam os seus movimentos. Até coisas tão importantes, como casar ou ter filhos, podem ser descritos a partir deste ponto de vista. Já na cidade, as ruas, as casas, as praças, as portas, as pontes, os pórticos, as arcadas, os aquedutos, os esgotos, os jardins, os templos, as escolas, os teatros, as escadas, os arranha-céus, os elevadores são dispositivos que reúnem, distribuem e organizam vastos fluxos humanos, animais e materiais que, de outro modo, tenderiam para o caos e para o esgotamento do espaço disponível. A beleza e funcionamento deste ecossistema decorrem, num certo sentido, da coincidência no mesmo objeto das funções de obstáculo e dispositivo deliberativo e distributivo: entrar, sair, parar, ir para a direita ou para a esquerda, demorar-se, encontrar-se com ou refugiar-se de, subir, descer. O olhar atento deverá divisar neste passo uma descrição possível de palco e dos movimentos básicos da encenação. Mas, neste sentido, pode verificar-se, assim, uma relação insuspeita entre política e canalização em que esta última se torna, pelo menos metaforicamente, tão essencial para a cidade como o teatro. Por outro lado, aos movimentos físicos correspondem, por contigüidade ou antinomia, movimentos mentais: propor, desistir, concordar, discordar, escolher, reconhecer, surpreender-se, etc., e movimentos da alma, emoções: alegria, frustração, ira, compaixão, empatia, vergonha, temor. Mas que pensamento e descrição pode o teatro originar, a partir desta perspectiva da cidade como mecanismo de organização do espaço e seus ocupantes? Considere-se o teatro como espaço físico onde acontecem certas coisas. O teatro é uma edificação onde muitas pessoas se encontram fisicamente paradas, embora, possivelmente, em movimento mental e emocional, e, nessa circunstância estacionária, se deparam com algumas pessoas, que entram e saem, num espaço definido, a cena, e a elas se dirigem. Ou seja, o teatro é o lugar onde pessoas que se movimentam fisicamente se confrontam com pessoas que estão paradas, embora movimentando-se mental e emocionalmente, e vice-versa (é também por isto que não há nada mais enigmático do que alguém em cena em que não se manifestam quaisquer movimentos físicos). Dadas as limitações espaciais da cena, as ações e os movimentos dos que fisicamente se movem são restritas e sujeitas a uma gramática hierarquizada de posições, ações e movimentos: entrar, avançar, falar e sair. A economia arquitetónica da cena favorece o carácter

necessário, limitado, previsível e visível do que é feito e obedece à lógica que, em última instância, o espaço impõe. Talvez por isto Aristóteles insista tanto na necessidade e verosimilhança, diga que a tragédia imita uma única ação e que a alogia, o não lógico, não pertence à cena. A arquitetura da plateia, por outro lado, impõe a condição estacionária do espectador, mas esta situação promove os seus movimentos mentais e emocionais que, claro está, seriam insuspeitos se não evidentes através de subtis ou mais explícitos movimentos psicofisiológicos: choro, riso, apreensão, atenção, espanto, indiferença, etc. O que estes últimos movimentos indiciam é que os que se encontram fisicamente parados, ou quase parados, estão porém mais livres, ao contrário dos que fisicamente se movem na cena, de se movimentar por outros meios. Os movimentos de quem está sentado resultam fundamentalmente de duas coisas interligadas e contraditórias, a condição de se estar sentado, é o que a plateia diz para fazermos, e o desejo de ultrapassar essa condição por sugestão e persuasão do que se move e vê na cena. Levanto-me, aproximo-me, saio, respondo, fico imóvel e calado? Geralmente, ficamos imóveis e calados, mas isso só parece potenciar ainda mais a necessidade de violar as fronteiras da lógica restrita do movimento cênico, transcendendo-o, reagindo como se ele fosse mais do que um movimento determinado pela arquitetura e limitações da cena. Não é acidentalmente que Aristóteles indica como emoções próprias da tragédia o temor e a piedade. Se o temor nos afasta do que nos atemoriza, a piedade aproxima-nos da situação que nos provoca esse temor. No teatro, o resultado desta tensão emocional, como se percebe, só pode ser a imobilidade física que, em qualquer das situações, parece ser tudo menos a reação apropriada à experiência dessa tensão na cidade. Aqui, ou nos afastamos ou nos aproximamos ou, pelo menos, é isso que se espera de nós. A cidade exige-me uma posição e uma ação. É isso que define o homem político. Os espectadores sentam-se, por conseguinte, não em cadeiras ou almofadas, mas num paradoxo, i. e., num desejo de movimento que contem em si duas direções ou sinais opostos, anulando-se mutuamente. Não surpreende por isso que, se quisermos levantar-nos e sair do teatro para a cidade, Aristóteles sugira que deixemos no teatro o que, contrariamente as nossas melhores razões, no teatro experimentámos. E isso é o que provavelmente é a catarse e o que a cidade deve ao teatro.

Naturalmente que, como todas as invenções técnicas, o teatro só é eficaz se assombrado pelo seu próprio falhanço que é, nesta perspectiva, melancolicamente confundido com o seu sucesso e eficiência:

In 1853, at Manhattan's first world' fair, the invention that would, more than any other, become the 'sign' of the Metropolitan Condition, was introduced to the public in a singularly theatrical format.

Elisha Otis, the inventor of the elevator, mounts a platform. The platform ascends. When it has reached its highest level, an assistant presents Otis with a dagger on a velvet cushion. The inventor takes the knife and attacks what appears the crucial component of his invention: the cable that has hoisted the platform upward and that now prevents its fall. Otis cuts the cable, nothing happens to platform or inventor.

Invisible safety-catches prevent the platform from rejoining the surface of the earth. They represent the essence of Oti's invention: the ability to prevent the elevator from crashing.

Like the elevator, each technical invention is pregnant with a double image: the spectre of its possible failure. The way to avert that phantom is as important as the original invention itself. (Khoolhas 1977, 324-325)

## O teatro e a cidade: A Cabra

MARTIN (*Starting again*)

And there was a connection there — a communication — that well... an epiphany, I guess comes closest, and I knew what was going to happen.

STEVIE

(*Mildly interested in the fact*)

I think I'm going to be sick.

MARTIN

Please don't.

(*Back to it*)

Epiphany! And when it happens there's no retreating, no holding back. I put my hands through the wires of the fence and she came toward me; slipped her face between my hands, brought her nose to mine at the wires and... and nuzzled.

STEVIE

I am a grown woman; a grown married woman.

(*As if she's never heard the word before*)

Nuzzled; nuzzled.

MARTIN

Her breath... her breath was... so sweet, warm and...

(...)

STEVIE

I'm your type and so is she; so is the goat.

(*Harder*)

So long as it's female, eh? So long as it's got a cunt it's all right with you!

MARTIN (*Huge*)

A SOUL! Don't you know the difference!?! Not a cunt, a soul!

STEVIE (*After a little; tears again*)

You can't fuck a soul.

MARTIN

No; and it isn't about fucking.

(Albee 2003, 599, 602)

Martin é famoso, o mais jovem arquiteto a receber o prémio Pritzker. Stevie é a mulher que o ama, e que ele ama também, e Billy, o filho homossexual. O próximo projeto de Martin

corresponde àquilo que só os eleitos podem sonhar: a World City «financed by U.S. Electronics Technology and set to rise in the wheatfields of our Middle West» (553). Um dia numa das suas viagens pelo campo, à procura de uma quinta para, refugiando-se da cidade, projetar outra cidade, vê-a, do outro lado da cerca de arame, e sabe que a sua vida mudou para sempre. A ação começa com a estranheza da amnésia — «Why can't I remember anything?» — e do comportamento insólito de Martin. A mulher fica apenas curiosa, mas o maior amigo de Martin, Ross, que vem para o entrevistar sobre o significado do Prémio Pritzker e do extraordinário projeto que lhe foi comissionado, na semana em que, incidentalmente, também faz cinquenta anos, irrita-se com a ausência de Martin — «What's the matter with you! (...) I can't shoot that! You are a million miles away!» (555) — e provoca a confissão do mesmo: «I am seeing her; I am having... an affair, I guess. No! That's not the right word. I am ... (*Winces*) screwing her, as you put it — all of which is... beyond even ... yes, I'm doing all that.» (568). Ela é Sylvia, a criatura da floresta ou do campo, e ela é uma cabra. Ross não mantém o segredo e, mensageiro apressado, endereça uma carta a Stevie, na qual, em nome da amizade, revela o segredo de Martin. O resto da ação da peça é um exercício progressivo de revelação e reconhecimento, perante a mulher e o filho.

Albee esclarece-nos parcialmente acerca dos objetivos da sua peça, com o subtítulo (*Notes Toward a Definition of Tragedy*). Trata-se, portanto, de um estudo sobre a tragédia e, na realidade, de um estudo sobre a tragédia grega, tal como a entende Aristóteles na *Poética*. Embora nenhum destes aspetos me interesse no momento, assinalo como índices dessa herança trágica: o carácter elevado das personagens e do contexto; a concentração da ação – há uma única ação que consiste no reconhecimento de Martin, perante os seus, que ama a mulher e ama a cabra Sylvia e que tem relações sexuais com ambas; a reversão abrupta da fortuna do protagonista, que não é nem excessivamente mau, nem totalmente isento de erro, ignorante, idiota ou sequer perverso; a ideia de tragédia como processo de conhecimento ou de reposição da memória. A acrescer a estes aspetos, Albee referiu-se, em várias entrevistas, ao estudo dos limites da tolerância do público e do que nos permitimos pensar e à dimensão política desse gesto:

It's about the limits of our tolerance; what we will permit ourselves to think about. I saw how we don't behave properly when Susan Sontag wrote her piece in *The New Yorker* [after 9/11, in which she tried to play the event in an historical context]<sup>1</sup> and really got castigated. This

---

<sup>1</sup> «The disconnect between last Tuesday's monstrous dose of reality and the self-righteous drivel and outright deceptions being peddled by public figures and TV commentators is startling, depressing. The voices licensed to follow the event seem to have joined together in a campaign to infantilize the public. Where is the acknowledgment that this was not a "cowardly" attack on "civilization" or "liberty" or "humanity" or "the free world" but an attack on the world's self-proclaimed superpower, undertaken as a consequence of specific American alliances and

play relates to that, what we may permit ourselves to think about, and I consider that to be political.

(...)

And I think it is going to shock and disgust a number of people. With any luck, there will be people standing up, shaking their fists during the performance and throwing things at the stage. I hope so!

(Drukman 2012)

Dizer que a tolerância é fundamental para o funcionamento da democracia e derivar daí a sua relevância política parece pouco e excessivamente banal para aceder ao sentido do que Albee quer dizer. Até porque aquilo que está em causa não é tanto a tolerância para com o outro, para com o pensamento do outro, mas para com o que cada um de nós se concede a si próprio pensar. Possivelmente esta distinção parece um pouco ociosa, mas Albee interpela-nos sobre o que estamos dispostos a arriscar com o nosso pensamento, como fundamento da nossa liberdade individual e social e fonte de conhecimento. Que liberdade concedo eu ao meu pensamento é a questão. O que é que me permito pensar e o que é que recuso pensar? Espera-se que o grau de aceitação do pensamento do outro seja diretamente proporcional ao grau de concessão ao meu próprio pensamento. Esse limite é o limite da nossa aceitação do mundo e do reconhecimento de que nós também somos esse mundo. As palavras de Albee sugerem, aliás, que eu sou, provavelmente, mais conservador relativamente àquilo que me permito pensar do que àquilo que concedo que o outro pense. Por exemplo, raramente me permito pensar a minha morte, a experiência da morte é, como diz Savater (2007), uma experiência da morte do outro. Em todo o caso, aceitação não significa concordância ou discordância, significa possibilidade de

---

actions? How many citizens are aware of the ongoing American bombing of Iraq? And if the word "cowardly" is to be used, it might be more aptly applied to those who kill from beyond the range of retaliation, high in the sky, than to those willing to die themselves in order to kill others. In the matter of courage (a morally neutral virtue): whatever may be said of the perpetrators of Tuesday's slaughter, they were not cowards.

Our leaders are bent on convincing us that everything is O.K. America is not afraid. Our spirit is unbroken, although this was a day that will live in infamy and America is now at war. But everything is not O.K. And this was not Pearl Harbor. We have a robotic President who assures us that America still stands tall. A wide spectrum of public figures, in and out of office, who are strongly opposed to the policies being pursued abroad by this Administration apparently feel free to say nothing more than that they stand united behind President Bush. A lot of thinking needs to be done, and perhaps is being done in Washington and elsewhere, about the ineptitude of American intelligence and counter-intelligence, about options available to American foreign policy, particularly in the Middle East, and about what constitutes a smart program of military defense. But the public is not being asked to bear much of the burden of reality. The unanimously applauded, self-congratulatory bromides of a Soviet Party Congress seemed contemptible. The unanimity of the sanctimonious, reality-concealing rhetoric spouted by American officials and media commentators in recent days seems, well, unworthy of a mature democracy.

Those in public office have let us know that they consider their task to be a manipulative one: confidence-building and grief management. Politics, the politics of a democracy—which entails disagreement, which promotes candor—has been replaced by psychotherapy. Let's by all means grieve together. But let's not be stupid together. A few shreds of historical awareness might help us understand what has just happened, and what may continue to happen. "Our country is strong," we are told again and again. I for one don't find this entirely consoling. Who doubts that America is strong? But that's not all America has to be.» (Sontag, 2001).

existência disto — esta ação, este pensamento — nos termos do meu entendimento de mim próprio e do outro, como pessoa e ser humano, i. e., sem que a minha noção de identidade pessoal se perca ou se altere. A questão central da tragédia, deste ponto de vista, é perceber como é que o carácter e a pessoa se mantêm, ainda que a fortuna se altere radicalmente e a ação se situe no limite da aceitação humana. A tragédia de Martin, Stevie e Billy - o núcleo familiar é sempre o alvo e a origem do acontecimento trágico - só é tragédia se Martin não se incluir numa qualquer situação ou episódio de inimizabilidade que pode ir da ignorância à perversão, do sonambulismo à alteração de identidade. Estes são os recursos da comédia.

Mas afinal qual é a tragédia de Martin e dos seus? Apaixonar-se por uma cabra, Sylvia, que acaba morta às mãos da mulher Stevie? Amar a mulher e a cabra? Ser vítima do destino? Dificilmente se pode aceitar que essa seja a tragédia de Martin, se Albee, como os tragediógrafos clássicos, pretende que nos identifiquemos com a ação e os caracteres, num processo de reconhecimento empático, i. e., de admissão que não só sou movido por aquelas emoções, mas que me movo com elas e por elas. Mas se pensarmos no erro do herói (*hamartia*), então talvez se perceba melhor a tragédia de Martin. Os *hamartemata* são erros involuntários, mas calculáveis e, por conseguinte, passíveis de evitar (cf. *Ética a Nicómaco* 1374b6). Estes erros decorrem fundamentalmente do carácter do herói e da sua atitude arrogante ou desafiadora face aos deuses, à natureza ou ao próprio. Martin acaba de receber um Pritzker e aceita a comissão de desenhar a cidade do mundo nos campos férteis do Midwest americano: a contensão ordenada e expansionista, que a cidade é, tomará, uma vez mais, o espaço livre e amplo de uma natureza, para lá da moral, e o que Martin vê, do outro lado da cerca, é esse conflito nos olhos de uma cabra, nos olhos de Dioniso – tragédia significa literalmente ‘canto do bode/cabra’ – que reclama a sua origem de deus reverenciado e vivido por sátiros, bacantes, *phauloteroi* (portadores do *phalos*), faunos, em cortejos regados de vinho e rituais de sangue nas montanhas. Não admira por isso que, como diz Martin, o que viu naquela comunicação com a cabra tenha sido uma revelação do deus, uma epifania, como epifania será cada vez que Martin toma a cabra. Na verdade, Martin apaixona-se pelo deus e, por antonomásia, pelo teatro, que substitui a cidade, comissionada ao *arquitecto*, que, em grego clássico, significa também administrador do teatro. O teatro substitui a cidade, a arquitetura cívica, civil e matrimonial, e não parece que a sua simples eliminação física constitua solução definitiva para a cabra que nos aparece do outro lado da cerca, ou do pano, e nos olha nos olhos. O teatro tem de ser esta coisa viva, silvestre e cáprea que nos confronta com o indescritível e instaura o inominável, na placidez onomástica da cidade, que, mais do que construir ou edificar, ameaça arrasar e obliterar pelo oblívio e pela amnésia.

## **Bibliografia**

- Aristófanes. *As Rãs*, pref., trad. de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 1996.
- Aristóteles. *HΘIKΩN NIKOMAXEIQN*, trad. H. Racham — Loeb Classical Library, *Nicomachean Ethics*. London, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ*, trad. J Hardy, *Poétique*. Paris: Les Belles Letres, 1985.
- \_\_\_\_\_. *ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ*, trad. António Campelo Amaral, Carlos de Carvalho Gomes, *Política*. Lisboa: Vega, 1998.
- Albee, E. 2003. “The Goat or, Who Is Sylvia?” In *The Collected Plays of Edward Albee – Vol. 3 1979-2003*, 525-622. NY, Woodstock, London: Overlook Duckworth.
- Drukman, S. 2012. “Edward Albee by Steve Drukman.” *Interview Magazine*, October 17, 2012.  
<https://www.interviewmagazine.com/culture/new-again-edward-albee>
- Khoolhas, R. 1977. “‘Life in the Metropolis’ or ‘The concept of Congestion’” In *Architecture Theory Since 1968*, edited by K. Michael Hays, 320-330. Cambridge, Mass., London, UK: The MIT Press, 1998.
- Savater, F. 2007. *La Vida Eterna*. Lisboa: Ariel.
- Sontag, S. 2001. “The Talk of the Town.” *New Yorker*, September 24, 2001.  
<https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24/tuesday-and-after-talk-of-the-town>



## BIOGRAFIAS DE UMA ACÇÃO: UMA LEITURA DA TRAGÉDIA

**Palavras-chave:** *Poética*, tragédia, acção, *theōria*, ética

Num ponto preliminar, gostaria de precisar melhor o título desta conferência, uma vez que não pretendo proceder a uma leitura da tragédia, ou de alguns aspectos da tragédia, mas sim a uma interpretação de algumas passagens da *Poética* de Aristóteles que, a meu ver, falam essencialmente de acção e da mimese da acção na tragédia. Portanto, suponho que um subtítulo mais adequado para a minha conferência seria «uma leitura da *Poética*». Esta leitura implica algumas considerações acerca de tragédia, aspecto que não me interessa particularmente, e algumas considerações acerca do significado de acção, e acerca do que é «uma acção» ou simplesmente «acção», aspectos que me interessam muito. Por outro lado, na expressão «Biografias de uma acção», o complemento determinativo — «de uma acção» — deve ser entendido como indicando simultaneamente a posse (i. e., no sentido em que uma acção, tal como uma pessoa ou uma personagem, pode ter «biografias», a acção é aqui uma espécie de ser vivo autónomo com uma história) e a matéria (i. e., no sentido em que numa biografia ou biografias sobre uma pessoa ou uma personagem ou personagens é descrita apenas uma acção). Em qualquer dos casos, o conceito «biografias» é aqui muito extenso e não se refere apenas e essencialmente ao texto de género biográfico e autobiográfico, mas reporta-se genericamente a textos em que se procuram explicar e descrever acções (podem, por conseguinte, ser textos dos géneros referidos, mas também tragédias, e até textos analíticos sobre acção, longos, um tratado de ética, ou curtos, a resposta à pergunta «Porque é que fizeste isso?», por exemplo).

A *Poética* de Aristóteles lembra-me às vezes um livro de receitas culinárias, escrito por cozinheiros pragmáticos que, no entanto, é lido sobretudo por principiantes com aspirações a cozinheiros aprimorados. Não admira por isso que as expectativas e o orgulho dos segundos, relativamente à sua proficiência, em potência e em acto, interpretem o texto no sentido de justificarem o seu enlevo profissional e magnânimo, e a clareza dos objectivos dos primeiros, dos quais é duvidoso que «aprender a fazer tragédias» fizesse parte, dependa consideravelmente da observância de resultados que nem uns nem outros, no entanto, tiveram oportunidade de observar realmente. E, no entanto, da consideração precedente, nem se quer implicar que Aristóteles não sabe o que é a tragédia, nem que a carreira da teoria assenta em sucessivos erros de leitura, quer-se apenas sugerir que, por vezes, a fortuna de um texto advém do desencontro entre as expectativas do autor e dos leitores. Encontra-se, assim, uma justificação para mitigar a dimensão da surpresa perante a quantidade de coisas enigmáticas que Aristóteles diz, ou nós julgamos que diz, acerca da tragédia, e face ao consequente discurso artístico, crítico e

filosófico que tenta perceber o que possam ser essas coisas. Nesta conferência, vou assinalar três coisas enigmáticas que, para mim, são especialmente relevantes, tentar perceber o seu sentido / sentidos e explorar as relações possíveis que estabelecem entre si. Neste processo, espero poder fazer algumas considerações acerca do significado de «acção» e sobre identidade pessoal.

i) Em 1459a17, Aristóteles diz: «Quanto à imitação narrativa e em verso, é claro que o mito deste género poético deve ter uma estrutura dramática, como o da tragédia; deve ser constituído por uma acção inteira e completa, como princípio meio e fim, para que uma e completa, como um *animal*, venha a produzir o prazer que lhe é próprio.» A tragédia representa, por conseguinte, uma única acção una e completa, i.e., com princípio, meio e fim, como uno e completo é um animal. Ao contrário, do que acontece com outros aspectos igualmente considerados muito importantes na *Poética*, por exemplo, o significado de catarse, Aristóteles apresenta outras considerações que parecem contíguas desta, embora não a esclareçam especialmente. Uma delas constitui o meu segundo aspecto enigmático.

ii) Na sequência de 1450a15, onde se diz que «a tragédia não imita os homens, mas uma acção e a vida», Aristóteles corrige, em 1451a16-19, os que centram a unidade do mito na ilusão de que tal se obtém se o mesmo se referir a uma só pessoa, dizendo que «Muitas são as acções que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma acção una.» Deduz-se por conseguinte que a «uma acção», que a tragédia imita ou representa, decorre não necessariamente da representação das acções de uma pessoa, mas a) da representação de uma acção que pode resultar de uma escolha das acções de uma pessoa, b) da equação entre as acções de várias pessoas ou caracteres ou, e ainda mais surpreendentemente, c) da representação de uma acção na ausência de pessoas e caracteres que são, no entanto, os candidatos mais plausíveis para agentes: «sem acção não pode haver tragédia mas ela pode existir sem caracteres» (1450a23).

iii) O terceiro aspecto que quero referir é provavelmente o mais conhecido de todos e o que me interessa menos. Trata-se da afirmação, em 1451b6-10, segundo a qual a tragédia ou a poesia, por oposição à história, representa o universal e não o particular: «a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, uma vez que a poesia se reporta mais ao universal, enquanto a história diz respeito ao particular. ‘Universal’ significa o tipo de coisas que são

apropriadas a um determinado tipo de pessoa dizer ou fazer, em termos de probabilidade e necessidade: a poesia tem por objectivo isto, ainda que dê nomes aos agentes<sup>1</sup>.»

Suponho não ser complicado perceber algumas dificuldades imediatas destas passagens. No primeiro caso, torna-se difícil compreender, considerando os exemplos disponíveis, que de facto a «uma acção» que a tragédia representa, preceito aliás que toda a imitação narrativa em verso deve também ter como paradigmático, por exemplo a *Ilíada* e a *Odisseia* (aspecto muitas vezes esquecido pelos comentadores, ao ler esta passagem), é apenas uma. Que acção é esta? Como se escolhe? Como é possível escolhê-la? É uma acção realizada ou é um conjunto de acções realizadas que estabelecem uma relação? É uma acção que, independentemente de ser o resultado de várias acções, realizadas ou não por uma só pessoa, se reporta à responsabilidade de um ou mais do que um agente?

No segundo caso, dá-se uma maior expressão à primeira dificuldade, uma vez que se diz que a vida de um homem tem várias acções, mas destas não decorre necessariamente uma acção, e acrescenta-se um aspecto adicional: a sugestão de que esta acção pode existir na ausência de caracteres (portanto agentes: seja ou não a sua ontologia – personagens ou pessoas – objecto de escrutínio, e a meu ver esta é uma questão despicienda e menor).

No terceiro caso, pensamos imediatamente no conflito entre a natureza das acções da tragédia e as nossas próprias acções e, só com muita dificuldade e com a ajuda de Freud, é que aparentemente eu me posso rever na suposta universalidade representativa da tragédia. A meu ver, se há algo de universal, ao qual a tragédia se refere, é ao erro como elemento constitutivo da acção, mas, ao mesmo tempo, o discurso crítico habitual esforça-se em demonstrar que os sujeitos trágicos se encontram determinados e que, por conseguinte e em última análise, o erro não existe, uma vez que não existe uma deliberação autêntica.

Existe um conjunto de respostas conhecidas às dificuldades colocadas pela consideração de que uma tragédia representa apenas uma acção. Talvez a mais tradicional consista na tradução desta indicação no preceito dramático conhecido pela expressão «unidade de acção»: a unidade de acção supõe uma resolução que submete a variedade menor ou maior das acções apresentadas (ou disponíveis) a uma unidade (sendo esta unidade a «uma acção» de Aristóteles). Esta unidade de acção é, penso eu, determinada pela observância de critérios de causalidade, de critérios temporais e espaciais (normalmente surge associada às ideias de unidade de tempo e de espaço), de critérios estilísticos e temáticos (os agentes, subordinados a uma qualquer

---

<sup>1</sup> I. e., ainda que particularize os agentes.

tipologia de caracteres ou personagens, realizam um mesmo tipo de acções as quais provocam uma tipologia, igualmente reconhecível, de reacções, etc.). Aparentemente, a observância destes e de outros critérios contribui para o cumprimento dos critérios de verosimilhança e necessidade tão importantes para Aristóteles. Não acho que esta leitura de Aristóteles esteja necessariamente errada e parece-me até que o próprio autor conduz para ela sobretudo quando, como é descrito no segundo aspecto que assinalai, nos diz que a vida de um homem consiste em muitas acções mas que, desta multiplicidade, não decorre necessariamente uma acção, sendo por conseguinte, acrescento eu em favor desta tese, necessário encontrar uma unidade que obedeça aos critérios de verosimilhança e necessidade. O problema, no entanto, é que a unidade da acção não é obviamente uma acção, mas a unidade de muitas acções, portanto algo que é mais como um ecossistema (literalmente, o sistema dentro de uma casa, uma trama, um enredo, uma *plot*), do que como um animal, que visto como algo enredado seria inadmissível para Aristóteles<sup>2</sup>. Por outro lado, se esta acção não permite a aplicação de um princípio de individuação claro e supõe uma espécie de contiguidade entre muitas acções que podem no entanto ser uma só, torna-se difícil fazer um exercício analítico da acção e responder a questões importantes que se relacionam quer com a atribuição da acção X a um agente, quer com a escolha e a decisão de fazer X, uma vez que este X é algo instável e dinâmico, cuja unidade, ou falta dela, só é, em última análise, passível de ser determinada *a posteriori*, uma vez que no processo de realização das acções faltará sempre ao agente uma perspectiva da totalidade. No limite, pode dar-se o caso de o agente nunca saber exactamente por que razão está realmente a fazer as suas acções, não estar a realizar aquilo que na realidade vai identificá-lo face à vida e estar isso a ser realizado por outras pessoas, ou estar sempre a fazer uma outra coisa que não aquela que pensa e julga que está a fazer. No melhor dos casos desta situação limite, o agente acerta, sem perceber como, na realização da ‘uma acção’<sup>3</sup> e, no pior dos casos, não realiza mais do que uma parafernália de acções não equacionáveis, num princípio unitário, de onde resulte uma acção, independentemente de essas acções serem fruto ou não de uma escolha e decisão, que cumprem o critério de uma verdade prática, como diz Anscombe em «Practical truth»<sup>4</sup>. Nenhum dos casos, a meu ver, tem consequências directas no facto de esse agente vir ou não a ser feliz, i. e., parece que ele pode ou não ser feliz num e noutro caso, sendo portanto claro que

---

<sup>2</sup> *Oykos + σύστημα*, uma casa é um todo contido, completo, mas implica sempre uma perspectiva limitada e por isso imprevisível. Não é por isso necessariamente orgânica: há quartos escuros, caves e sótãos.

<sup>3</sup> Este aspecto convoca para a discussão a questão de sabermos se a sorte, não o destino, é um ingrediente fundamental da moral. Ver a este propósito o ensaio de Bernard Williams «Moral luck». Talvez no entanto aqui devêssemos rescrever a expressão de Bernard Williams, sugerindo que se trata de uma «poetic luck». A implicação, evidentemente, é que esta «poetic luck», a verificar-se, acontece na tragédia e na vida.

<sup>4</sup> Anscombe, «Practical truth», 155.

não é a felicidade que se oferece como fim unitário da acção que a tragédia representa, uma vez que isso implicaria dizer que Édipo é feliz independentemente do que lhe aconteceu, o que julgo ser uma sugestão estranha<sup>5</sup>. Suponho que este aspecto contribuiu para a tese segundo a qual o conceito de acção, a uma acção, de que se fala na *Poética*, não é coincidente com o conceito de acção de que se fala nas *Éticas*, onde parecem ser consideradas acções, cuja individuação não coloca aparentemente problemas, i. e., em que uma acção não precisa de mais nada para que seja uma acção, como sugere D. Davidson em «Problems in the explanation of action»<sup>6</sup>. Esta questão tem supostamente uma dimensão ontológica, que a meu ver é, no entanto, sobretudo, pragmática, e normalmente suscita outras distinções nomeadamente entre pessoas e personagens, por exemplo: o que as personagens fazem não tem o mesmo estatuto e não é igual ao que pessoas fazem, etc. Ora este aspecto é, a meu ver, problemático, porque ignora claramente o facto de Aristóteles não fazer em lugar nenhum, da *Poética* ou das *Éticas*, uma clara qualificação do que entende por acção na tragédia, para além de dizer que esta representa uma acção. Este aspecto não se deve a mais uma lacuna da *Poética*, mas ao simples facto de que para Aristóteles essa qualificação não é necessária uma vez que é concomitante com o estabelecido nas *Éticas*. Por outro lado, é também problemático, porque parte do princípio que a correcta definição de acção em Aristóteles, a sua filosofia da acção, digamos, se encontra na *Ética a Nicómaco*, ou nas outras duas *Éticas*, quando claramente esse aspecto não é o objecto fundamental das *Éticas*, como podemos perceber da leitura do Livro I da *Ética a Nicómaco*. A *Ética* é entendida como sendo uma parte da *Política* e esta é, nas palavras de H. Rackham na «Introdução» à sua tradução da *Ética a Nicómaco*, a ciência sobre a felicidade e o bem do homem, realizando-se esta ciência prática na determinação do que é a Felicidade e como esta é atingível e na consideração de que a felicidade não é um produto da acção, mas uma actividade conforme à virtude<sup>7</sup>. Com isto não estou a dizer obviamente que o estudo da acção não é um aspecto essencial da *Ética a Nicómaco* e que a definição de acção se encontra na *Poética*, o que

---

<sup>5</sup> Trata-se de uma sugestão estranha, mas não propriamente inoportuna. Não é claro que o carácter de Édipo tenha sido afectado pelas acções realizadas, uma vez que estas foram realizadas na suposição de cumprirem um bem, que constituía o fim dessas acções.

<sup>6</sup> «Let me begin by answering Wittgenstein's famous question: what must be added to my arm going up to make it my raising my arm? The answer is, I think, nothing. In those cases where I do raise my arm, and my arm therefore goes up, nothing has been added to the event of my arm going up that makes it a case of my raising my arm. Just possibly, however, something must be subtracted from my arm going up to make it a case of my raising my arm» (...) D. Davidson, «Problems in the explanation of action», 101. O final enigmático de Davidson remete essencialmente para tudo o que decorre de uma visão cartesiana da acção que acrescenta a eventos exteriores (acções) acontecimentos interiores (intenções, etc.) que justificam, na realidade, que esses eventos exteriores sejam acções em sentido pleno. Ora é claro que, embora para Aristóteles haja intenções, desejos e deliberações, que a acção manifesta, isto não quer dizer que eles existam independentemente da acção. De facto, eles estão na acção.

<sup>7</sup> Este aspecto é aquilo que determina que Édipo de facto possa ser feliz independentemente do que fez e dos erros que cometeu, uma vez que não é claro que a sua vida não tenha sido conforme à virtude.

estou a dizer é que as considerações acerca de acção, num e noutros tratados, são tentativas de descrição e definição de uma mesma coisa, parecendo aliás que existe um evidente paralelismo entre o conceito «actividade conforme à virtude», da *Ética*, e o conceito «uma acção» da *Poética*, independentemente de esta última ser ou não conforme à virtude e, conseqüentemente, conduzir ou não à Felicidade.

Aristóteles, ele próprio, oferece uma interpretação de «uma acção», insistindo na sua completude, tem princípio, meio e fim, e na sua totalidade, é um todo, i. e., a acção, que a tragédia representa, esgota-se em si mesma, e este aspecto devia precluir, desde logo, qualquer teoria sobre o aproveitamento moral da tragédia na vida quotidiana, como sua justificação instrumental e ética. Por fim e como é habitual, Aristóteles sugere um critério para testar esta totalidade, finalidade e completude: esta «uma acção» é ou deve ser como um animal<sup>8</sup>, no sentido em que este não tem coisas a mais ou a menos e é, por isso, necessário. O facto de ser necessário, i. e., não poder ser de outro modo, não significa que, a julgar por outra passagem da *Poética*, todos os animais sejam adequados para testar a totalidade e a completude auto-suficientes de uma tragédia e da acção por ela representada. Na verdade, um animal minúsculo, um mosquito, e um animal muito grande, um cachalote, por exemplo, embora aparentemente completos e totais, não são exactamente bitolas adequadas para aferir da completude e totalidade da acção que pretendemos perceber. A razão por que mosquitos e cachalotes não servem como critérios para verificar a exactidão da acção que a tragédia representa deve-se a limitações visuais e mnésicas. No excessivamente pequeno e no muito grande não se percebe o princípio, o meio e o fim, contidos no mesmo todo, e por isso a descrição retrospectiva desses animais é confusa, como confusa é a sua percepção. Diz Aristóteles, a propósito da correcta extensão da tragédia, falando, no entanto, acerca da beleza dos animais e das coisas:

Além disso, um objecto belo, seja este um animal ou outra coisa, com uma estrutura composta de partes, supõe não só uma ordem nestas partes mas também uma extensão [/ magnitude] apropriada: a beleza consiste na extensão e na ordem, razão pela qual não há beleza num animal que é ou minúsculo (uma vez que a sua contemplação [*theōria*], verificando-se num momento fugaz, não é distinta) ou gigantesco (uma vez que a sua contemplação não é coesa, pois os que o contemplam perdem o sentido da sua unidade e totalidade). Assim, tal como para os nossos corpos e para os animais, a beleza exige uma certa magnitude, mas uma magnitude que possibilita uma percepção coerente, também para os mitos [tragédia, acção] se exige uma certa dimensão, uma que possa ser coerentemente lembrada. (...) Para ser breve e claro: trata-se de uma dimensão que possibilite que se verifique uma transformação, numa sequência provável de

---

<sup>8</sup> As dificuldades que esta comparação suscita conduzem a maior parte dos tradutores a optar por «organismo vivo / ser vivo» para ζῷον. Stephen Halliwell, na edição Loeb da *Poética*, traduz por «animal», a minha tradução seria também «animal», dada a clara orientação zoológica e biológica da estrutura e dos princípios da *Poética*. A palavra também pode significar, contudo, a figura de um animal pintado numa tela, aspecto que, como mais à frente sugiro, não é totalmente despreciando na compreensão que faço da passagem.

acontecimentos, da adversidade para a prosperidade ou da prosperidade para a adversidade, sendo este o limite suficiente da magnitude [da tragédia].<sup>9</sup>

Não obstante o tom conclusivamente pragmático do final da passagem, que parece não fazer jus à complexidade do paralelismo que a precede, parece-me, no entanto, claro que o problema reside menos na dimensão dos animais, sejam eles de que dimensão forem, do que na capacidade da *theōria* e dos mecanismos da memória e suas potencialidades. Assim, alterações de ponto de vista, adjuvantes ópticos, lupas, diferentes perspectivas e auxiliares de memória, por exemplo o domínio de mecanismos narrativos e sintácticos, tornam relativas as qualificações de excessivamente pequeno e grande, como tornam igualmente relativas as noções de unidade, completude e totalidade de uma acção, ou de uma tragédia, ou de uma pessoa, ou de felicidade de uma pessoa. O argumento de Aristóteles desloca-se para o fim, i. e., para o momento da compreensão de um todo e a presunção é a de que, se este é o fim então x, y e z têm de se ter verificado e cabe ao olhar e à memória estabelecerem a sua coerência, quer dizer, a sua unidade e estruturação sintáctica. Esta coerência e unidade não correspondem a uma necessidade inapelável, ou a um conjunto de prescrições técnicas sobre como fazer x, mas antes à viabilidade sintáctica de um determinado curso de uma necessidade hipotética<sup>10</sup>, cujo sucesso depende da realização e compreensão de um texto explicativo da acção. O que uma acção é define-se *a posteriori* a partir da possibilidade interpretativa ou não de quem pretende explicar essa acção ou de quem pretende compreendê-la. É por esta razão que Aristóteles exclui a irracionalidade, o *alogon*, do olhar do teórico, quer dizer, do espectador, e da tragédia e não necessariamente porque a sua exibição seja ofensiva ou pornográfica. Faz agora sentido tomar como definição de uma acção a sugestão de R. Bittner em «One action»: «One action is the unit of meaningful activity»<sup>11</sup>, sendo que a continuidade desta actividade, não precludindo, todavia, a individuação de cada parte da acção, torna sempre cada parte uma coisa que não é exactamente ela, porque o seu fim está para lá dela ou é um outro, mesmo que o agente não saiba isso, e no caso da tragédia, regra geral, não sabe. Por outro lado, evidentemente, esta é uma resposta ilusória no sentido em que não há nada que seja definitivamente uma unidade completa de sentido, é-o segundo uma dada descrição de acção, quer dizer em termos relativos e não absolutos<sup>12</sup>. Em todo o caso, parece que, sendo uma acção aquilo que a tragédia representa, esta

---

<sup>9</sup> Aristóteles, *Poética*, 1450b35-1451a15, ênfase e parênteses rectos meus.

<sup>10</sup> Sobre o conceito de «necessidade hipotética», ver David Gallop, «Animals in the Poetics».

<sup>11</sup> Rüdiger Bittner, «One action», 99.

<sup>12</sup> É por isso que uma explicação de uma acção é a explicação de uma acção segundo o ponto de vista de o agente que a realiza ou de alguém que a tenta perceber. É uma resposta a «Porque fizeste isso?» ou «Porque aconteceu isto?» O facto de, regra geral, as duas coincidirem (os dois pontos de vista) — e portanto de certas perguntas serem completamente absurdas e de certas explicações serem pleonásticas — não quer dizer que aquela acção não seja muitas outras unidades possíveis de *meaningful activity*, mais insuspeitas, mas hipoteticamente mais coerentes ou

resulta sempre de um processo de redução que retira ao agente a ilusão daquilo que se poderia considerar «uma vida preenchida», observação exemplarmente demonstrada pela admoção de Tirésias a Édipo: «Este dia te fará nascer e morrer.» Assim, o que Aristóteles diz acerca da acção trágica parece-nos oferecer uma versão disfórica do que é a nossa identidade pessoal: ou ela é tão recortada e cindida por acções variadas que não permitem a coerência de uma narrativa sobre a nossa vida e, por conseguinte, sobre o nosso Eu<sup>13</sup>, ou então no esforço de nos criarmos como um Eu, temos de encontrar uma coerência narrativa entre diferentes acções que implicam a exclusão de uma boa parte das nossas acções ou que implicam a inclusão de acções que efectivamente não realizámos ou que poderíamos ter realizado: aquilo que eu sou não é tanto o que realmente sou, mas o que não sou ou o que poderia ter sido<sup>14</sup>. Aquilo que eu sou realiza-se numa acção que se autonomiza face à minha vontade e que, todavia, tenho de entender como minha. É isto uma descrição do destino ou da necessidade? Nem uma nem outra, é antes a compreensão de uma espécie de patologia congénita da nossa vida moral e da acção.

As últimas observações anunciam alguns modos de resolução dos problemas suscitados pelo segundo e terceiro aspectos enigmáticos que assinalai atrás, a saber: o de poder haver tragédia na ausência de caracteres, mas não na ausência de acção, e o de ser a tragédia a representação do universal, i. e., do que um certo tipo de pessoa devia ter feito ou dito. De facto, Aristóteles parece sugerir que a noção de identidade de um Eu é incompatível com o que as

---

pelo menos, igualmente plausíveis, se considerarmos um fim mais diferido, por exemplo. Se me perguntarem o que estou a fazer, posso muito bem dizer que estou a fazer uma conferência sobre o conceito de ‘uma acção’, ou então que me estou a exercitar no domínio da sintaxe em português, ou que estou a tentar impressionar a minha assistência ou alguém da minha assistência com a minha proficiência retórica. A questão de estas respostas serem verdadeiras ou falsas é aqui absolutamente irrelevante, porque todas podem ser verdadeiras e todas podem ser falsas. O mesmo pode ser dito acerca de critérios para decidir qual das respostas é neste momento a melhor para descrever a minha acção.

Anscombe dá um exemplo de como a acção de se ter perdido um prego da ferradura pode ser descrito como ter perdido a guerra:

Por se ter perdido um cravo, perdeu-se a ferradura.  
Por se ter perdido a ferradura, perdeu-se o cavalo.  
Por se ter perdido o cavalo, perdeu-se o cavaleiro.  
Por se ter perdido o cavaleiro, perdeu-se a missiva.  
Por se ter perdido a missiva, perdeu-se a batalha.  
E tudo por se ter perdido o cravo da ferradura.

«Practical truth», 150.

<sup>13</sup> Este aspecto é ainda mais evidente se considerarmos que, ao contrário do que acontece na tragédia, a vida dos homens parece estar cheia de acções que se constituem como resultado da irracionalidade, seja na formação de crenças, seja na realização de acções, sendo, por natureza da irracionalidade, impossível criar um padrão dessa irracionalidade humana sem considerarmos a divisão do Eu e por conseguinte da nossa identidade. Ver a este propósito Donald Davidson em «Paradoxes of irrationality», 1982, por exemplo.

<sup>14</sup> Este problema acrescenta uma nota de melancolia e de utopia identitária a todas as biografias e autobiografias que são assim exercícios de descoberta do que não sou, apesar de ter realizado tal e tal coisa, e exercícios de descoberta de que o que sou é mais o que poderia ter sido ou que alguém foi.



nossas vidas são, um conjunto muito variado de acções, cuja unidade só é susceptível de ser aferida muito depois da morte de cada pessoa, depois de adquirirmos uma perspectiva privilegiada e de talvez termos esquecido muito do que determinada pessoa fez e de rescrevermos muitas das suas acções, tomando como referência aquilo que ela não chegou sequer a conhecer ou a planificar, como se sugere numa passagem da *Ética a Nicómaco*, a propósito da felicidade<sup>15</sup>. Assim, a universalidade almejada pela acção só é possível de realizar na abstracção dos caracteres e das pessoas que são particulares, apesar de, como concede Aristóteles, atribuímos nomes, e, portanto, uma autoria agencial, ao realizar destas acções universais. Na realidade, era como se, para ser Eu, tivesse de abdicar daquilo que vou fazendo ao longo da minha vida ou do que me acontece, deixando-me constituir por uma história que tem os nomes de outras pessoas e acções, que também não lhes pertencem, mas que podiam muito bem pertencer-lhes. Este aspecto, especialmente elíptico, encontra, no entanto, eco na importância que Aristóteles dá na *Ética a Nicómaco* a uma conduta ética que é fundamentalmente imitativa<sup>16</sup>.

Para finalizar, gostaria de fazer duas sugestões que não posso, contudo, explicar e desenvolver com a propriedade que lhes seria devida. A primeira é a de que a uma acção que a tragédia representa não pode ser avaliada considerando as acções que são apresentadas, independentemente do seu grau de universalidade, completude e unidade, uma vez que, tal como os nomes que são atribuídos às personagens, também elas serão inevitavelmente particulares, numa circunstância específica. Esta acção que a tragédia imita é a própria acção da realização dramática da tragédia, no contexto circunscrito de um teatro, incluindo a verificação dos seus efeitos emotivos no público: os tão discutidos medo e piedade e a catarse destas emoções. Se assim for, a tragédia é estritamente autotélica e as acções representadas são um exemplo de uma imitação do seu próprio modo de execução dramática, onde existe de facto um princípio, meio e fim, como num quadro onde a moldura impede que as figuras ultrapassem os limites que lhes foram impostos. Esta leitura despromove qualquer tentativa de educação moral, ética ou emocional, a partir da tragédia e privilegia o segundo sentido de *dzōon* que já referimos.

A segunda sugestão consiste na ideia de que, por um lado, a consideração da acção, em termos analíticos, só pode resultar se considerarmos uma individuação das acções, que pode ser

---

<sup>15</sup> 1100a10.

<sup>16</sup> O paradigma da conduta prática adequada é o *phronimos*, aquele que possui uma sabedoria prática, *phronesis*, que lhe permite decidir e escolher a acção apropriada considerando as circunstâncias específicas de um dado momento.

sempre considerada artificial, sendo este o aspecto que decorre fundamentalmente da leitura do estudo da *Ética a Nicómaco*. Por outro lado, a consideração da acção, em termos éticos, só parece ser possível se considerarmos as nossas acções, num contexto mais vasto de uma acção compósita, e fundamentalmente exclusiva, uma actividade a que podemos chamar vida, como percebemos a partir da consideração do significado de acção na *Poética*. Se num caso, aprendemos a agir e ler acções, no outro, a nossa verdadeira vida, aquela que não vivemos, nem podemos viver, passa-nos à frente dos olhos e o que somos é inventado.

### **Bibliografia**

- ARISTÓTELES, *Nicomachean Ethics*, trad H. Rackham, Cambridge, Mass., London, UK: Harvard UP, LOEB Classical Library, 1926, 1934.
- \_\_\_\_\_ *Poetics*, trad. Stephen Halliwell, Cambridge, Mass., London, UK: Harvard UP, LOEB Classical Library, 1995.
- ANSCOMBE, G. E. M., «Practical truth», in *Human Life, Action and Ethics — Essays by G. E. M. Anscombe*, ed. By Mary Geach and Luke Gormally, Exeter, UK, Charlottesville, USA: Imprint Academic, 1993, 2005, 149-158.
- BITTNER, Rüdiger, «One action», in: *Essays On Aristotle's Poetics*, ed. Amélie Oksenberg Rorty, Princeton: Princeton UP, 1992, 97-110.
- DAVIDSON, Donald, «Paradoxes of irrationality», in *Problems of Rationality*, Oxford: Clarendon Press, 1982, 169-187.
- \_\_\_\_\_ «Problems in the explanation of action», in *Op. Cit.*, 1987, 101-116.
- GALLOP, David, «Animals in the Poetics», *Oxford Studies in Classical Philosophy*, 8, 1990, 145-171.
- WILLIAMS, Bernard, «Moral luck», in *Moral Luck*, Cambridge: Cambridge UP, 1981, 20-39.

## NÓS, OS ANIMAIS, VEMOS E MOVEMO-NOS!

**Palavras-chave:** Animais, racionalidade, *aisthesis*, *phantasia*, catarse, emoções

A troca parcial ou completa de predicados entre animais humanos e animais não humanos é, hoje, uma actividade comum, à primeira vista devedora do uso generoso de figuras de retórica e da amizade humana, correspondida ou não, apesar de, como é do conhecimento comum, o cão ser o melhor amigo do homem. Assim, não há quem, tentando perceber o que é uma metáfora, não se tenha confrontado com o inevitável «Aquiles é um leão!» e, fenómeno ainda mais comum, todos ouvimos da boca da vizinha, embevecida com o seu labrador, a pérola imprescindível «Só lhe falta falar». Pelo meio, há uma enciclopédia de reencarnações, comparações, personificações e metamorfoses várias, substanciadas por enunciados que vão da observação popular, acerca da pessoa sagaz, «É esperto que nem uma raposa», «Tem cá um faro...», ao tratamento carinhoso, indiciador ou não de perturbações psíquicas maiores, ou revelador da condição solitária da vida contemporânea: «A minha filha tem de ir ao veterinário, coitadinha» e «Vivo sozinho com a minha gata». Entretanto os animais têm os mais diversos feitios e caracteres, mimados, impacientes, preguiçosos, generosos, ansiosos, border line, e os donos adquirem fisionomias entre o rottweiler e o caniche ou, em casos extremos, passam a ser membros exclusivos de uma raça «É um pitbull». De um modo geral, talvez não seja totalmente absurdo dizer que é mais arriscado ser comparado com um palhaço que ser apelidado de doninha ou lobo das estepes. Só a espíritos mais literários, entretanto, ocorre uma metamorfose em besouro, só à dona de casa furiosa é que se ouve, para a couve no sofá: «És uma ameiba!», e é extremamente raro alguém considerar que o seu peixe é muito inteligente e que os direitos dos animais se estendem às minhocas e às esponjas. Como Aristóteles notou no *De Anima* (413b-414b; ver também *Historia Animalium*, 588a-589a), à medida que se vai descendo na scala naturae vão-se perdendo faculdades, estabelecidas a partir do topo, naturalmente ocupado pelos chamados animais superiores. A esta escala da natureza, juntaria eu uma escala espacial e emocional, pelo que, longe da vista, longe do coração, logo, longe da metáfora e personificação. Assim, embora facilmente nos vejamos envolvidos numa discussão sobre a inteligência e vida emocional do meu gato, é difícil atribuímos à sagacidade de um indivíduo da manada o prodígio de navegação, exigido pela maior migração da Terra, a saber, a dos gnus do Serengeti, que parecem todos iguais, são feios, e, além disso, são presumivelmente estúpidos, como se pode observar pelo facto de se atirarem a um rio de águas revoltas, infestado de crocodilos pacientes e ardilosos. Sendo este um exercício potencialmente divertido, não se ignora que é certamente pouco exacto. Afinal, se a evolução das espécies é o

paradigma pelo qual se mede a excelência progressiva dos seus membros, no modo como se adaptam, em ecossistemas em transição, lenta ou abrupta, então as baratas e os crocodilos do Nilo são, zoológicamente falando e segundo o Discovery Channel, seres mais perfeitos que o mais perfeito dos animais humanos. É claro, porém, que este aspecto não conta porque, se não ficamos estupefactos com a frase «Aquiles é um leão», notamos algo de estranho na frase «O leão Aquiles é um Aquiles» ou «O meu cão é o Einstein, sem tirar nem pôr», ou, de um outro ponto de vista, se não ficamos admirados com a frase «Vivo sozinho com quatro gatos», não podemos deixar de ficar surpresos com a consideração «Vivo sozinho com quatro bebês» ou «O meu cão vive sozinho conosco» (Kosgaard, web). Isto, no fundo, só quer dizer, verdade de la palisse, que qualquer troca de predicados entre animais humanos e animais não humanos só pode ser feita por e é da exclusiva responsabilidade hermenêutica dos primeiros, aos quais, por assim dizer, nada é impossível, quer do ponto de vista da distribuição parcial de predicados seus aos segundos, quer do ponto de vista da apropriação integral ou parcial de predicados dos segundos, quer, até, do ponto de vista da alteração da sua anatomia morfológica em função dos segundos. Outra maneira de dizer isto é que não há notícia de animais que tenham protestado ou defendido os seus traços identitários (ou os seus interesses ou direitos), perante apropriações ou descrições abusivas, e que há, admiravelmente, um sucesso assinalável na interpretação, incontestável e exclusivamente arbitrária, de certos sinais como querendo dizer ou indiciando  $x$ , ou, pela mesma razão,  $\sim x$ , pelo menos em criaturas que, como diz Aristóteles, têm uma vida mais longa e são mais visíveis (*Historia Animalium*). A par do constante recurso à *Sagrada Escritura*, este aspecto, aliás, sustentou parte da eloquência forense, relacionada com processos de pena capital e ou anátema ou excomunhão de animais, individuais ou em bando, desde a Idade Média até ao século XIX, matéria suficiente para uma centena de comédias, mas, sobretudo, para a consideração do desconforto humano com a ausência de sentido, mesmo que as explicações superem, em nonsense e credulidade, os enigmas. Assim, perante um porco que confundia, maliciosamente, um bebé por comida, ou em face de uma praga de ratos do campo que dizimava toda a sementeira, a mente medieval (e alguma pós-medieval) exigia explicações e reparos que trouxessem alguma ordem a um mundo imprevisível e ameaçador. Infelizmente, os porcos foram, invariável e maioritariamente, condenados à pena capital (por enforcamento ou decapitação, principalmente), mas os ratos e diversas pragas de insectos conseguiram, não raras vezes, dos seus representantes legais, sucessivos adiamentos da máquina da justiça, em parte por ser muito difícil que comparecessem em audiência, ou o reconhecimento de que, ao dizimarem um campo, mais não faziam do que cumprir a injunção bíblica «Crescei e multiplicai-vos!», o que acabaria por ser inevitavelmente bom para o homem, uma vez que se

tratava da realização de um desígnio divino. Em casos de verdadeiro sucesso, evitaram, assim, a condenação ou forçaram um «acordo» em que a outra parte (a acusação) ficava responsável por providenciar um lugar próprio e fértil, do ponto de vista das suas necessidades, interpretado, claro está, pelo seu defensor legal, para «viverem» (Evans, pp. 111-114, por exemplo).

Independentemente dos tratamentos carinhosos, o que estes exemplos demonstram são três aspectos fundamentais: a) a posição do homem define-se por via da relação hierárquica que este estabelece com os outros animais; b) o animal não humano é definido pelo que não possui relativamente ao homem e ou pelo que, surpreendente e excepcionalmente, manifesta de humano, nomeadamente no domínio da percepção do mundo e das emoções; c) a apropriação de uma característica animal deve-se à ênfase na excelência excepcional de uma qualidade animal, reclamada pelo homem, força, esperteza, lealdade, etc., e, portanto e em última análise, corresponde ao exercício de expropriação dessa qualidade ao animal. Dizer «Aquiles é um leão!» é, num certo sentido, dizer que, a partir de Aquiles, os leões deixaram de ter a prerrogativa da força e passou a haver um homem, e, por conseguinte, o homem em geral, que conquistou essa propriedade. Em todos os casos, da metáfora ao tribunal, do jardim zoológico ao passeio matinal com o animal de estimação, percebemos, por conseguinte, que o homem, pelo menos neste âmbito, deu ouvidos ao Senhor: «Crescei e multiplicai-vos, enchei e dominai a terra. Dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus e sobre todos os animais que se movem na terra» (*Gn*, 1, 28).

Que a posição do animal humano na natureza se defina em função da sua relação hierárquica, ou da sua posição relativa, com o animal não humano é evidentemente o aspecto crucial, do qual resultam, em parte, todos os outros modos de descrição e compreensão dos animais, mas circunscreve, desde logo, o contexto da discussão do problema ao domínio ético e político, a que não posso dar aqui a devida atenção. Isto é assim, porque a posição do animal humano está *a priori* estabelecida: é aquela que, por defeito, resulta daquilo a que Christine Korsgaard considera o estado de «estupidez moral» em que nascemos e que se caracteriza pelo facto de sermos «incapazes de ver os outros excepto através da lente dos nossos interesses e padrões» (Web). Assim, o animal não humano é o último grande *Outro* para salvaguardar a autonomia autotélica do animal humano, i. e., o facto de a justificação da nossa existência não se medir pela consideração da sua utilidade em função de outrem:

Os animais não humanos são, nesta argumentação [a autora está a comentar uma passagem de Kant], o supremo e último *Outro*. São os seres que ainda podemos continuar a usar como meros meios, assim que tivermos desistido das ideias de que outros seres humanos estão aí para os nossos propósitos — assim que tivermos rejeitado [*once we've rejected*] as ideias de

que as mulheres são *para* a lida da casa e *para* cuidar dos filhos, que as raparigas são *para* ter sexo, que os rapazes são *para* andar a fazer guerras, que servem os interesses de outros homens maiores, e que as pessoas de cor são *para* as colheitas e *para* fazer trabalhos menores que todos nós odiamos. (Kosgaard, Web)

Aquilo que é mais importante aqui não é, contudo, o comentário crítico de uma descrição que vê os animais como meios ou instrumentos, no seguimento da determinação bíblica, o mais relevante é a sugestão que eles estão cá para que nós atinjamos o ápex utópico e desejável da nossa existência, uma consciência ética expurgada do critério de interesse relativamente, e agora plenamente, a todos os nossos iguais (humanos, é claro). Não se trata propriamente de dizer que os animais não humanos estão cá para que os domesticemos, para nos servirem de companhia, para casacos de pele e alimento, etc., trata-se de estarem cá para percebermos quem *somos*, mas, sobretudo, o que *não somos*. Poderá lá haver justificação mais sublime *para* a sua existência e *para* a sua posição diferente?

Não admira, por isso, que um dos exercícios filosóficos mais praticados tenha sido descrever a especificidade dos animais não humanos, para salvaguardar a vantagem «natural» dos animais humanos e estabelecer o padrão a partir do qual se observam duas atitudes gerais antinómicas: a) o vigiar atento de qualquer atribuição de faculdade(s) suplementar(es) que pusesse(m) (e ponha(m)) em perigo o isolamento do(s) predicado(s) exclusivo(s) do homem; b) o vigiar atento, a perplexidade filosófica e a punição de comportamentos humanos que revelem ou indiciem aquilo que consideramos «próprio» dos animais. Em suma e relativamente a b): fenómenos de irracionalidade (e não racionalidade) na acção, na formação de crenças e emoções são problemas filosóficos resolvidos pela admissão do impasse aporético e/ou pela reformulação descritiva do problema que anula a sua existência; acções incompreensíveis pela mente humana, mas executados pelas suas mãos, são bestiais; todos nós zelamos para que ninguém possa e deva ser tratado como um animal, ao que o extraterrestre que estudou biologia terrestre sente vontade de perguntar: «Não? Então como?»

Centremo-nos, contudo, na primeira atitude. Independentemente do que podemos inferir, ou julgamos poder inferir, do julgamento de um porco (nomeadamente, a suposição errada de que as pessoas que participam nesse julgamento acreditam que o porco teve a intenção de comer um bebé), o acto decisivo da filosofia para isolar uma diferença definitiva entre animais humanos e animais não humanos foi a negação aos últimos, por Aristóteles, da faculdade pensante, da racionalidade. Mas ao fazer isto, Aristóteles está, como refere Richard Sorabji, a inaugurar, voluntariamente, uma crise de difícil resolução, que é a de saber que outras coisas podem ser, com segurança e até que ponto, atribuídas aos animais, igualmente partilhadas

pelos animais humanos, para que eles, os não humanos, não andem por aí «ao deus dará» e consigam «orientar-se»:

Se o objectivo é negar aos animais a razão (*logos*), e com ela a crença (*doxa*), então o seu conteúdo perceptual [*perceptual content*] tem de ser expandido, em compensação, de modo a permitir-lhes traçarem/encontrarem o seu rumo pelo mundo. Por outro lado, não pode ser expandido a um ponto tal que a percepção se torne equivalente à crença [*belief*]. A distinção entre estas foi tão debatida então como é hoje. Não é apenas a percepção que precisa ser distinguida da crença, mas a posse de conceitos, memória, intenção, emoção, se estes também podem ser encontrados em animais que não possuem crença. O projecto requer uma completa revisão de todas estas capacidades mentais. E o conceito de razão pode ele próprio estar sujeito a uma mudança. (Sorabji, p. 7)

Vejamos as dificuldades do próprio Aristóteles nesta passagem de *De Anima*:

Estas faculdades [*dinameis*], dizíamos nós, são as faculdades nutritiva, desejante, sensitiva [*aisthetikon*], locomotora e pensante [*dianoētikon*]. As plantas só possuem a faculdade nutritiva, os outros seres vivos possuem, esta outra, a faculdade sensitiva. Mas com a faculdade sensitiva, têm também a faculdade desejante. Com efeito, o desejo compreende simultaneamente o apetite [*epithūmia*], a coragem [*thūmos*] e a vontade [*boulēsis*, a tradução inglesa opta por *wish*]. Ora todos os animais possuem pelo menos um dos sentidos: o tacto e todo o que possui este sentido [*aisthesis*] sente pelo mesmo o prazer e a dor, (...) para já, comprometemo-nos a dizer que aqueles dos seres vivos que possuem tacto possuem também o desejo/apetição [*oreksis*]. Relativamente a saber se possuem imaginação [*phantasias*], é uma questão duvidosa que examinaremos mais à frente. Outros tipos de animais possuem em acréscimo o poder da locomoção, e outros enfim possuem a faculdade pensante e o intelecto [*dianoētikon te kai nous*], como o homem e qualquer outro ser que, a existir, seja de condição análoga ou superior. (411a30-414b5; 414b15-20; tradução ligeiramente alterada em alguns passos da minha responsabilidade)

O pormenor final, sendo enigmático, não é despiciendo porque, não sabendo nós que ser excepcional possa ser este ser, o que a salvaguarda aristotélica implícita é que, na hipótese remota, da faculdade pensante não funcionar como factor distintivo (por sinais comportamentais que a possam pôr em dúvida, por exemplo), então, para que a posição superior do animal humano seja preservada, terá de se alargar o limite superior da escala das faculdades ou criar graus intermédios que preservem uma distância posicional face à faculdade pensante. É neste sentido que interpreto esta passagem de Sorabji:

Comecei a minha leitura apenas com um interesse histórico no extenso, e extensamente não cartografado, antigo debate acerca da psicologia humana e animal. Mas fui conduzido a ter em consideração que há um problema moral vívido e real devido à maldade (*badness*) dos argumentos a favor de uma diferença enorme entre os animais e o homem. Parecia já suficientemente grande quando Aristóteles e os Estoicos declararam que o homem tinha razão e os animais não. Mas à medida que o debate progredia, começou a parecer que os animais podem apenas não possuir certos tipos de razão (*reasoning*), e então foi dado um passo mais ao assinalar que lhes faltava a linguagem (*speech*). Quando esta defesa começou também a ser questionada, procedeu-se a uma retirada para uma posição que lhes aponta a falta de sintaxe. (Sorabji, p. 216)

Mais à frente, contudo e diretamente relacionado com o argumento que aqui se persegue, no contexto da investigação sobre o que move (no sentido físico e psíquico?) os animais imperfeitos (*De Anima*, 434a; ver também *De Motu Animalium*, 702a-703a), Aristóteles cumpre de facto o que promete na passagem anterior e diz que estes animais possuem imaginação sensitiva [*aisthetikē phantasia*]. Mas se esta faculdade lhes é concedida, estão, porém e necessariamente pelo já exposto, privados de imaginação deliberativa, ou seja, eles podem mover-se porque sentem / percebem / imaginam a sensação que x lhes provoca / provocaria (e isto já é obra de razoamento, acrescenta Aristóteles [*logismou ēdē ergon estin*]), mas não se absterem de reagir em função dessa «fantasia estética», deliberando se não seria melhor agir em função de outro bem e não do imediato que, para eles, é, contudo, o maior. Daqui, que esta imaginação sensitiva seja facilmente refém de desejos irracionais ou que dela possam resultar desejos e actos irracionais que, pelo contrário, a imaginação deliberativa, atributo dos animais perfeitos, previne.

Há dois aspectos decisivos que é necessário debater neste momento: um é o de saber o que leva Aristóteles a associar a faculdade sensitiva à fantasia, o outro é o de saber como é que se explica que os seres dotados de fantasia deliberativa possam, no entanto, cometer actos irracionais. Aparentemente, parte da resposta a ambos encontra-se na consideração dos produtos que resultam da fantasia. A esse respeito, Aristóteles diz-nos que os *phantasmata* (i. e., as coisas produzidas pela fantasia) são o mesmo que os *aisthemata* (i. e., as coisas produzidas pela sensação) sem a sua matéria «porque as imagens são, num certo sentido, as sensações, excepto serem-no sem matéria» (*De Anima*, 432a10). Como Martha Nussbaum explica «um *phantasma* é como uma *aisthēma*, mas que pode surgir quando o objeto não está fisicamente presente», ou «enquanto a *aisthēsis* recebe a impressão de um objeto particular, a fantasia envolve ver a sua forma, i. e., vê-lo como um F, como uma coisa que pertence a um certo tipo de objetos e não exatamente como um item materialmente particular e distinto» (p. 257, n. 52), ou ainda «quando a fantasia está em operação [o animal] torna-se consciente do objeto como uma coisa de um certo tipo [*as a thing of a certain sort*]» (p. 257). Percebem-se assim três coisas distintas: a associação da fantasia à sensação obedece a uma espécie de lógica relacional semelhante à que se verifica entre género e espécie; esta associação reconhece implicitamente aos animais a capacidade de produzirem uma imagem de x, na ausência de x, e serem movidos ou moverem-se em função disso (prepararem-se para atacar, por exemplo); dada a natureza da imagem de x, relativamente a um x particular e distinto, podem, presumivelmente, verificar-se enganos, ou, pelo menos e, provavelmente, mais apropriado, uma perspectiva deficiente do ser



de x e isso conduzir o animal a um movimento que, possivelmente, a fantasia deliberativa acautelaria, uma vez que o obrigava a considerar outras coisas ou a matéria (real) dos seus *phantasmata*. Dizer que esse movimento é errado ou irracional parece um passo arriscado, justamente por ausência dessa fantasia deliberativa, e, seguindo o argumento, só será acertado considerá-lo como tal, no caso dos animais que a possuem, ou seja, os animais humanos, como nos casos de acrasia. (A acrasia é, *grosso modo*, a situação na qual um agente, que não se encontra num estado de ignorância ou constrangimento, decide que, consideradas todas as coisas, é melhor fazer x e, no entanto, faz y. É fácil perceber que é difícil considerarmos um animal acrático, mas é difícil compreendermos como, apesar da *phantasia* deliberativa e da racionalidade, somos tantas vezes acráticos, se não suspendermos, momentaneamente, justamente o que nos distingue: a fantasia deliberativa.)

Vale a pena, no entanto, considerar que coisas formam os *phantasmata* e que coisas são susceptíveis à sua influência, que, pelos vistos entre outras coisas, levam os animais a moverem-se. Aquilo que promove a sua formação pertence ao domínio «do que (a)parece, mas não é» (Nussbaum, p. 242) e uma das coisas, cuja explicação para a sua formação disputa a concorrência da influência isolada de *phantasmata* ou da sua associação a crenças ou juízos, é a emoção. O debate aristotélico e pós-aristotélico, sobretudo de Crisipo e Aspasio, acerca do assunto divide-se entre a consideração de que para a formação de emoções só é necessária a *phantasia*, i. e., o aparecimento de coisas e / ou a presença de imagens (e, neste sentido, os animais passam a ter emoções), ou que, pelo contrário, para a formação de crenças é necessário a crença e o juízo sobre a materialidade dos *phantasmata* e as sensações, em suma, actividade cognitiva, ou, finalmente, que as duas situações podem verificar-se (ver especificamente Sorabji, *Aspasius: the earliest extant...*, pp. 96-106). Ora a posição de Aristóteles é aqui, e mais uma vez, complexa. Tendo atribuído a faculdade sensitiva aos animais e associando-a à *phantasia*, a *aisthetikē phantasia*, como já vimos, Aristóteles não pode simplesmente propor que as emoções sejam fruto apenas de *aparecimentos*, porque neste caso estaria a reduzir o espaço do agenciamento da racionalidade humana e, do ponto de vista das emoções, não exactamente a aproximar os animais de nós, mas a aproximar-nos dos animais. Por outro lado, são inúmeras as passagens do *corpus aristotelicum*, sobretudo nos tratados de filosofia natural, que atribuem traços de carácter e emoções aos animais e será algo deficiente considerar que isso só acontece por uma comodidade descritiva que se serve da analogia. É imperativo referir que parece consensual que a posição privilegiada por Aristóteles, pelos seus comentadores, sobretudo os de veia estoica, e até por mim, a considerar, sobretudo, a *Retórica* e a definição

de virtude, na *Ética a Nicómaco*, como a correcta disposição face às acções e às paixões, é a de que às emoções subjaz uma actividade cognitiva que implica verificar o conteúdo das percepções que as provocam. Assim, não são apenas a faculdade sensitiva e / ou a *aisthetikē phantasia* que nos movem física e psiquicamente.

No entanto, dizer que esta é a interpretação privilegiada da posição de Aristóteles face ao assunto não é, pelo menos da minha parte, sugerir que ela deve esquecer a outra interpretação, ignorando descrições que atribuem aos animais emoções que, como vimos, só poderão, neste caso e considerando os próprios argumentos de Aristóteles, provir da sua faculdade perceptual e / ou da *aisthetikē phantasia*. Na verdade, suponho que a indecisão relativa de Aristóteles, a ser considerada, nos ajudaria a perceber fenómenos que continuam a ser aporias ainda hoje. A razão por que o não fazemos deve-se essencialmente ao facto de julgarmos que a consideração da outra parte do argumento ameaça a nossa posição na natureza e faz perigar o conteúdo cognitivo relevante que derivamos de certas coisas que nos emocionam e de que gostamos muito. Algumas destas coisas são coisas como as que hoje consideramos objetos de arte, estudados, curiosamente, em disciplinas com a palavra estética associada e que, noutro tempo, se chamavam apenas poesia mimética, tragédia e comédia, e os fenómenos, que causam alguma perplexidade, relacionam-se justamente com o modo como os animais humanos reagem às percepções resultantes do seu confronto com esses objetos, verificando-se, não raras vezes, um que causa mais ou menos ou nenhum embaraço, a saber: emoções.

A Aristóteles, é claro, não escapou este problema, mas, da sua ênfase na importância da ocorrência de certas emoções, a piedade e o temor, na sequência de assistirmos (perceptualmente) às imagens ou imitação de uma acção de carácter elevado, executada por homens de carácter igualmente elevado, os aristotélicos «mais sérios» retiveram sobretudo o aspecto que mais lhes interessava. Este é, obviamente, a jogada de mestre contra Platão, golpe argumentativo que permitiu a recuperação da poesia mimética e o seu papel decisivo na educação das paixões, justamente porque, para Aristóteles, elas implicariam privilegiadamente o uso da razão. Veja-se Fortenbaugh a este respeito:

A poesia mimética ou imitativa e em particular a tragédia e a comédia estão relacionadas com emoções cognitivas e, por conseguinte, são reconhecidas como formas de arte que promovem respostas inteligentes compatíveis com a razão. Este é um ponto de muita importância, porque na *República* Platão tinha estabelecido uma oposição entre razão e emoção (604a10-b4) e tinha criticado severamente os autores de tragédia e de comédia por brincarem com sentimentos que são ininteligíveis (605b8) e destrutivos da capacidade de raciocínio do homem. Platão associou a poesia dramática com o que de mais irracional há (604d9) e desafiou os seus fãs a mostrarem-

lhe que, por acréscimo a causar prazer, a poesia ofereça algo mais à sociedade humana e à vida (607d8-9). (p. 18)

Não quero disputar a leitura de Fortenbaugh, mas suspeito que Aristóteles não estava tão empenhado em ser o campeão da poesia, exatamente, aliás, por algumas razões que Fortenbaugh aduz. Ou seja, parece-me que Aristóteles estava mais interessado no estudo das paixões e das acções, como mostra no Livro II da *Retórica*, na *Ética a Nicómaco* e, já agora, na própria *Poética*, do que no estudo dos mecanismos da poesia mimética e, sobretudo, dos seus efeitos. É razoável pensar assim se considerarmos que talvez a diferença fundamental entre Aristóteles e Platão seja uma compreensão totalmente distinta do homem. De uma situação de escravatura natural, em parte pelo domínio do seu elemento apetitivo sobre as emoções e as acções, com as conhecidas consequências epistemológicas e éticas daí decorrentes, o homem passa, com Aristóteles, a uma condição de ser autónomo que pode deliberar sobre o curso da sua acção e das suas emoções. Embora a ênfase na dimensão cognitiva das emoções não constitua uma ruptura argumentativa absoluta com Platão, que funda a irracionalidade no funcionamento dos apetites e não, propriamente, nas emoções, ela deve-se, sobretudo, a esta visão do homem que Aristóteles resgata de uma condição de súbdito natural do filósofo-rei, a quem a idade, o saber e o exercício conferiram a autossuficiência deliberativa sobre si e os restantes mortais. Estes, de facto, são constituídos por um envelope corpóreo deceptivo que encerra um pequeno homem nobre, a parte racional da sua alma, um leão, a parte não racional ou irracional, o *thumos*, e uma besta de muitas cabeças, a parte constituída pelos seus apetites (Nussbaum, *Shame, separateness...*, pp. 406-407). Assim, é natural que, do ponto de vista platónico, a conclusão política seja necessariamente a que se segue:

Ao homem que pode cultivar a razão no seu interior, o estado fornece educação filosófica. Ao resto dos cidadãos distribui controle racional na forma de ordens externas [*external command*]. (Nussbaum, *Shame, separateness...*, p. 408)

Ora, num certo sentido, julgo que todas as dificuldades na interpretação do funcionamento e da alegada importância das emoções que a tragédia provoca, o medo e a piedade, resultam da equação entre a tese cognitiva das emoções, privilegiada por Aristóteles, e a necessidade de sustê-la, a todo o custo, esta sua mais valia cognitiva para, contra a conclusão de Platão, embora aproveitando parte dos seus pressupostos, apresentar um argumento positivo acerca da poesia mimética que, assim, passaria a ter uma importância epistemológica, política e propedêutica. Mas, considerando que este não é o motivo fundamental para a posição de Aristóteles face às emoções, como sugeri imediatamente acima, esta interpretação é, a meu ver, errada e não apenas por esta razão. É que se as emoções decorrentes da poesia mimética são

emoções cognitivas, compatíveis com a razão, como na sequência da argumentação na *Retórica* (1386a-1386b) é quase inevitável admitir que são, não se percebe, contudo e por outro lado, como possam formar-se perante *aisthemata* e / ou *phantasmata*, cuja materialidade é, no mínimo, duvidosa. Afinal, parafraseando o título de um ensaio conhecido, quem tem medo de *Quem tem medo de Virginia Woolf?* Aristóteles, na *Poética*, não se preocupa directamente com este problema, provavelmente, entre outras razões, porque, para o filósofo, não há aqui um verdadeiro problema, mas, a crer nas suas palavras e nos suspiros que se ouvem no escuro da sala, deverá haver, e aparentemente há, emoções e a catarse destas. O que significa exactamente «a catarse destas» é maculado pela interpretação corrente de «purificação das paixões» que convoca duas posições distintas: uma que se centra na descrição de um processo educativo, outra que enfatiza um exercício expurgatório de raiz psíquica. Uma vez mais, nem uma nem outra me convencem completamente, por razões que apresentarei em breve.

O facto de Aristóteles não se preocupar explicitamente com o problema não impediu, como é natural, a formulação de um conjunto de teorias, de inspiração aristotélica, que procuram explicar as respostas emocionais à ficção, envolvendo habitualmente a discussão sobre a ideia de empatia, mas acautelando, claro está, a racionalidade na formação dessas emoções. Não os podendo comentar com propriedade, direi que a *suspension of disbelief*, de S. T. Coleridge, e as descrições de Kendal Walton e de Peter Lamarque são os exemplos mais citados, mas eu continuo a preferir o impasse da argumentação de Agostinho:

Arrebatavam-me [*rapiebant me*] os espectáculos teatrais, cheios de imagens das minhas misérias e de incentivos do fogo das minhas paixões. Mas o que é que o homem quer sofrer quando contempla coisas tristes e trágicas que no entanto de modo algum quer padecer? (...) Que é isto senão uma loucura incompreensível? (Agostinho, III, 2)

De um outro ponto de vista, surpreende-me que tão pouca atenção tenha sido dada à relação putativa entre dois aspectos, suficientemente comentados em separado: o primeiro é o facto de Aristóteles nunca explicar na *Poética* o que é a catarse e o segundo é o facto de, insistindo no carácter necessário da acção trágica, Aristóteles referir que a coisa irracional deve passar-se fora da tragédia: «A coisa irracional (*alogon*) não pode verificar-se jamais nos feitos (*pragmasin*) e, se alguma acontecer, deve passar-se fora da tragédia» (*Poética*, 1454b6). É claro pela *Poética* que Aristóteles se refere aqui, sobretudo, a todos os aspectos que não obedecem aos critérios da necessidade e da verossimilhança. Aceitando, porém, que aquilo que acontece no público (emoções e catarse) é inequivocamente aquilo que Aristóteles identifica como a função da tragédia, então temos de ponderar, nem que seja como hipótese, que «fora da tragédia» é também o público que assiste à tragédia e, neste caso, que a coisa irracional, embora

não podendo acontecer na tragédia, pode acontecer no público. Ora só há uma coisa irracional que pode acontecer no público, a saber: as emoções. Isto é assim não exatamente porque as emoções sejam irracionais, mas porque, neste caso, deparamo-nos com dificuldades sérias se quisermos explicá-las recorrendo a uma descrição cognitiva. Também só são irracionais porque o sujeito sabe isso, ou seja, não está enganado ou iludido. Se assim não fosse poder-se-ia argumentar que as emoções se fundavam num juízo falso e que, esclarecida a falsidade do conteúdo desse juízo, o juízo mudaria e, com ele, as emoções. Isto criaria a situação paradoxal de inviabilizar a experiência da arte para quem mais sabe sobre ela ou sobre o mundo e de eleger a ingenuidade como condição ideal para a leitura de um poema ou de um romance.

No fundo, isto significa que não existe uma relação mutuamente exclusiva entre uma coisa necessária, que é o alvo da acção trágica, e uma coisa não justificada do ponto de vista cognitivo. Mas este aspecto diz-nos que existe uma relação muito distante entre o que é suposto acontecer em arte e o que deve acontecer na vida. De um modo paradoxal, emocionamo-nos porque somos tocados e movidos por uma imagem, por algo que (nos a)parece, que sabemos ser justamente isso: uma imagem, e não necessariamente porque entramos no jogo (*in ludo*), iludindo-nos, por fazermos de conta ou adquirirmos conteúdos mentais que criam um paralelo entre a situação que está a ser vista e a ocorrência putativa de situações semelhantes na nossa vida quotidiana. Não nos emocionamos do mesmo modo com uma imagem de sofrimento no Jornal das 8 porque sabemos que é muito mais do que uma imagem e exige ou exigiria outro tipo de atitude ética. Equivale isto a uma posição que dá razão a Platão? Não necessariamente, justamente pela necessidade de equacionarmos as duas teorias aristotélicas das emoções que expusemos neste ensaio: uma que reconhece aos animais a emoção e exige para a sua formação apenas a sensação e /ou a *phantasia* e outra que exige para as emoções dos animais humanos a presença da razão. Sem pretender que esta seja uma explicação substantivamente diferente das disponíveis, diria que a surpresa das emoções perante a ficção advém desta dupla etiologia: somos movidos necessária e sensitivamente (esteticamente), como simples animais, por aparências e imagens e ficamos surpreendidos ou embaraçados, como animais humanos, com esses fenómenos, adquirindo ou activando um pensamento que é um conteúdo mental contraditório relativamente a essas emoções. A catarse seria assim o fenómeno físico do regresso do real, num certo sentido, o regresso do *logos*, da palavra, perante o *alogon*. É o momento em que nos aparecem as palavras *The End*. O que é, porém, sugestivo é pensar agora que muitas pessoas consideram que um lugar privilegiado da manifestação da nossa «humanidade» é a capacidade de reagirmos emocionalmente à ficção, o que, seguindo o

argumento, implica a sugestão de que é talvez nos momentos em que nos «movemos» como animais que mais humanos nos revelamos.

Não posso deixar de concluir dizendo que o que motivou, quase por completo, este artigo e a revisitação de textos, que há muito não lia, e preocupações, que há muito não tinha, foi a frase extraordinária de Maradona acerca do desempenho de Cristiano Ronaldo, num jogo entre o Real Madrid e o Barcelona: «É um animal!» Que quererá ter dito Maradona acerca de Ronaldo? Para além do óbvio, que habitualmente se expressa por palavras ou expressões como «garra», «instinto», «superação», o que Maradona está, involuntariamente (?), a dizer é que Cristiano Ronaldo não merece ser pago pelo que faz, nem pode ser feliz com o que faz. Em Cristiano Ronaldo, o futebol torna-se natureza e é o próprio homem, por isso, o homem Cristiano Ronaldo naturalizou-se a si e aos seus feitos, «É um animal!», estando para lá dos constrangimentos do comum dos mortais, como o tempo, o espaço, a necessidade, a luta com a natureza, o esforço e aperfeiçoamento progressivo no cumprimento de tarefas, no conhecimento, etc. Ele é, por um lado, a necessidade pura, ou seja, não poderia ser outra coisa, embora isso não seja um fardo ou uma recompensa, i. e., não é propriamente resultado de uma atividade que possamos, deste ponto de vista, chamar Acção, e, por outro, o exemplo vivo da utopia de um momento do homem em que o humano seria apenas um exercício de arqueologia antropológica, num tempo em que as histórias, em vez de começarem por «No tempo em que os animais falavam...», começariam por «No tempo em que os homens falavam...». Não sendo imediatamente visível que configuração de homens corresponde a tal mundo pós-histórico – um mundo de Ronaldos, nas mais diversas atividades e profissões; o *american way of life*; um regresso à condição de «bom» selvagem, na selva urbana e não urbana – e independentemente de isso não constituir necessariamente uma «catástrofe cósmica», como diz Alexandre Kojève (p. 158), vale a pena, julgo eu, privilegiarmos momentos em que o animal que somos ainda é uma experiência possível para os homens.

### **Obras citadas**

AGOSTINHO. *Confessiones. Las Confesiones*. Ed. bilingue critica e anotada por Angel Custodio Vega, O. S. A. Madrid: BAC, 1991.

ARISTÓTELES, *De Anima*, [ΠΕΡΙ ΨΥΧΗΣ], *De L'Ame*. Trad. e notas de E. Barbotin. Paris: Les Belles Lettres, 1980.

----- *De Motu Animalium*, [ΠΕΡΙ ΖΩΙΩΝ ΚΙΝΗΣΕΩΣ], *On The Movement Of Animals*. Trad. E. S. Forster. Loeb Classical Library. London, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1937, [1998].

- *Historia Animalium*, [ΤΩΝ ΠΕΡΙ ΤΑ ΖΟΙΑ ΙΣΤΟΡΙΩΝ], *History Of Animals Books VII-X*. Ed. e trad. D. M. Balme. Loeb Classical Library. London, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ, *Poétique*. Trad. J Hardy. Paris: Les Belles Letres, 1985.
- ΤΕΧΝΗΣ ΠΗΤΟΡΙΚΗΣ, *The 'Art' Of Rhetoric*. Trad. John Henry Freese. Loeb Classical Library. London: William Heinemann Ltd.; Cambridge, Mass.: Harvard UP, [1926], 1967.
- Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica, 2006.
- EVANS, E. P. *The Criminal Prosecution And Capital Punishment Of Animals*. London, Boston: Faber and Faber [Kessinger Publishing's Rare Reprints], [1906] 1987.
- FORTENBAUGH, W. W. *Aristotle on Emotion*. London: Duckworth, 1975, 2002.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introduction to the Reading of Hegel – Lectures on the Phenomenology of Spirit*. New York: Cornell UP, [1947] 1980.
- KORSGAARD, Christine M. «Getting animals in view». *The Point*. 6-Winter 2013. WEB.
- NUSSBAUM, Martha Craven. *Aristotle's De Motu Animalium*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- «Shame, separateness, and political unity». *Essays On Aristotle's Ethics*. Ed. Amélie O. Rorty, Berkeley. Los Angeles and London: University of California Press, 1980. 395-435.
- SORABJI, Richard. *Animal Minds & Human Morals – The Origins Of Western Debate*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.
- «Aspasius on emotion». *Aspasius: The earliest extant Commentary on Aristotle's Ethics*. Berlin, New York: de Gruyter, 1999. 96-106.

## ***IN-BETWEENNESS E IMERSÃO***

**Palavras-chave:** Tragédia, participação, espectador, *in-between*, intermedial, teatro

“O corpo é o nosso meio comum para termos um mundo.” (Merleau-Ponty 129)

Eurípides expos a cena ao público e, sobretudo, expos o público à cena. Para Aristófanes e para Nietzsche, entre outros, esta decisão dramática extinguiu a tragédia clássica, uma vez que o autor sacrílego colocou o espectador em palco. Ainda que apenas metaforicamente na cena, a alteração é, por conseguinte, espacial, a plateia ultrapassa os limites da *orchestra*, lugar do canto e dança do coro (literalmente, dança do coro), anulando a separação entre os espectadores e o *proscenium* e a cena; dramática, a acção dos dois espaços e das pessoas que os ocupam confunde-se; estilística, o estilo elevado da tragédia aceita a imitação da vida quotidiana, abrindo a sua porta à comédia da existência humana; filosófica e política, o significado da posição da cena e o meu passam a ser objecto de interrogação; teatral, o lugar onde acontece o teatro e que coisa é o teatro tornam-se as questões mais determinantes do teatro. Eurípides conseguiu realizar estas mudanças por via de uma espécie de realismo, permitindo ao homem comum a avaliação do evento teatral, o julgamento da acção dramática e a identificação das e com as personagens, perdendo por conseguinte a noção de que o teatro, a acção dramática e as personagens pertenciam a um mundo de transcendência. Desde este momento dramático e cómico, como desde o Livro X da *República*, nunca mais parece ter sido possível discutir separadamente coisas a que hoje chamamos arte e uma coisa a que chamamos vida. Depois da segunda metade do século XIX e consoante a filiação platónica (maioritária) ou aristotélica (fundamentalmente equivocada pela leitura brechtiana de Aristóteles) de quem interpreta essa espécie de realismo e o realismo, o processo de participação do espectador na cena é descrito como idiotia emocional burguesa, face a uma caixa de ilusões, como possibilidade de intervenção crítica e complemento hermenêutico de um fenómeno que exige e depende do espectador, e até como metáfora, resultante de uma apropriação vocabular e técnica, para interpretar, no duplo sentido da palavra, e descrever o comportamento social dos indivíduos.

Seja como for, aquilo por que Eurípides é reprovado pela posteridade crítica, a interacção entre o espectador e a cena, é, aparentemente, a mesma razão pela qual é o trágico clássico mais influente e representado. Mas é também, e sobretudo, o caso inaugural do aspecto mais invocado, directa ou indirectamente, para discutir o fenómeno da arte, na contemporaneidade, para não dizer depois do Romantismo, em questões como as que se seguem que, embora diferentes, são provavelmente apenas uma: que predicados de arte é necessário encontrar num objecto para dar sentido à expressão ‘objecto de arte’ (?); que coisas



são necessárias para legitimar x como um objecto de arte (?); como nos relacionamos com o que designamos como objectos de arte (?); o que constitui a experiência artística (?); como identificamos e classificamos diferentes objectos de arte (?). Não quero neste artigo justificar esta consideração inicial, que não está isenta de crítica, quero porém sugerir duas ideias que me permitirão uma conclusão final. A primeira, o único aspecto que irei desenvolver, é a de que discussões recentes acerca da arte e dos seus objectos e acções são debates que envolvem directamente o teatro e uma visão particular sobre o teatro e o espectador. A segunda é a de que o teatro, ou os eventos cuja caracterização se faz por referência ao conceito de ‘teatro’, são o paradigma constitutivo dos objectos da nossa contemporaneidade pós-moderna e das suas características.

Um exemplo da primeira consideração é o ensaio emblemático de Michael Fried, “Art and Objecthood” (1967), a propósito de um conjunto de artistas conhecidos pelo nome de Minimalistas, também designados neste texto por “literalist artists”. Neste ensaio, Fried critica a pintura e a escultura de alguns destes artistas porque o seu trabalho nega a autonomia e a independência da pintura e escultura modernistas, uma vez que passa a incluir de forma ostensiva o espectador na forma como se apresenta, i. e., como manifesta a sua *presença*. Os minimalistas “extorquem” do espectador uma “cumplicidade especial”: ... “literalist art is of an object *in a situation* – one that, virtually by definition, *includes the beholder*” (153), “the object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation; but the situation itself *belongs to the beholder* – it is *his* situation” (154). Mais surpreendente é a sugestão de Fried segundo a qual os predicados de “wholeness, singleness, and indivisibility”, de que uma obra seja apenas “one thing” (150), pretendidos pelos minimalistas, contra a narrativa entre partes que compõem um todo da situação modernista, não asseguram a autonomia inerte (*objecthood?*) do objecto, provocando um efeito de distanciamento, mas o inverso: ... “the beholder knows himself to stand in an indeterminate, open-ended – and unexacting – relation *as subject* to the impassive object on the wall or floor. In fact being distanced by such objects is not, I suggest, entirely unlike being distanced, or crowded, by the silent presence of another *person*” (155). “The entities or beings encountered in everyday experience in terms that most closely approach the literalist ideals of the non-relational, the unitary and the holistic are *other persons*” (156).

O confronto é, por conseguinte, entre seres que são pessoas e objectos que são como *outras pessoas*, independentemente de, relativamente aos últimos, toda a aparência sugira o contrário. É evidente, portanto, que ao projecto literalista subjaz, paradoxalmente, um “hidden naturalism” (157) onde o que importa é a experiência de silêncio ou conversa muda entre

peças e pessoas *de certo modo*<sup>1</sup>: “The experience *alone* is what matters” (158). É na suposição destes aspectos que se sugere que “the presence of literalist art (...) is basically a theatrical effect or quality – a kind of *stage* presence” (155), para se concluir desta forma radical:

*Art degenerates as it approaches the condition of theatre. Theatre is the common denominator that binds a large and seemingly disparate variety of activities to one another, and that distinguishes those activities from the radically different enterprises of the modernist arts. (164)*

A condição do teatro é o que Fried designa por “teatralidade” [*theatricality*] e, aparentemente, trata-se de um ingrediente que é, ao mesmo tempo, condição de uma coisa e, num certo sentido, a própria coisa, o teatro. É claro que aqui o teatro não é uma peça de teatro, um texto de teatro, um edifício de teatro, enfim, um teatro e um teatro, mas uma coisa que é “o denominador comum que une um conjunto vasto e aparentemente variado de actividades entre si” (entre as quais o próprio teatro, que, deste ponto de vista, se desagrega a ele próprio ao aproximar-se da sua condição). O teatro é, pois, uma espécie de elemento arquitectónico que permite a fusão de coisas diferentes as quais, perdendo a autonomia relativa que possuem, se transformam, por sua vez, no elemento arquitectónico que começou por possibilitar que se unissem. Não admira por isso que, para Fried, o teatro esteja entre as artes – “*What lies between the arts is theatre*” (164) –, o que parece remetê-lo para uma posição intersticial menor e mesmo para a consideração de que o teatro não é arte, embora possua, paradoxalmente, a capacidade de fazer não apenas com que as artes degenerem, como já vimos, mas também de contaminar as nossas próprias vidas, assimilando-as na sua condição, a teatralidade. Termina, assim, Fried:

In these last sentences, however, I want to call attention to the utter pervasiveness – the virtual universality – of the *sensibility or mode of being* that I have characterized as corrupted or perverted by theatre. We are all literalists most or all our lives. Presentness is grace. (168, *italico meu*)

Não quero disputar ou documentar a posição de Fried, porque julgo que a posteridade pós-moderna mais não fez que a confirmar parcialmente. Fê-lo ao legitimar a *performance*, que, contemporânea dos minimalistas e, por vezes, equacionada com o conceito de ‘teatralidade’, surge, no contexto das artes plásticas, como resposta a uma possível exaustão técnica e expressiva da pintura, da escultura e do texto e paradigma do gesto artístico. *Performance* passa,

---

<sup>1</sup> Sem que esteja em causa a discussão deste texto, este aspecto é, de algum modo, desenvolvido por Miguel Tamen, a quem, neste lugar, tomo de empréstimo a expressão “de certo modo”, em *Amigos de Objectos Interpretáveis* (2003). Para M. Tamen, algumas coisas, entre as quais as artísticas, são coisas que suscitam o afecto de certas pessoas que, não esperando ser correspondidas por essas coisas, lhes atribuem, porém, algo que, objectivamente, elas não possuem, a saber: intenções, disposições e linguagem. Esta atribuição torna essas coisas objectos interpretáveis. O que é mais relevante é que, deste ponto de vista, a nossa relação com um objecto, uma pintura ou uma escultura ou poema, não é substantivamente diferente da nossa relação com outras pessoas, no trabalho de procurar saber o que nos estão a dizer e a querer dizer. Outras pessoas com outros afectos fazem o mesmo com outro tipo de coisas: nuvens, árvores, animais, automóveis, etc.

além disso, a apresentar-se como enquadramento conceptual e técnico da situação em que os objectos se encontram e como se apresentam; como conceito-metáfora que assimila a transversalidade e fluidez das disciplinas performativas, entre as quais o teatro, caracterizando um momento de ruptura, conhecido pela expressão “performative turn”; como ferramenta conceptual para a interpretação dos comportamentos sociais; e por fim, como até certo ponto demonstra Derrida (e provavelmente este é o aspecto mais importante), como mecanismo interno do próprio funcionamento da linguagem<sup>2</sup> e da filosofia. Não quero também considerar que o texto de Fried se alinha numa longa tradição de filiação platónica hostil ao teatro, porque penso que a questão fundamental não é aqui, na esteira da crítica brechtiana, a da ilusão e a da experiência emocional irracional. Não julgo, por fim, que Fried esteja a dizer o mesmo que Artaud, quando este procura um teatro essencial que seja como a peste. Interessa-me, contudo, pensar mais sobre o que pode ser teatro, atendendo ao tipo de coisas que nos acontecem e que fazemos, ao depararmo-nos com objectos como os que Fried considera, imputando-os de teatro, ou pelo menos, de teatrais.

Aparentemente, o problema reside numa questão de fronteiras (por onde passar, onde me colocar) e de indecisão relativamente ao sítio em que nos (nós e os objectos) encontramos. Teatro é assim uma posição relativa - um lugar entre, um espaço enquanto situação e não enquanto posição - para pessoas e objectos em que se torna difícil distinguir entre ambos e, internamente, entre os elementos de cada um. Tudo se torna *trans-something* e *inter-something* porque *one thing* contém internamente a promessa de outra coisa que já é. Na linguagem da fenomenologia: “A ‘coisa’ perceptual está sempre no meio de uma qualquer outra coisa, faz sempre parte de um ‘campo’” (Merleau-Ponty 3). Isto significa, julgo eu, que à percepção de uma coisa e da coisa que eu também sou subjaz um paradigma intermedial<sup>3</sup>, por três razões:

---

<sup>2</sup> Derrida não usa o termo performance mas o conceito ‘performativo’ cuja operatividade descreve, sobretudo, em “Signature, Événement, Contexte” (1972) e *Limited Inc.* (1990), a partir de uma leitura de J. L. Austin, *How To Do Things With Words* (1962). A ideia fundamental é a de que a linguagem é constitutivamente citacional, i. e., depende da repetição. Este aspecto impossibilita a um enunciado concreto o poder de conter em absoluto, porque não único e exclusivo, a presença do seu contexto de enunciação (intenção do emissor, referente, suposição do destinatário, etc.), podendo em virtude disso funcionar performativamente, i. e., realizando a acção de se autonomizar ao seu contexto de enunciação e ser *diferente*. Neste sentido, evidentemente, não existe nenhuma diferença entre um enunciado ou acção produzidos por Hamlet e o mesmo enunciado ou acção produzidos por mim. Consequentemente, isto anula a imputação comum ao teatro como exercício de falseamento da vida.

<sup>3</sup> O conceito de ‘intermediality’ tem surgido no contexto de descrições sobre objectos, classificados como intermediais, em que se propõe uma cooperação interactiva de diferentes meios / *media*, explorando-se as virtualidades expressivas de um *workflow* eficaz ou não entre os mesmos, e sobretudo uma experiência de imersão relativamente ao tipo de resposta e participação que esperam do espectador. No entanto, em literatura mais recente, o conceito parece passar também a designar um modo de experiência, de recepção e percepção dos objectos e do mundo. Assim, Para Henk Oosterling o intermedial funciona “as a communal experience of the in betweenness . The radiant core of this shared sensibility could be a never-ending, creative, experimental, physically based, existentially situated, reflective interactivity. Idealism has become a logistics of *sens(a)ble thinking*” (Web).

porque essa coisa está no meio de outras coisas (i. e., é uma coisa intermédia e um meio), porque ela própria é a margem (direita e esquerda, ao mesmo tempo) de coisas que estão no seu meio e porque essa coisa é acedida (i.e., percebida) por diferentes meios, dos quais o meu corpo é um entre e com muitos outros (de natureza tecnológica ou não).

Como talvez não surpreenda, um dos exemplos paradigmáticos deste espaço é o criado pela arquitectura de museus contemporâneos, como o Groninger Museum (Groningen, 1994), de Alessandro Mendini *et al.*, o Guggenheim Museum Bilbao (1997), de Frank Gehry, a Tate Modern (Londres, 2000), de Herzog & de Meuron, o Judisches Museum Berlin (2005), de Daniel Libeskind. Com efeito e exceptuando este último, todos estes museus se encontram integrados ou nas margens de cursos de água ou mesmo numa ilha artificial, como é o caso do museu holandês, também conhecido por ser atravessado por uma ponte, que liga a estação de caminho de ferro à cidade. É como se, desde logo, a posição destes edifícios, definida pela sua gravidade física e institucional, cedesse território à sua vontade de movimento e de movimentar as criaturas e os objectos que os habitam. A experiência dos objectos que exibem, entre os quais e em primeiro lugar de si próprios, é, antes de mais, uma experiência de movimento e de matéria, edifícios, objectos e pessoas, em movimento - a forma do Guggenheim é uma metáfora evidente do conceito e há espaços do Museu Judaico, que foram criados para criar a sensação de náusea. Estes aspectos não são apenas a consequência de uma descrição e um entendimento pós-modernos da arte, como essencialmente teatral ou intermedial, mas assinalam um posicionamento específico que interfere com o fenómeno de percepção artística e do mundo que propõem.

O que é então a experiência da arte? A experiência do que não é e não está e, paradoxalmente, a experiência da presença. Por um lado, é uma experiência do que não é não exactamente no sentido de, perante uma escultura, duvidarmos de estarmos perante uma escultura ou pensarmos que estamos apenas e só perante uma escultura, mas no sentido de, perante a escultura (x), duvidarmos entre estarmos perante x ou x estar perante nós ou nós sermos (também) x. É também uma experiência do que não está, no sentido de irmos a uma exposição onde há apenas paredes brancas, mas se descrevem pinturas, esculturas, vídeos, etc., e o local onde se encontram<sup>4</sup>, não sabendo o visitante para onde olhar e por onde caminhar, ou no sentido de irmos ver uma peça de teatro sem actores, mas apenas espectadores<sup>5</sup>, ou de, na

---

<sup>4</sup> Cecília Laranjeiro e Tobias Monteiro, *I know not what tomorrow will bring – obra para galerias um museu imaginário da performance em Portugal curatoriado por Rui Afonso Santos*, Museu do Chiado, Lisboa, 2012. Do programa e nas palavras de Nelson Guerreiro: “Falar sobre uma obra (não) é expô-la e presentificá-la”.

<sup>5</sup> Joana Matos Estrela, *Percurso Impossível*, Fábrica do Braço de Prata, Lisboa, 2012.

pressuposta condição de espectadores (apenas dois, neste caso), sermos colocados numa montra durante meia hora, para observarmos a e sermos observados pela rua<sup>6</sup> e, ainda assim, percebermos que aconteceram certas coisas preparadas especialmente para nós. Por outro lado, é uma experiência da presença e da participação porque, como aliás está implícito no texto de Fried, os objectos tornam-se, por assim dizer, dispensáveis. O que é é estar lá<sup>7</sup>, constituindo isso, de certo modo, o próprio objecto. Afinal, se posso atribuir intenções a bocados de mundo, também posso atribuí-las à sua ausência. Talvez o exemplo mais impressionante deste aspecto seja a performance de Marina Abramovic, *The artist is present*, MoMA (2010). A presença da artista, à frente da qual se senta em silêncio, durante quanto tempo quiser, uma pessoa (também artista?), é aqui o objecto criado, observado de outros andares por outros visitantes que “não participam”, pelos que, na fila, “esperam participar” e pelos que, ainda presentes, “já participaram”, e repetido todos os dias durante quase três meses e, por outro lado, nunca repetido nem mais reproduzível. Não se trata já de afirmar ou negar o corpo, de afirmar ou incorporar a diferença, de criar rupturas na convenção, de testar os limites éticos e estéticos dos objectos e do corpo, etc., trata-se de estar, se possível aquém de qualquer transacção simbólica. Do ponto de vista da promessa e da recompensa da participação, as descrições e justificações são, ainda assim, as expectáveis e documentam a relevância de experiências próximas do não repetível ou da transubstanciação.

Porque as margens do que está entre se deslocam sempre que este se movimenta, não há experiência alternativa à da imersão. Não existe, aparentemente, um estar fora do dilúvio, a não ser talvez dentro de um teatro.

### **Obras citadas**

FRIED, Michael. “Art and Objecthood”. *Art and Objecthood*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998. 148-172.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge, 1962.

OOSTERLING, Henk. “Idealism: idea, ideal, ideology, logistics of ideas”. Web. 2012.

---

<sup>6</sup> Francisco Salgado e Benardo Chantillon, *A Montra*, Lisboa, 2012.

<sup>7</sup> Este “estar lá” não implica a presença física e a experiência do virtual é uma experiência da presença.

## A PRESENÇA

**Palavras-chave:** Presença, corpo, *embodiment*, *performance*, representação, transfiguração

Presentness is grace. (Fried 168)

Mesmo nos dias que correm, a presença é algo excepcionalmente valorizado no teatro. O modo mais comum de assinalar as virtudes de um actor ou de uma actriz é dizer que ele ou ela tem presença. Esta qualificação enigmática absorve imediatamente outras qualidades que eventualmente se pudessem referir. Ter presença é, por conseguinte, possuir uma distinção cénica que dispensa quaisquer outros predicados. A presença sintetiza o indefinível e o indizível da arte e encerra um dos paradoxos da cena. Não parecendo ser possível estar em cena, sem estar em cena, não se percebe imediatamente como se possa estar mais ou menos presente, estando presente. A presença não é, neste sentido, uma função do estar em cena, podendo, aliás, ser o resultado de uma deslocação ou alheamento e anomalia cénicos, de um não estar lá. Isto não quer dizer que a presença não seja sempre cénica. A situação análoga que corresponde ao efeito que certos indivíduos produzem em situações quotidianas, por exemplo, alguém que entra numa sala e imediatamente colhe a atenção dos presentes, não invalida o argumento de que a presença é sempre cénica, não no sentido de ser uma função ou um efeito da cena, mas no sentido de criar ou instaurar a cena. Ou seja, o que estas situações quotidianas evidenciam é o seu potencial teatral, que resulta daquele indivíduo ou, no caso do que se disse anteriormente, daquele objecto.

Interessante que seja, o escrutínio da presença como factor identificável em certas pessoas ou objectos é, como já se percebeu, propenso a produzir frases com uma dimensão metafísica e, quase sempre, sem sentido. Está não estando, o seu estar sobrepõe-se ao simples estar, o seu estar anula ou absorve a própria cena e os outros, o seu estar constrói um espaço e tempo próprios. A tradução, aparentemente mais objectiva, deste modo de estar em cena não é infelizmente mais esclarecedora e apenas nos permite vislumbrar o conteúdo elusivo da presença. A presença do actor ou do bailarino é frequentemente descrita como uma capacidade de dilatar o tempo, como 'being in the moment', 'flow', 'grace', 'awareness of things' (Jaeger 123) carisma, magnetismo, vibração, verdade, energia, mas também como ingenuidade, vulnerabilidade, risco e lucidez. Os efeitos da presença tendem a suspender o exercício da racionalidade na apreensão, compreensão e descrição dos objectos. O que alguém diz ou faz é indiferente conquanto tenha presença. Parece também relevante considerar a diferença entre a recepção da presença e a sensação de produzir ou induzir esse efeito ou qualidade cénicos: «while presence is experienced by audiences as charisma, it is achieved by performers as a

special capacity for spontaneity» (123). Talvez este fosse o momento ideal para desferir o *coup de grâce* na presença, como factor identificável e por isso merecedor de consideração analítica, não fosse o caso de se verificar algum consenso na observação da sua existência localizada e privilegiada em certos indivíduos ou coisas. Sem pretender que Stanislávski esteja aqui a falar da mesma coisa, estas palavras parecem sintetizar o que até aqui se procurou expor:

— Agora vou falar do encanto e do chamariz cénicos.

Não conhecem atores que, mal aparecem em palco, já gozam do amor dos espectadores? Porquê? Pela sua beleza? Mas muitas vezes não a têm. Pela voz? Também muitas vezes lhes falta. Pelo talento? Nem sempre merece admiração. Então porquê? Por aquela imperceptível qualidade a que se chama ‘encanto’. É uma atração inexplicável de todo o ser do ator em que os seus próprios defeitos se transformam em qualidades, chegando a ser copiados pelos admiradores e pelos imitadores.

A esses atores tudo é permitido, inclusive um fraco desempenho. Tudo o que lhes pedem é que apareçam mais vezes em palco e fiquem lá o máximo tempo possível, para que os espectadores vejam o seu favorito e o admirem. (250)

Este aspecto sugere que a presença opera por contaminação da recepção e, enquanto tal, ela é um instrumento apetecível como alavanca e pódio ideológicos, religiosos, éticos e políticos. Ditadores, outras personagens carismáticas de moral duvidosa e os actuais populistas, que proliferam para espanto de todos os que ainda não sucumbiram e multiplicaram os seus encantos, exemplificam, de modo malogradamente eloquente, este ponto. Recorrendo a Aristóteles, a presença parece servir-se de argumentos inicialmente éticos, isto é, centrados no emissor, para fazer, todavia, depender a sua eficácia de argumentos patéticos, ou seja, da ocorrência de fenómenos de natureza emocional no receptor ou espectador. Isto significa que a presença carece e dispensa um fundamento lógico e, por conseguinte, não resulta necessariamente de um processo de aprendizagem. Teixeira de Pascoaes diz de São Paulo que «Não amava, apaixonava-se. A lei mosaica o apaixonou, como depois a ideia renovadora de Cristo. Mais do que a ideia cristã, a pessoa fantástica de Cristo. (...) Apaixonado por Jesus, transformou a sua paixão em religião» (27) e noutro lugar «Na atividade perseguidora de Saulo, nota-se também um certo gosto de exibição ou tendência teatral, que é o mesmo desejo de aparecer, a individualidade portentosa a revelar-se, porque não pode fazer na obscuridade» (62). Não admira, por conseguinte, que, a par da valorização extrema deste estar presente que «absorbs our attention and has the ability to take us out of ourselves for the moment» (Erikson 147, it. meu), a presença seja objecto de uma vigilância crítica, de matriz eminentemente filosófica, exactamente, entre outras razões, por isso mesmo. Por nos subtrair de nós próprios.

A crítica da modernidade e contemporânea da presença, de Brecht a Derrida, decorre, por um lado, do entendimento da presença como instrumento ideológico não fundamentado, que exige uma sinalização crítica seguido de uma consciencialização social, e, por outro, da

fundamental instabilidade ou impossibilidade da presença como lugar ontológico absoluto, temporalmente impossível de capturar e simetricamente impossível de veicular, dada a natureza do funcionamento da linguagem (e tudo é linguagem). A autoridade, a autoria e o sentido, mas também o Eu ou o corpo, perdem-se por inconsistência ontológica. A linguagem é um sistema de diferenciação semiótica, um sistema de diferenças e de repetição, em que x se define ou identifica sempre pelo que não é ou não está, i. e., pelo que é diferente de *si*, e não pelo que é (x é o não ser y, w, t, etc., *ergo* x nunca está ou pode estar em absoluta presença ontológica de si perante si ou perante o outro, essa presença é uma espécie de promessa constantemente adiada). Para os defensores da presença, isto representa uma possibilidade desastrosa:

The subjectivity of the performer becomes a zero point in the production of meaning through gestured and other physical signifiers. Presence as the appearance of something real, here and now; the appearance of a self, an acting, physical body in the world, engaged reciprocally with other real bodies or other real features of the world; all of these ideas that relate to notions of stage presence and openness to the real world seem, from a semiotic perspective, impossible to philosophically defend. (Jaeger 128)

Trata-se, por conseguinte e em ambos os casos, de registrar e desconstruir o carácter ilusório e hipnótico da presença. Porém, o primeiro, reconhecendo o poder da presença, como lugar do pronunciamento ideológico burguês, e denunciando-a não propriamente como ilusão, mas como produtora de uma ilusão massiva, uma alienação ou embriaguez, falha na suposição de que a narrativa na terceira pessoa é menos parcial que o lirismo emocional da primeira pessoa (e todos os herdeiros de Brecht exibiram, com maior ou menor empenho na sua ocultação, esta falácia). O segundo, negando a presença e, portanto, considerando-a uma ilusão, não pode impedir que a argúcia e a minúcia do seu argumentário microanalítico não sucumbam ou por *contradictio in terminis*, uma vez que também elas são vítimas das vicissitudes da linguagem que descrevem, ou por um imperativo de natureza pragmática que força a adoção de uma posição e, por conseguinte, à aceitação ou ao reconhecimento de um lugar de autoridade ou presença.

Provavelmente, a defesa da presença não é, nem precisa ser tão sofisticada. Contradiz-se excessivamente, tende para um misticismo egótico, que oscila entre a cegueira e a iluminação, apela à chamada ‘prática’, como evidência infalível do caso, e, ocasionalmente, socorre-se do significado do fenómeno enquanto experiência humana e resposta a um legítimo desejo do espectador. Mas que desejo ou desejos? Em Stanislávski e seus herdeiros, conscientes ou não, os sistemas alimentam-se do dualismo cartesiano para centrarem no interior a *crux* dos seus argumentos e pedagogias:

— Então como devíamos fazer?



Em vez da resposta, Torstov levantou-se rapidamente e, com ar rigoroso, foi para o palco. Ali, sentou-se pesadamente na poltrona, como se estivesse em casa.

*Não fez nem tentou fazer absolutamente nada*, contudo a sua figura simplesmente sentada prendia a nossa atenção. *Apetecia-nos ver e compreender o que se passava dentro dele*: ele sorria — e nós também; ele ficava pensativo — e queríamos compreender no que pensava; fixava os olhos em alguma coisa, queríamos saber o que estava a atrair a sua atenção.

*Na vida normal, Torstov sentado não desperta interesse.* (66, it. meu)

Aqui, o desejo parece ser o de aceder ao interior daquela pessoa. Isto por si só não é mau e incomum, mas, na situação mais banal, revela apenas a falácia resultante de uma confusão aceitável entre sinais exteriores de evidente exibição, quanto mais não seja pelo facto de a pessoa estar em palco, fazer, na verdade, o seu palco, e a convicção de que a esse gesto tão impressionante só pode corresponder uma vida interior profundamente complexa e activa. Naturalmente que, nesta acepção, não fazer «absolutamente nada» é a estratégia mais eficaz. Considerando que só se podem deduzir conteúdos interiores de manifestações exteriores, a ausência de manifestações interiores é, inversamente e dado o desconforto causado por essa ausência num contexto em que se espera que aconteçam coisas, sinónimo de uma complexa interioridade e interesse. Qualquer exterioridade reduz aqui a extensão da interioridade e da presença.

Naquilo que passou a ser entendido como *performance*, a presença nega a representação e advoga a irrepetibilidade do sujeito e da acção e, por consequência, da performance. A *performance* convive pacificamente com a objecção da Desconstrução à possibilidade de uma *presença pura*, porque localiza essa ontologia justamente na ausência. O ser está no seu desaparecimento:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, (...), becomes itself through disappearance. (Phelan 146)

A *performance* é, ou, pelo menos, assim parece, o lugar do não mediado, do não transacionável, e, portanto, assistir a uma *performance* não é, em bom rigor, um subproduto resultante de se estar perante uma coisa artística, não é também um exercício de recepção, tradução ou interpretação, é, sobretudo, um acto de participação. Percebe-se toda a relevância que passam a ter modalidades de *living theatre*, experiências de imersão, *in between*, e compreende-se também que aquilo que aqui se descobre é o desejo de participar daquele presente. A democratização da arte, que a participação, como modo de recepção, conduz a um novo patamar, serve-se ainda de uma ideia hipertrofiada e romântica do artista, cuja existência e presença suscitam admiração e um desejo de participação. Um exemplo paradigmático do que

se está a dizer é a *performance*, de quase três meses, de Marina Abramovic, «The Artist is Present», no MoMA (2010). Relativamente à *performance* que, basicamente, consistia em ficar sentado à frente da artista durante um certo período de tempo, diz um dos visitantes que se trata de uma «transforming experience—it’s luminous, it’s uplifting, it has many layers, but *it always comes back to being present, breathing, maintaining eye contact. It’s an amazing journey to be able to experience and participate in the piece*» (MoMA WEB, it. meu)<sup>1</sup>. Participação significa aqui mais do que ‘estar ali com Marina Abramovic’ ou ‘participar na peça’. Na realidade e provavelmente contra a intenção da artista, significa, nalguns casos, ‘ser Marina Abramovic’ o que, obviamente, é letal para a própria. É instrutivo ver o documentário sobre a *performance* e observar todas as vezes em que Marina Abramovic ‘deixa de estar presente’ e de ter presença porque alguém, de modo mais ou menos eficaz, lhe ‘rouba’ o lugar. Este aspeto é relevante, no sentido em que evidencia a tensão interna entre inclusão e exclusão do outro. Ter presença é um convite à participação, mas é também uma recusa, uma anulação do outro, um deglutir voluptuoso da atenção que nos é concedida, à beira de um abismo solipsista.

Por vezes, a presença surge associada à ideia de suspensão do espaço e do tempo. Quem possui presença transmite a sensação de não estar condicionado por essas categorias e liberta-nos delas. Porém, essa suspensão significa não exatamente uma deslocação da atenção, mas uma simbiose perfeita entre corpo, espaço e tempo e, portanto, corresponde a uma acuidade preceptiva superior, na qual corpo, espaço e tempo são um. A espacialização do corpo expande-o e amplifica a sua sensibilidade e consciência. Ele não é só um corpo no espaço. É espaço e move espaço e altera-se enquanto espaço: «être corps, c’est être noué à un certain monde, (...) et notre corps n’est pas d’abord dans l’espace : il est à l’espace. (...) La spatialité du corps est le déploiement de son être de corps, la manière dont il se réalise comme corps» (Merleau-Ponty 832-833). Este espaço é certamente mais amplo do que o lugar e não me parece também ser equivalente à ideia de contexto, ele é a própria experiência vivida, que o corpo lhe traz, e, por isso, «notre corps n’est pas objet pour un ‘je pense’: c’est un ensemble de significations vécues qui va vers son équilibre» (838). Procuo o sentido destas palavras na distinção entre viver e existir. O corpo a viver é ainda um corpo a ocupar um espaço numa temporalidade, o corpo que existe é um corpo que cria e também é espaço. Apropriou-se da arquitectura do seu movimento como ser vivente. A plenitude e o perigo, ou mesmo o crime, coincidem neste gesto. A Artaud interessa-o este momento de perigo que é obrigatório que o teatro instaure e que pode dar-se pela «aparição súbita dum Ser fabricado, feito de madeira e pano, completamente inventado,

---

<sup>1</sup> [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/)

que se não assemelhasse a coisa alguma, no entanto perturbante por natureza, capaz de insuflar de novo, no palco, um sopro desse grande medo metafísico que está na raiz de todo o teatro antigo» (Artaud 43). Estou certo que é apenas aparente a argumentação alucinada e errática de Artaud. É difícil imaginar que coisa, feita de madeira e pano, possa ser este ‘Ser’ capaz de insuflar semelhante medo. Mas se a imagem não é adequada, a ideia é portentosa e clara. O que se busca no confronto com o teatro, e com a arte, é uma experiência temível do encontro com o divino, com a verdadeira presença, a que se manifesta e revela, como Jesus no Monte Tabor:

Seis dias depois, Jesus toma Pedro e Tiago e João (o irmão deste) e leva-os para uma alta montanha, para estarem sós. E transfigurou-se [*metemorphwthê*] diante deles e brilhou o rosto dele como o Sol e as suas roupas tornaram-se brancas como a luz. E eis que lhes apareceu Moisés e Elias conversando com ele, Pedro, respondendo, disse a Jesus: «Senhor, é bonito estarmos aqui. Se queres, farei aqui três tendas [*treis skênas*]<sup>2</sup>: uma para ti, uma para Moisés e uma para Elias.» Ele ainda falava quando eis que uma nuvem luminosa os ensombrou; e eis que vos veio da nuvem, dizendo: «Este é o Meu filho amado, no qual Me agradei. Escutai-o.» Ouvindo [isto], os discípulos caíram com as suas caras no chão e apavoraram-se muito. (Lc. 17: 1-6)

## Obras citadas

Artaud, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 1996.

*Bíblia – Vol. I Novo Testamento Os Quatro Evangelhos*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2016.

ERIKSON, Jon. Presence. *Staging Philosophy Intersections of Theater, Performance and Philosophy*. David Krasner and david Z. Saltz, editors. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2009.142-159.

FRIED, Michael. Art and Objecthood. *Art and Objecthood*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998. 148-172.

JAEGER, Suzanne M. Embodiment and presence. *Staging Philosophy Intersections of Theater, Performance and Philosophy*. David Krasner and david Z. Saltz, editors. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2009. 122-141.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge, 1962.

PASCOAES, Teixeira de. *S. Paulo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1984.

---

<sup>2</sup> Incidentalmente, a palavra grega para tenda e cena ou palco é a mesma: *skênê*.

PHELAN, Peggy. *Unmarked The Politics of Performance*. London & NY: Routledge, 1996.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *Preparação do Ator No Seu Processo Criador de Vivência das Emoções*. Lisboa: TNDMII BichoDoMato, 2018.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *Preparação do Ator No Seu Processo Criador da Encarnação*. Lisboa: TNDMII BichoDoMato, 2018.

## A SERTÃ DE CARTAGO

**Palavras-chave:** Artaud, Santo Agostinho, emoções, teatro, retórica, convenção

Artaud, malabarista de metáforas e comparações, diz que o «teatro essencial» revela o indivíduo e o povo na sua crueza elementar e que isso corresponde à liberação de todas as «potencialidades perversas» do espírito, pelo que, conclui, «toda a verdadeira liberdade é negra e se identifica indubitavelmente com a liberdade sexual que é também negra embora não saibamos porquê» (31). Santo Agostinho, Bispo de Hipona, confessa a sua juventude criminosa e numa frase que perde toda a sua luxúria semântica, quando traduzida, diz: «*Veni Carthaginem, et circumstrepebat me undique sartago flagitiosorum amorum.*» [Vim para Cartago e a sertã de amores vergonhosos engolfava-me por todos os lados. (Agostinho, III: i, trad. minha)]. Agostinho não nos abre a janela da sua casa nesta lúbrica e decadente sertã de Cartago, mas rapidamente nos esclarece sobre o fogo que a alimenta e o incendiou também «*Rapiebant me spectacula theatra plena imaginibus miserarium et fomitibus ignis mei.*» [Arrebatavam-me/violavam-me os espectáculos teatrais cheios de imagens da minha miséria e aceleradores do meu próprio fogo. (III: ii, trad. minha)]. Nisto, Agostinho dá razão à posição determinante do teatro na cidade, embora não no sentido que esperaríamos: Cartago é uma babilónia de luxúria alimentada por espectáculos teatrais. A coincidência dos universos semânticos do teatro e do sexo ou da luxúria e a recíproca transferência de predicados entre ambos são recorrentes e dispõem certamente de alguma evidência e muita imaginação. O teatro coitado herdou também a licenciosidade das suas entidades tutelares e mitológicas.

A severidade de Agostinho é um índice do seu arrependimento, mas o labor da sua prosa trai provavelmente o pesar da sua alma e transpira ainda a memória longínqua de um prazer supérfluo e irracional. De uma *vanitas voluptuosa*. Não admira por isso que o rigor com que olha para a venalidade da luxúria e do prazer teatral seja igualmente dirigido ao exercício da retórica (II: iv) que, então, amou e, mau grado a intenção do autor e da gramática, bruxuleia ainda no texto presente. Vale a pena pensar no significado desta tríade: Luxúria, Teatro, Retórica, cuja interdependência lógica é tão evidente nesta incrível frase, que recorda a senda impura de Agostinho: «*Itaque incidi in homines superbe delirantes, carnales nimis et loquaces*» [Dei assim por mim com homens supremamente delirantes, excessivamente carnais e loquazes. (III: vi, trad. minha)]. A intensidade do remorso é celebrada pela descoberta de uma gradação em *crescendo* que se autonomiza como novo prazer, o da palavra. A luxúria, a paixão, o espectáculo transferem-se para aquilo a que poderíamos chamar uma erótica da palavra. Por alguma razão, alguns livros mais à frente, revela Agostinho: «Confesso (...) não o que fui, mas

o que sou e ainda sou.» (X: vi) e «o que sou e ainda sou» são, sobretudo, o discurso e as delícias da oratória. As *Confissões* não andam assim distantes da prosa de Sade e esta última é talvez mais eivada de uma estranha ética, no sentido em que dá voz à posição segundo a qual à literatura não lhe basta não ter limites, é imperativo que os cumpra e realize.

Mas que reprova afinal Agostinho no teatro? A argumentação, que recupera grande parte de Platão, é fácil de apresentar. O teatro é o lugar que inflama a paixão e excita o prazer do espectador com imagens do que jamais gostaríamos de experimentar na vida quotidiana. Ao fazê-lo, a experiência da paixão não tem um objeto que seja exterior a si própria, isto é, ela não é efetivamente misericórdia ou paixão, é sim um deleite paradoxal e onanista. Mas, fundamentalmente, é um acto irracional (*Quid est nisi mirabilis insania?* (III: ii)), uma vez que assenta em imagens que sabemos não corresponderem à realidade, resultando o prazer não propriamente da verossimilhança, mas da intensidade da paixão sentida que, em todo o caso, só poderia indignar-se ou agir, perante espectáculo semelhante na vida «*Sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis? Non enim ad subveniendum provocatur auditor, sed tantum ad dolendum invitatur et auctori earum imaginum amplius favet, cum amplius dolet.*» [Mas que misericórdia [há] em coisas fictícias e cénicas? Nem se provoca o espectador a socorrer alguém, mas tão só é convidado a sofrer e o autor tanto mais é favorecido pelas suas imagens, quanto mais [o espectador] sofre. (III: ii, trad. minha)]

O teatro é assim uma máquina argumentativa que, não possuindo necessariamente argumentos lógicos, a matéria é fictícia, ou mesmo éticos, os actores e autores não parecem particularmente preocupados com uma reputação impoluta, ou pelo menos mais preocupados do que qualquer outro ser humano, age por argumentação patética (Ver Aristóteles, *Retórica*. I: ii-3-7), ou seja, pela verificação de efeitos psicofisiológicos na plateia que dispensam qualquer valor de verdade.

Poderemos talvez pensar que Santo Agostinho é um conservador, que repete argumentos platónicos. Mas, na verdade, a aporia que nos é apresentada tem ocupado o pensamento teórico sobre o teatro e sobre a arte desde então, estendendo-se a outros domínios como a filosofia da acção e da mente, e apresenta-se como um dos seus maiores enigmas. As tentativas para a resolução do problema, que, em última análise, tem a ver com a natureza ontológica dos objetos ficcionais, são muitas. A mais comum assenta numa crença sem limites na convenção, servindo-se dela como se de um cordão sanitário se tratasse que legitima e isola a ocorrência de emoções, com etiologia difícil de distinguir das emoções ‘reais’, nos mesmos termos que declara a não interação física entre a plateia e a cena, por exemplo, ou distingue o que é e o que é não cena, ou o que é e não é teatro, ou o que é e não é ficção, etc. Convivendo bem com muitas excepções,

a convenção, porém, é apenas uma desculpa para tudo o que queremos incluir e legitimar e, sobretudo, para o que queremos excluir daquilo que a própria convenção supostamente regula e define. Trata-se, por conseguinte, de uma ficção, uma construção. Outros desenvolvimentos recorrem a distinções estranhas entre crenças de primeiro grau e crenças de segundo grau e vão da suspensão da descrença à empatia; da *mimese as make-believe truths* ao *as if*, mas parecem-me todos francamente menos interessantes e inspiradores do que a perplexidade que causaram a Agostinho e a Artaud.

### **Obras citadas**

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 1996.

SANTO AGOSTINHO. *As Confissões*. Tradução e notas de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel. Lisboa: INCM, 2021.

## AS ALMOFADAS DO TEATRO

**Palavras-chave:** Teatro, conforto, belo, jogo, *political beauty*

«o animal *trabalha* quando uma falta qualquer constitui o estímulo da sua actividade, e *joga* quando a riqueza de energia constitui esse estímulo, quando a vida supérflua se incentiva a si própria a agir.» (Schiller 97)

Um dos paradoxos do teatro consiste no objectivo de criar um certo desconforto ético na plateia, uns chamam-lhe ‘sobressalto cívico’, salvaguardando e alimentando o seu conforto físico. Poder-se-á então dizer que o teatro é assim um sistema de armadilhas e alçapões, disfarçados por diversos tipos de almofadas. (Não será ocasional que uma das palavras gregas para actor seja *hypocritês*.) As salas de teatro mais emblemáticas, as que se incluem na categoria de ‘teatro à italiana’, são exemplos paradigmáticos disso. São máquinas, geralmente ocultas, e lugares não apenas de conforto, mas de luxo: carpetes, cariátides, candelabros, mármore, camarotes, fantasmas, e, sobretudo, lugares sentados estofados a veludo vermelho. Mesmo o banco corrido, mais humilde e ao ar livre, não dispensa uma almofada e uma mantinha e não há nada pior do que a proletária cadeira de plástico já meio desbotada, na cena alternativa ou no festival ao ar livre. A sala de teatro é um luxo, mas mais do que isso o teatro é, em certa medida, um luxo, ou seja, algo dispensável, um acessório. E, na realidade, isso não é mau e, num certo sentido, não poderia ser de outra forma. A ser verdade, este aspecto é problemático para certos entusiastas do teatro, sobretudo para os de costela marxista, e suspeito que muita da sua ênfase nos extraordinários méritos do teatro se deve à incapacidade culpada de lidar com um problema humano básico: porque gastam as pessoas tanto tempo à volta de coisas de que realmente não precisam? Dito de outro modo, importa talvez pensar na grandeza que existe em nos relacionarmos com o acessório. Resolver este enigma hipotético deixaria, por sua vez, o teatro descansado e livre, ao desobrigá-lo de tanta exigência que lhe é feita. Se é verdade que precisamos de um espectador emancipado, que não precise de correr para o confessionário por não sentir a urgência de um posicionamento político e ideológico, também me parece igualmente necessário um teatro emancipado que, por isso mesmo, não deixaria de ser político. Sendo este aspecto marginal no momento, a dificuldade, porém, é dupla. Por um lado, a narrativa da emancipação parece exigir o trilho ideológico que habilita o iniciado a essa emancipação esclarecida: não se trata tanto de um ódio da paternidade, mas de um esclarecimento sobre a obsolescência dessa paternidade, apesar da sua necessidade genética, que torna moralmente aceitável e inócuo que o ‘eu’ emancipado a critique a partir de dentro, agora esparramado numa poltrona devidamente acolchoada de ócio e pensamento. Por outro, a



narrativa da emancipação é uma narrativa na primeira pessoa que, em muitos casos, termina na alienação solipsista ou na indiferença, isto é, na desistência de qualquer projecto para além do investimento miserável na penúria de um 'eu' que, de tão imenso, ameaça desaparecer.

Consideremos ainda as almofadas do teatro e a almofada que o teatro é. A sua relevância advém do facto de a experiência estética acontecer, como Schiller diria, «livre de toda determinação», livre das cadeias da necessidade, da fome e da doença, por exemplo, da coação e do desconforto físicos e mentais. Para os que veem na arte uma panaceia, seria talvez avisado considerar que a generosidade de programas e sonhos estéticos é frívola sem o pragmatismo de programas de saúde pública, educação alimentar e sexual e enriquecimento espiritual. Por outro lado, aos artistas e ao teatro não cabe cumprir funções que cabem ao estado. «Não menos contraditório é o conceito de uma arte do belo que seja instrutiva (didáctica) ou correctiva (moral), porque nada entra mais em conflito com o conceito de beleza do que conferir ao ânimo uma determinada tendência», diz ainda Schiller.

Na superação da determinação, não se dá apenas a experiência estética. Acontece também o gesto político da liberdade autêntica, de que o *jogo* é um exemplo, porque não condicionado pelo risco da punição ou por outra recompensa, a não ser essa liberdade. A questão que se coloca aqui é então a de sabermos se estamos dispostos a jogar este jogo, se ele nos satisfaz na sua autossuficiência, se a nossa angústia, relativamente a tudo o que poderíamos classificar de produtivo, não se sobrepõe a esta «vida supérflua [que] se incentiva a si própria a agir». Ora se a experiência da arte coincide com a nossa emancipação da necessidade e do condicionamento, não faz sentido que ela se torne, por sua vez, outra necessidade ou, o que é mesmo, uma resposta a uma necessidade. A arte e o teatro nascem nesse momento da não finalidade ou proveito. Ele é uma «gratuidade imediata» (25), nas palavras de Artaud, com consequências imprevisíveis.

Poder-se-á dizer que um programa estético que se senta na almofada da beleza ou da gratuidade pode conduzir à inação ou ao crime. É bem possível. Mas, nos tempos que correm, não parece que soframos de um excesso de vida contemplativa e exige-se uma estranha robustez moral a quem, sem finalidade ou proveito, comete um crime belo. Muitos o reclamaram, mas alguém o cometeu? Entre os limites, contudo, talvez possamos apenas sentarmo-nos em almofadas de ambiguidade, garantindo a proteção e o conforto do nosso corpo e a independência da nossa mente e considerando que «a contemplação (reflexão) é a primeira relação liberal do ser humano com o universo que o rodeia» (Schiller 89). Nesta condição, a decisão e ação posteriores não parecem pouca coisa e são talvez o que se poderia designar por «political beauty».

**Obras citadas**

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 1996.

SCHILLER, Friedrich. *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e Outros Textos*. Lisboa: INCM, 1994.

## AOS OMBROS DE PLATÃO RODEADOS DE FANTASMAS

**Palavras-chave:** Platão, Homero, Helena, fantasmas, poesia, história

«A disputa entre Homero e Platão tinha por objecto o corpo de Helena. Venceram ambos. Na diva reproduzida em milhões de exemplares cumpre-se a maldição platónica sobre a cópia. Mas a diva é uma estrela, e usurpa um lugar único, intocável, no céu.» (Calasso 133)

«Nothing vast enters the life of mortals without a curse.» Sophocles

Há uns anos atrás, alguém me dizia que, de acordo com uma base de dados sobre a investigação realizada em teses de doutoramento, no contexto da Filosofia e das Humanidades, o assunto mais debatido e estudado era a filosofia platónica ou envolvia aspectos relacionados com Platão. Não podendo asseverar sobre a natureza fidedigna desta informação, estou razoavelmente convicto da sua verdade o que significa que aquilo que compreendemos como civilização ocidental está aos ‘ombros de Platão’. Este epíteto fica bem ao legado do filósofo uma vez que Platão (de *platos*, *platys*) significa literalmente ‘largo’ ‘estendido’, tendo, aparentemente, esta alcunha ficado para a posteridade, em vez do verdadeiro nome, relativamente ao qual existe alguma especulação, sendo um dos candidatos o nome de Aristócles (*o de boa reputação*). Se assim for, a reputação cedeu à largura, mas estou certo que o fantasma de Platão não se incomoda com isso. Uma maneira simples de justificar o epíteto ‘aos ombros de Platão’ é elencar um conjunto de matérias cuja discussão Platão inaugurou, ou a que conferiu uma suficiente estabilidade argumentativa e textual, e cujo debate persiste ainda hoje, por exemplo, só para citar algumas: a indagação acerca da natureza e alma humanas, a natureza das coisas e do mundo, a estrutura e limites do conhecimento, a indagação acerca do bem e da ação humanas, a natureza do mal e as suas causas, a preeminência da razão / racionalidade face às paixões e ao irracional, a constituição política ideal, a existência depois da nossa libertação do corpo, a relevância da poesia e dos poetas, etc. Outra maneira de justificar a relevância dos ombros de Platão é sintetizar o seu significado numa frase lapidar como «If Plato leads to ancient Christianity, Aristotle looks forward to modern science.» (Cantor 20), assumindo-se, naturalmente, que Aristóteles é o primeiro às cavalitas de Platão. Embora tais frases procurem resgatar Platão da insularidade exótica da Antiguidade, dizer, porém, que nos encontramos ‘aos ombros de Platão’ é uma generalidade, provavelmente ainda mais ambígua, do que dizer ‘os gregos’ ou ‘a Grécia’ quando queremos registar a nossa herança civilizacional para com um povo, uma geografia física e humana e uma época que antecede Cristo, em muitos séculos, e sobre os quais, pelo menos eu, não tenho conhecimentos para deles dar uma panorâmica sequer próxima da propriedade aceitável. Portanto, aquilo que me parece essencial

começar por esclarecer é «do que é que estamos a falar quando dizemos ‘os gregos’ ou ‘a Grécia’?». Na realidade, na maioria dos casos, estamos a referir-nos a um período temporal muito curto, mais concretamente a um período de pouco mais de 100 anos, marcado por duas guerras emblemáticas, a guerra contra os Persas, que a Grécia vence, e a guerra ‘civil’ do Peloponeso, que Atenas perde a favor de Esparta, período temporal este distribuído entre os séculos V e IV a. C.. Referimo-nos, sobretudo, a uma cidade que compõe apenas uma fração diminuta do que seria a Grécia, Atenas, mas na qual, durante esse curto período, encontramos um conjunto de personalidades exemplar e fundacional, políticos, pensadores, filósofos, professores, poetas, arquitectos, militares, charlatões, cujas ações, objetos, língua, política e pensamento moldaram e ainda moldam o nosso pensamento e a nossa vida. Uma tal confluência de pessoas num lugar restrito parece tão ou mais improvável quanto a galeria de deuses olímpicos que ainda assim eram naturais, porque não mais do que manifestações da natureza, incluindo a humana, mas aconteceu e o seu legado à humanidade alcançou proporções tais que, tivessem os próprios noção disso, teriam provavelmente ficado paralisados de assombro ou terror. Em vez disso, aquilo que, acima de tudo, parece tê-los conduzido foi a investigação das condições do bem e da felicidade humanas, na suposição de estes serem não só essenciais e basilares na construção da pessoa, mas sobretudo na construção da cidade. Num certo sentido, a construção da cidade e a descoberta da vida na cidade foi o empreendimento fundamental destes gregos e, por isso, esta empresa foi essencialmente política e identitária, na assunção de que o homem pleno é um ser social, cuja liberdade e felicidade se definem pela indagação e estabelecimento dos seus limites. O homem é a cidade.

Provavelmente e, no caso português, devido às recentes e magistrais traduções da *Ilíada* e da *Odisseia*, por Frederico Lourenço, quando pensamos nos gregos e na Grécia, pensamos também nestas epopeias e seus heróis, poemas da tradição oral que se supõe terem sido fixados pela escrita por volta de 800 a. C., referindo-se a acontecimentos cuja ‘localização’ se situa algures entre 1300 a 1100 a. C. Ainda que, por conseguinte, muito distantes dos gregos a que antes nos referimos, a referência aos gregos de Homero é de toda a propriedade quando consideramos a civilização grega e a sua época áurea, dos séculos V e IV, uma vez que a cultura ateniense e a civilização grega assenta no primado da palavra e na matéria mitológica que Homero teceu, à volta dos heróis da mãe de todas as batalhas, no caso da *Ilíada*, e acerca do destino do homem que mais sofreu na aventura do seu regresso a casa, no caso da *Odisseia*. Efetivamente, um exercício possível, na indagação do legado que os gregos nos deixaram, é a descoberta e descrição progressivas da construção das ideias de corpo, espírito, pessoa, decisão

e ação, começando pelos poemas homéricos e terminando na filosofia de Sócrates, Platão e Aristóteles e nas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Aquilo que desta perspectiva obtemos é a nossa própria concepção de identidade pessoal que é o conceito que sustenta o que significa ser pessoa. Bruno Snell, em *A Descoberta do Espírito*, assinala o longo percurso de descoberta que vai de uma concepção não integrada do corpo humano presente na *Ilíada*, em que os heróis são vistos como uma soma de membros e se distinguem pelos seus membros, incapazes da faculdade decisória sem a assistência divina, à poesia lírica de Píndaro de onde emerge um Eu, como centro unificador e integrado de um corpo e de um espírito, e à poesia trágica, cuja matéria essencial é, do meu ponto de vista, a descoberta da estrutura fundamental da ação e da decisão e a interferência das paixões na nossa existência.

Mas a referência aos poemas homéricos serve-me aqui para o desenvolvimento de um ponto central para Platão e para toda a civilização ocidental, que Susan Sontag sintetiza na frase de abertura de *On Photography* «Humankind lingers unregenerately in Plato's cave, still reveling, its age-old habit, in mere images of the truth» (3). Interessa, pois, investigarmos este interesse dos humanos por imagens da realidade e um exemplo impressionante, que recorre aos parágrafos 113-115 das *Histórias* de Heródoto, relaciona-se com as causas da guerra de Tróia. Como sabemos, os gregos cercam Tróia durante 10 anos, vencendo por fim as suas muralhas e resgatando Helena, que regressa a Esparta com Menelau e, aparentemente, continua a sua vida conjugal, como se nada se tivesse passado. Naturalmente, esta causa próxima da guerra e da sua longa duração depende de um facto, que Helena não só foi raptada por Páris, como se encontra em Tróia. Uma pergunta que deve ocorrer aos leitores contemporâneos é: ‘mas porque é que os troianos não entregam Helena?’ ainda mais se considerarmos que o seu rapto foi uma ofensa aos deuses e às sagradas leis da hospitalidade, que a flor da juventude de Tróia está a ser dizimada e que o último verso da *Ilíada*, referindo-se não a Aquiles, mas ao nobre príncipe de Tróia, é o maravilhoso: «E assim foi o funeral de Heitor, domador de cavalos.» Ou, pelo contrário, nada disto nos espante e a narrativa engenhosa da *Ilíada*, que começa por nos dizer que a matéria do poema é a ira de Aquiles: «Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles», nos enrede, na determinação grega, no desespero troiano e na heroicidade bélica de ambos, ocultando Helena, pelo véu da poesia e da grandeza ofuscante da guerra? Mas onde está Helena? No palácio de Príamo, como supomos? Para Heródoto, é quase certo que não e também é certo que Homero sabia. Roberto Calasso, num livro maravilhoso sobre a Antiguidade, refere-se a este mistério que, no mínimo, nos deve deixar espantados:

Na praia de Sídón, os ventos borrascosos fizeram aproar Helena e Páris, fugidos de Esparta. Ali onde a Europa fora raptada pelo touro branco, a branca filha de Leda e o seu amante procuraram refúgio. Da Síria velejaram depois até ao Egipto; à embocadura canópica do Nilo. «Havia naquela praia, como ainda há, um santuário de Hércules: se qualquer servo aí se refugiar e imprimir os sinais sagrados consagrando-se ao deus, não é permitido tocar-lhe». Os dois amantes sentiram-se seguros. Mas há sempre figuras que vêm a saber tudo, e que observam, impassíveis, os sacerdotes egípcios. O rei de Mênfis, Proteu, já tinha sido informado por eles da verdadeira história dos dois amantes perdidos, enquanto interrogava, paciente, o desconhecido — e Páris divagava. No fim, pronunciou a sua sentença: não podia matar aquele criminoso, Páris, como gostaria, porque era estrangeiro e intocável. Mas reteria Helena e as suas riquezas. Páris podia regressar a Tróia, mas apenas com o simulacro dela.

Segundo Heródoto, Homero conhecia bem esta parte da história de Helena, e deu-o a entender falando dos «véus recamados das mulheres de Sídón que Páris, semelhante a um Deus, trouxera de Sídón, atravessando o vasto mar, naquela viagem em que tinha trazido de novo a nobre a Helena» Mas então por que motivo Homero omite essa parte da história? É uma parte tão essencial, na medida em que dela se depreendia que os Troianos sabiam que não tinham Helena entre os seus muros, mas apenas o seu simulacro? Durante dez anos, a guerra tinha-se encarniçado em torno de uma mulher ausente, que os Troianos bem gostariam de entregar aos Aqueus, se a tivessem apanhado. Porque é que Homero omitira aqueles prodigiosos antecedentes da guerra? Heródoto responde: «Porque essa história não se adequava à composição épica». Palavras que nos deixam mudos. Então eram verdadeiras as seculares acusações de contra Homero, artífice de enganos? Por um motivo eminentemente literário, Homero calara o escândalo supremo da guerra de Tróia: aquele sangue fora derramado por um corpo de mulher que não existia, por um impalpável fantasma. (CALASSO 132 [Heródoto, *Histórias* II])

Talvez esteja enganado, mas no meu caso, esta história só aumenta o meu amor pela *Ilíada*, uma vez que a resgata da intriga doméstica da verdade, para o domínio autónomo da poesia. Se Homero a tivesse considerado, provavelmente «aquele sangue» não teria sido derramado, mas, de igual modo, aqueles heróis nunca se teriam descoberto homens de carne, na volúpia da própria morte e na dor pelo amigo morto, e, sobretudo, Platão e a sua obsessão pelas imagens, pelas sombras e pelos fantasmas nunca teriam existido. Como diz Calasso: «Homero vislumbrava já o seu grande inimigo futuro: Platão, o evocador das cópias, das cascatas irreprimíveis de cópias que submergem o mundo. Iluminando-as com a arte do raciocínio, Platão queria dissolver nelas o encanto de Helena, a única.» (132) Platão, é claro,

como bom filho, ajustou contas com o Pai, na *República*, e banuiu, com tristeza e algum ressentimento, os poetas da cidade.

Nós, como nos conhecemos, equilibramos a vaidade de sermos o resultado de uma exigência poética com a angústia e deleite de vivermos rodeados de imagens e fantasmas.

### **Obras citadas**


CALASSO, Roberto. *As Núpcias de Cadmo e Harmonia*. Lisboa: Cotovia, 1990.

CANTOR, Norman P. *Antiquity The Civilization of the Ancient World*. NY: Harper Collins, 2003.

SONTAG, Susan. *On Photography*. NY: Picador, 1977.







Os oito ensaios deste livro representam alguns dos meus interesses mais recorrentes, enquanto professor cujas referências são demonstrativas de uma filiação a que se poderia chamar clássica e, sobretudo, da incapacidade de separar o pensamento artístico do pensamento filosófico. São também textos que alimentam e se alimentam da prática pedagógica e, por isso, de forma direta ou indireta, são em muito devedores do privilégio de ser professor na Escola Superior de Teatro e Cinema e, em particular, dos muitos alunos com quem, nesta casa, me cruzei e espero continuar a cruzar.

**David Antunes**, Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa

É professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, tendo sido Presidente desta instituição de 2019 a 2022, e atualmente é também Pró-Presidente das Artes do Politécnico de Lisboa. Escreveu diversos ensaios sobre literatura, filosofia, teatro e arte e o livro *A Magnanimidade da Teoria*. Os seus interesses compreendem um conjunto vasto de assuntos, mas centram-se atualmente em questões relacionadas com a formação de crenças, a fé, as respostas emocionais a objetos artísticos e a consistência do discurso artístico.