

## *Mediterrâneo: uma geografia emocional*

La haine, c'est l'hiver du coeur.

(Hugo 138)

É prerrogativa antiga dos reis governarem tudo excepto as suas paixões.

(Dickens 600)

Quid est nisi mirabilis insania?

(Agostinho III, 2)

O argumento principal desta conferência começou a formar-se a partir da leitura de um rótulo de uma garrafa de vinho tinto chileno, *Cimara*, que não posso deixar de citar, uma vez que é a oportunidade de uma vida, relativamente a fontes excêntricas. Diz assim: «As colheitas Cimara oferecem vinhos das mais prestigiadas regiões do mundo. O Vale Central, entre os Andes e o Oceano Pacífico, é uma região ideal para a produção vinícola, devido ao seu clima mediterrânico. As primeiras uvas *cabernet sauvignon* foram introduzidas por especialistas franceses no meio do século XIX.» Não se pode dizer que a indicação seja particularmente esclarecedora relativamente às propriedades organolépticas deste vinho, mas é inspiradora do ponto de vista de uma compreensão geográfica comum, segundo a qual aquilo que define um determinado lugar ou a sua importância é algo que originalmente pertence a um outro. Assim, sobretudo para quem nunca foi a Itália, Aveiro é a Veneza de Portugal, Amesterdão é a Veneza dos países baixos, aliás Veneza é uma metonímia geográfica para qualquer cidade com canais, uma região da Costa Leste dos Estados Unidos é formada pelos estados da Nova Inglaterra, 'reina um espírito canarinho' na selecção portuguesa, há um rei criminoso na Dinamarca que se chama Claudius, como se este fosse um nome verosimilmente dinamarquês, Napoleão Bonaparte declara, a 2 de Julho de 1798, ao povo de Alexandria, que «nous sommes les vrais musulmans», e o clima entre os Andes e o Oceano Pacífico, tão propício à produção vinícola de castas francesas, é mediterrânico. As razões por que tal acontece são muitas e não é minha preocupação descrevê-las, apenas me interessa a ideia de que certas coisas e propriedades supostamente intrínsecas que, julgamos inamovíveis, são no entanto transaccionáveis, percorrendo distâncias e adoptando lugares ou sendo adoptadas por eles. A variedade

heteróclita dos exemplos devia dizer-nos alguma coisa sobre a missão, aparentemente inglória, de perder a vida em nome de uma identidade, aspecto que não me interessa e sacrifício que não estou disposto a correr, mas diz-nos também, e sobretudo, que as dificuldades da descrição se resolvem através da conhecida estratégia que torna o outro no mesmo e que a criação e a interpretação são sobretudo exercícios de redução. O mundo encolhe assim substancialmente, isto é, passa a ser nosso, como o *mare nostrum*, dos romanos e de Mussolini, e a pretensão de que os mapas dos impérios, ou seja, os seus textos, sejam do tamanho dos impérios, utopia do rigor científico, é uma missão votada à ruína de uns e de outros, como sugere Jorge Luís Borges em *Do rigor em ciência*:

Naquele Império, a Arte da Cartografia conseguiu tal perfeição que o mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade e o mapa do Império toda uma Província. Com o tempo, esses mapas Desmesurados não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Dadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes consideraram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por animais e por Mendigos; não há em todo o País outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (223)

E no entanto, se é possível que Aveiro seja a Veneza portuguesa e que Napoleão Bonaparte seja o verdadeiro muçulmano, não parece tão transparente a assunção de que Veneza seja a Aveiro italiana e que o clima mediterrânico reclame o Vale Central chileno, entre os Andes e o Pacífico, como região que o define. Ocorre-me que talvez um dia a única possibilidade de conhecer Veneza seja visitar Aveiro e as amenidades do clima mediterrânico existam apenas no Vale Central chileno, mas isto seria catastrófico para Veneza, para o clima mediterrânico e, já agora, também para Aveiro e para o Chile. Isto quer dizer que o poder descritivo de certas coisas ou de certas narrativas é maior do que as suas ambições e que a adesão a todas as consequências da descrição seria exactamente perder esse poder ou capacidade de se descrever a si e sobretudo ao outro. Na realidade, seria perder autonomia e existência. Por outro lado, e simplificando um pouco o meu argumento, o que os exemplos e o contra-exemplo anteriores demonstram é que parece haver determinados predicados identificadores de lugares ou pessoas (clima mediterrânico, Veneza, macho latino, por exemplo) que, embora definindo esses lugares e pessoas, os transcendem, quer dizer, são maiores que o próprio lugar, ou sujeito predicável, tornando-se elementos aglutinadores de outros predicados identitários e paradigmáticos de um modo de ser de outras coisas ou realidades,

tornando-se eles próprios lugares, ou seja, *topoi*, tópicos. No caso do Mediterrâneo e das culturas mediterrânicas, para além do que se pode dizer no contexto da geografia física e humana e no contexto das suas manifestações artísticas e narrativas, parece haver uma forte representação espacial e civilizacional que toma as paixões e as emoções humanas como um dos seus *topoi* fundamentais. Em síntese, aquilo que vou tentar demonstrar é que o Mediterrâneo é fundamentalmente um espaço passional e que as duas culturas, que provavelmente mais influenciaram o mundo ocidental, a cultura grega e o Cristianismo, e à volta do Mediterrâneo se formaram e estabeleceram, tomaram as paixões e as emoções como um dos elementos fundamentais das suas narrativas. Na realidade, aquilo que quero acabar por sugerir é que a maior herança que o Mediterrâneo nos legou foi um complexo tratado das paixões que justifica, entre outras coisas, o modo como nos referimos ao Norte da Europa e ao Sul e as histórias que acerca de um e outro se contam. Com o que acabei de dizer esgotei quase por completo e melancolicamente o que tinha a dizer sobre o Mediterrâneo e passo, em virtude do argumento apresentado, a centrar-me num estudo sobre o significado de estar apaixonado e ter certas emoções. Os exemplos disponíveis são muitos e favorecem tanto uma visão positiva das paixões como um entendimento negativo das mesmas. A figura de retórica mais comum para descrever os estados passionais é o paradoxo e as paixões tanto nos podem conduzir à perdição do corpo e da alma, como podem assinalar a nossa humanidade e religiosidade, tanto nos afastam do conhecimento como são resultado do exercício da racionalidade humana, tanto nos impedem a transcendência como nos transportam no êxtase da contemplação.

Como refere Bruno Snell em a *Descoberta do Espírito*, existem, em Homero, «para a esfera da alma sobretudo as palavras *psyche*, *thymós* e *nóos*» (Snell 29). A existência de três palavras para designar aquilo que mais propriamente poderíamos designar como ‘o conjunto de coisas invisíveis que abandonam ou saem ou findam com o corpo do indivíduo quando este morre’, perdurando ou não no Hades, regista apenas, como sugere Snell, a dificuldade de Homero na consideração do homem como um todo coerente formado por uma realidade espiritual e física autónoma. Assim, tal como o homem homérico não tem uma visão unificada do seu corpo, considerando-o sobretudo um conjunto de membros, os *melea*, independentes entre si e em relação a uma vontade, que também habita o corpo que suporta esses membros, também não existe uma visão unificada da mente ou da alma e por isso temos as diferentes visões da alma ou órgãos

espirituais e anímicos que acima referi. Aquele que, no entanto, mais parece interessar a Homero é o *thymós* que designa a um tempo a alma e a respiração, mas sobretudo, na interpretação de Snell, o órgão das emoções que «determina igualmente o movimento corporal» (Snell 30), a própria ira e o seu lugar (*An Intermediate* 371), pelo que faz sentido dizer-se que o *thymos* abandona o corpo na morte, sem que no entanto isto queira dizer que continue a existir. Percebemos assim melhor por que a *Íliada* começa com «Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida» (Homero I:1), motivo passionai que, dada a sua aparente irrelevância, é naturalmente esquecido em prol da dignidade épica da narrativa sobre a mãe de todas as guerras, às portas de Ílion, e da relevância ética da *arethē* guerreira. Mas o facto é que a *Íliada* é uma epopeia sobre a descoberta do que move o homem, i. e., do que o põe em movimento, a saber: as suas paixões, a cólera de Aquiles, que o afasta da batalha, no Canto I, e a ela o conduz novamente, no Canto XIX, para vingar Pátrocolo, a impetuosidade de Agamémnon que «irritado: tinha o coração cheio de negra raiva / e os olhos assemelhavam-se a fogo faiscante» (Homero I: 303-304), a paixão juvenil do belo Páris e o amor e a coragem de Heitor. Este aspecto assinala assim a relação entre a paixão e o movimento e parece-me justificar o motivo pelo qual passámos a associar paixão e emoção, quer dizer, algo que constitui um movimento e se constitui no processo de um movimento, e causa uma mudança no sujeito. Emocionar-se é mover-se, comover-se, razão pela qual Aristóteles reconhece aos argumentos patéticos uma importância determinante na eficácia retórica dos discursos:

O orador persuade (...) os seus ouvintes, quando eles são levados à emoção pelo seu discurso; porque os juízos que produzimos não são os mesmos se estivermos influenciados pela alegria ou pela tristeza, pelo amor ou pelo ódio (*Retórica* I: ii. 5-6)

A par da equação anterior entre paixões e movimento<sup>1</sup>, julgo não ser abusivo considerar que, na *Íliada*, se favorecem também as ideias de que, de algum modo, as paixões se situam para lá da vontade e racionalidade humanas e de que, também por isso, pertencem à mesma natureza do sofrimento, como é visível nestes versos que registam o momento em que Aquiles recebe a notícia da morte de Pátrocolo, às mãos de Heitor:

Assim falou; e uma nuvem negra de dor se apoderou de Aquiles.  
Levantando com ambas as mãos a poeira enegrecida,  
atirou-a por cima da cabeça e lacerou seu belo rosto.  
(Homero XVIII: 22-24)

As paixões são padecimentos, mesmo quando causam prazer, imagem cara a toda a literatura barroca. Nas palavras de Santa Teresa de Ávila: «Vivo já fora de mim, / depois que morro de amor, / porque vivo no Senhor, / que me quis só para si. / Meu coração lhe ofereci / pondo nele este dizer: / *Que morro por não morrer*» (Antologia 123).

Estes dois aspectos — a relação entre as paixões e a racionalidade e a vontade, por um lado, e o entendimento das paixões como sofrimento, por outro<sup>2</sup> — são determinantes na caracterização das paixões porque correspondem, *grosso modo*, à razão pela qual, para Platão, as paixões são factores de perturbação epistemológica e, por conseguinte, devem evitar-se todas as situações que a elas conduzem, nomeadamente, a poesia, e à razão pela qual o Sofrimento, a Paixão, a subtracção do meu desejo, e na realidade do meu próprio ser, como condutor da minha vontade, correspondem, para o Cristianismo, ao momento sublime em que a possibilidade redentora da humanidade e do eu, dependente de o sujeito suportar a Paixão, coexiste com a possibilidade da sua queda absoluta, se o sujeito sucumbir à paixão. O sacrifício e o martírio são, no instante passional, companheiros da tentação e da queda. É a compreensão desta grandeza paradoxal que Cristo experimenta, sempre que é tentado pela sua própria divindade: no deserto perante Satanás: «Disse-lhe o diabo: ‘Se és Filho de Deus, diz a esta pedra que se transforme em pão.’» (Lc 4: 3), no monte das oliveiras perante si próprio, como Filho e Pai: «E dizia: ‘*Abbá* [paizinho], Pai, tudo te é possível; afasta de mim este cálice! Mas não se faça o que Eu quero, e sim o que Tu queres.’» (Mc 14: 36), e mais tarde na cruz, quando um dos malfeitores lhe diz: «Não és Tu o Messias? Salva-te a ti mesmo e a nós também.» (Lc 39).

Não é pois de admirar que aquele *thymos* homérico se torne um fogo, que nos consome por dentro, uma tumefacção, um tumor, um *óvni* invisível e autónomo que grassa no interior do nosso corpo e o leva à sua própria destruição ou à transcendência e revelação, uma máquina passional que, consumindo o sujeito o extravasa também, e adquire a natureza política de delírio báquico e mal colectivo<sup>3</sup>, uma força que nos esgota, capaz de fazer cair cidades, apodrecer reinos e sucumbir impérios. Como Susan Sontag refere, a linguagem para descrever o cancro recorre a esta descrição das emoções para caracterizar o processo canceroso:

É o tumor que dispõe de energia, não o paciente; ninguém ‘o’ controla. As células cancerosas, segundo os manuais, são células que esgotaram o mecanismo que ‘limita’ o crescimento. (O crescimento das células normais é ‘autolimitado’ através de um mecanismo

chamado ‘inibição do contacto’.) As células cancerosas, desprovidas de tal inibição, continuarão a aumentar e a desalojar de modo ‘caótico’, destruindo as células normais do corpo, a sua arquitectura e funcionamento. (71)

Na realidade, a hipersensibilidade foi tomada como uma das causas comuns do cancro, pelo que o seu melhor remédio é o estoicismo:

No século XIX, pensava-se que os doentes de cancro tinham apanhado a doença devido à sua hiperactividade e hipersensibilidade. Como se estivessem cheios de emoções que tinham de moderar. Como profilaxia contra o cancro, um médico inglês aconselhava os pacientes a ‘evitarem abusar das suas forças e a suportarem as agruras da vida sem se alterarem; e sobretudo a não ceder à tristeza’. Estes conselhos de estoicismo foram agora substituídos pelos da auto-expressão, indo desde o falar nos problemas até ao ‘grito original’. (61)

Temos portanto as coordenadas essenciais do entendimento das paixões e a dimensão da sua influência, a partir de duas referências principais, Homero e o Cristianismo. Mas a descrição da etiologia e funcionamento das paixões e emoções humanas ficaria muito incompleta se não considerássemos com algum pormenor o entendimento que delas fazem Platão, que já referi sumariamente, e Aristóteles, nos quais a questão crucial passa a ser a relação das paixões com a racionalidade. A referência à teoria das paixões destes dois filósofos permitir-me-á terminar com uma reflexão acerca da relação entre as emoções e aquilo que genericamente podemos designar como objectos ficcionais, aos quais pode pertencer uma parte de algumas coisas a que hoje também chamamos obras de arte.

Para Platão, a discussão acerca das paixões surge ligada fundamentalmente à discussão das partes da alma, que são três, no Livro IV da *República*, e às consequências da *mimese*, no Livro X. Platão considera que as paixões pertencem definitivamente à parte irracional da alma, onde localiza também o amor, a fome, a sede, os desejos, a concupiscência e «certas satisfações e desejos» (439d). Curiosamente, Platão atribui um lugar específico na alma à irascibilidade, criando assim uma parte irascível da alma, uma vez que a ira se alia, por vezes, à razão, mas não vai tão longe que considere que a ira possa pertencer à alma racional, ou, consoante as circunstâncias, à racional e à irracional. Assim, a posição de Platão é relativamente simples de estabelecer: as paixões, embora potencialmente educáveis<sup>4</sup>, pertencem ao mesmo domínio daquilo que são os *epithumiai*, os apetites básicos, essencialmente ineducáveis, dos quais, na verdade, o homem é escravo<sup>5</sup>. Esta situação tem consequências profundas no exercício do conhecimento progressivo da verdade e, por conseguinte, no domínio ético, uma vez que para Platão, como para Sócrates, o mal é

involuntário e só pode resultar ou da ignorância ou do constrangimento relativamente ao Bem, portanto tudo o que contribui para uma coisa ou para outra, ou para as duas, tem consequências epistemológicas e éticas irremediáveis. É esta, a meu ver, a razão fundamental da exclusão necessária da poesia mimética da república platónica. É justamente porque Platão acredita que a poesia tem efeitos, que podem ser bons ou maus, mas que são necessariamente infundados e deceptivos. Isto é, causam emoções, das quais, no entanto, não são razões, uma vez que se trata de *mimese* e esta provoca ilusões.

Aristóteles, ao contrário do seu mestre, não tinha a poesia em tão alta conta, pelo menos não achava que ela pudesse conduzir e influenciar as paixões dos homens e levá-los a fazer coisas insensatas. Do mesmo modo, também não achava, a meu ver, que os pudesse educar ou tornar melhores ou mais felizes, erro comum do *ethical criticism* contemporâneo, que reclama Aristóteles como seu patrono quando, na verdade, está a ser completamente platónico<sup>6</sup>. Aristóteles acredita na possibilidade de decidirmos em conformidade com os nossos desejos e com as nossas crenças e define virtude como a disposição correcta ou deliberada face às paixões e acções, tendo como paradigma da nossa conduta o homem prudente (1107a). A deflação dos efeitos da poesia ou do teatro, coincidente com a ideia de que esses efeitos têm uma localização específica e limitada no tempo, levaram Aristóteles a atribuir aparentemente muita importância ao teatro como factor de pedagogia ética das almas, aspecto que decorre evidentemente do alcance teórico da *Poética*, quando, a meu ver, estava apenas a conceder-lhe um espaço relativo, num processo de homeostasia política, chamado ‘homem na *polis*’, que lhe interessava muito mais. Há boas razões para que, na minha opinião, Aristóteles tenha sido mal lido, isto é, para que tenha sido lido como se estivesse a propor um programa de educação das paixões pelo teatro. Aponto quatro:

- i. A inferência habitual e errada que da não-utilidade essencial, especialmente ética, de uma coisa decorre a não-necessidade humana e cívica dessa coisa, pelo que só as coisas que têm uma utilidade ética particular, ou às quais se confere essa utilidade, é que se apresentam à comunidade como coisas importantes. Este aspecto foi resolvido por Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar* e parece ser fundamental na compreensão contemporânea de obra de arte e não cabe aqui ter mais comentário.

- ii. A evidência de algumas tragédias, sobretudo de Ésquilo e Eurípides, em que, de facto, o erro trágico parece decorrer de uma falta de domínio sobre as paixões — é o caso de *Os Persas*, de Ésquilo, de *Medeia* e *As Bacantes*, de Eurípides — ou de uma anomalia no sentir, isto é, da *apatia* — é o caso de *Hipólito*, igualmente de Eurípides, cujo problema não é não amar mulheres, mas não amar ninguém, não sentir. Este aspecto conduz naturalmente à suposição de que a tragédia sugere, directa ou indirectamente, um programa educativo sobre a necessidade de domínio das paixões, ou, como diz Aristóteles, de ter a disposição correcta face às paixões e acções, aspecto que não quero disputar e me parece efectivo.
- iii. A posição de Aristóteles na *Poética* segundo o qual «a tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, de uma certa extensão, (...) imitação que é feita por personagens em acção (...) e que suscitando a piedade e o temor, opera a catarse apropriada a tais emoções» (1449b24-27).
- iv. Um sentido deficiente de catarse, conceito que Aristóteles nunca esclarece na *Poética* e que é entendido sobretudo como alívio psicológico decorrente da expressão de emoções retidas no indivíduo e, em nome das suas supostas potencialidades educativas, mecanismo psicológico e educativo, adequado à vida quotidiana, para lidarmos com o sempre ameaçador descontrole da nossa vida passional.

Ora o que os dois aspectos finais não contemplam é que para Aristóteles as emoções são fundamentalmente racionais, i. e., assentam em crenças que as justificam e determinam o seu carácter específico. Na realidade, segundo este ponto de vista, chorar sem porquê é uma invenção da melancolia romântica, uma preguiça voluptuosa do espírito ou uma patologia hormonal. Dizer que as emoções são racionais não é excluir a formação de emoções irracionais, é apenas dizer que elas têm causas e razões, admitindo no entanto a possibilidade de nem sempre as suas causas serem as suas razões. Para Aristóteles, há sempre um porquê, mesmo que esse porquê não justifique realmente a emoção que se verifica e, portanto, ela precise de ser corrigida, i. e., esclarecida, ou, por outras palavras, objecto de uma catarse, uma correcção crítica e cognitiva que encerra aquela ocorrência, que encerra a tragédia, que tem um princípio, um meio e um fim, no teatro. A existir algum valor educativo da tragédia, o valor é este:



a experiência da tragédia, incluindo as emoções que despoleta, é contida, específica e não é adequada à vida quotidiana. Como diz Jonathan Lear, no mais influente ensaio sobre catarse que conheço:

O prazer trágico depende crucialmente da crença de que estamos a responder emocionalmente a uma *mimesis* de eventos trágicos. Sem esta crença, o prazer trágico é impossível. Por conseguinte, a condição — de que a audiência acredite que os eventos trágicos podiam acontecer-lhe — deve ser interpretada de um modo que não sugira que a pessoa virtuosa, que não sinta piedade e temor na vida quotidiana, está de certa maneira a excluir-se de uma resposta emocional adequada à sua situação. É completamente anti-Aristotélico supor que o que sentimos no teatro é o que devemos sentir na vida real, mas por alguma razão não sentimos. (333)

A piedade e o temor são emoções trágicas, e elas não dependem essencialmente, como, na senda platónica, disse Brecht, entre outros, da ilusão, da identificação, da empatia, da embriaguez dionisíaca ou do entusiasmo, ou como afirmou S. T. Coleridge, de uma *suspension of disbelief*, decorrem sim da consciência de que se está a assistir a uma *mimese* e não à vida. Em vez de ilusão, há sim poder retórico da imagem, do gesto e da acção, que provoca emoções que, na realidade, não correspondem a crenças reais, mas há, por esta razão, o retorno crítico da catarse: a ideia de que as minhas emoções só se verificam, porque eu não me identifico realmente com o que estou a ver. Se assim fosse, as respostas indicadas seriam a indignação ou a repulsa, a acção solidária, a fuga, etc. Aristóteles é, nesta versão, mais brechtiano do que Brecht ele próprio. Assumir que existe ilusão é equivalente a dizer que um fumador só fuma, por empatia com outros fumadores ou porque está iludido em relação aos malefícios do tabaco ou por não compreender os alertas nos maços de tabaco, ou que eu, que até me acho tão elegante e em forma, e em conformidade fico bem disposto, apesar de olhar para mim todos os dias e conferir o meu peso periodicamente na balança, estou iludido acerca do meu olhar e dos dados da minha balança. Num certo sentido, é exactamente o contrário: a razão por que me acho tão elegante e em forma é exactamente porque estou absolutamente certo acerca da verdade nua e crua do meu corpo. Quer isto dizer que a minha crença é racional? Não, mas também não quer dizer que eu não saiba porque não é, isto é, que eu não saiba porque é irracional. É claro que esta posição não é confortável — é sempre mais fácil dizer que não me encontrava em mim ou que estava iludido — e pode levantar alguns problemas éticos — nomeadamente, o facto de fazermos certas coisas que não servem propriamente para nada e onde nos acontecem coisas infundas, mas não inexplicáveis —, mas não decorre de uma decepção cognitiva, em que os

sujeitos se encontram num momento de delírio emocional colectivo do qual depende a fruição da obra.

Com dezoito anos de idade e numa cidade, poeticamente associada à tragédia da apaixonada e suicida Dido e do piedoso Eneias de cujo desfecho dependeu, segundo Virgílio, a fundação da cidade de Roma e, em última análise, a configuração política do Império e, portanto, o mundo Ocidental tal como hoje o conhecemos, o jovem Agostinho, confessa mais tarde o Bispo de Hipona, que viria a ser S. Agostinho, debatia-se entre a luxúria, as paixões e o prazer pelo teatro. Na verdade, agrada-me pensar que Agostinho, que lera os clássicos e certamente a *Eneida*, mais não fazia que viver uma parte da vida que Eneias muito provavelmente nunca viveu. Também ele viria a deixar Cartago, a tentadora, «uma sertã [*sartago*] de amores impuros» (Agostinho III, 1), para encontrar, no continente europeu, a conversão, a santidade e um outro império que então começava a formar-se da ruína e decadência, também das paixões, do que Eneias começara: o império da cristandade. Esta seria no entanto outra história, mas o facto é que o Bispo de Hipona, mais platónico do que aristotélico, e imbuído da paixão cristã, sintetiza bem os problemas que temos vindo a apresentar e introduz, através da exposição dos seus dilemas, aspectos da moderna discussão à volta das respostas emocionais à ficção:

Arrebatavam-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 quisera padecer? Contudo quer o espectador sofrer com elas e todavia este sofrimento é o seu deleite. Que é isto senão uma loucura incompreensível? [*Quid est nisi mirabilis insania?*] Porque tanto mais nos comovemos com essas coisas quanto menos livre se está desses afectos, se bem que, quando alguém as padece, se chamem misérias, e quando alguém as compadece nos outros, misericórdia.

Porém, que misericórdia [pode incidir] em coisas fingidas e cénicas? [*Sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis?*] Porque ali não se provoca a que o espectador socorra alguém, senão que se convida a que somente se compadeça, favorecendo tanto mais o autor das ficções quanto mais com elas se promove o sentimento. (III, 2).

Parece que S. Agostinho repete apenas a retórica platónica que justifica a imputação de «loucura incompreensível» à experiência perante o objecto teatral, mas o argumento é claro relativamente ao facto de não haver qualquer ilusão e é justamente por isso que é difícil explicar e justificar as nossas emoções. É portanto outra coisa que procuramos ou queremos sofrer. Será apenas o próprio sofrimento? Será a liberdade de uma coisa injustificável e irracional? Talvez seja, como sugere Stanley Cavell a

propósito das personagens de Shakespeare, a liberdade insana de recusar aquilo acerca do qual se conhece sempre a verdade.

Nesta conferência, ensaiei um argumento e procurei explicar directamente algumas coisas, mas tentei também explicar outras coisas, sem que nunca as tenha exposto. Refiro apenas quatro que podiam muito bem ser o motivo de construção de uma outra geografia: a selecção alemã não encanta, mas, no fim, ganha o campeonato do Mundo, não preciso de imaginar Shakespeare a viver na Itália, mas é-me impossível conceber a paixão de Romeu e Julieta na Escócia, *spleen* é intraduzível para Baudelaire e melancolia é apenas uma aproximação melancólica, e Cesário Verde, que acredita que o desejo é um efeito da poesia, diz àquela «gélida mulher bizarramente estranha»:

Não me imagine um doido. Eu vivo como um monge,  
No bosque das ficções, ó grande flor do Norte!  
E, ao persegui-la, penso acompanhar de longe  
O sossegado espectro angélico da Morte! (71)

---

<sup>1</sup> Este aspecto regista ainda uma importância suplementar em Aristóteles que, na *Historia Animalium*, reconhece em diferentes passagens a capacidade de os animais se emocionarem, precavendo-se, no entanto, contra a possibilidade de os mesmos possuírem uma faculdade intelectual, ou seja, de essas emoções corresponderem a uma actividade racional. Não correspondendo a uma actividade racional, elas não são, todavia, uma mera comodidade descritiva do comportamento animal, mas um produto da fantasia, a capacidade de produzir fantasmas, que Aristóteles reconhece aos animais. Aparentemente os animais emocionam-se perante um estímulo perceptual determinado, um aparecimento, um fantasma, a visão de uma presa ou de um predador, por exemplo, que os põe em movimento de ataque ou de fuga e, por isso, as emoções dos animais não são dependentes de crenças, aspecto importante para Aristóteles que veremos mais à frente, mas são indistinguíveis da própria imagem, aparecimento, que as provoca, i. e., são elas próprias fantasmas: «(...) Aristóteles reservou-se a possibilidade de atribuir o aparecimento [*appearance*] (*phantasia*) aos animais e é digno de menção o quão frequente “aparecimento” é o termo que ele usa na definição das emoções» (Sorabji 57).

<sup>2</sup> Embora referindo-se principalmente à dor física, Frederico Lourenço diz na Introdução à sua tradução da *Íliada*: «A capacidade de sentir mais dor que o comum dos mortais é apanágio do homem homérico. Muitas vezes, embora os homens já tenham dores suficientes, somos postos perante intervenções divinas que visam intensificar essa dor.» (14)

<sup>3</sup> É neste momento que, para Artaud, nasce o teatro: «Se o teatro essencial se compara à peste não é por ser contagioso mas por, tal como a peste, ser a revelação, a apresentação, a exteriorização dum profundo íntimo de crueldade latente, por meio da qual todas as potencialidades perversas do espírito se fixam, quer sobre um indivíduo, quer sobre um povo.» (31)

<sup>4</sup> Esta concessão é o aspecto que permite alguma propriedade ao argumento segundo o qual, para Platão, as paixões, quando objecto de uma educação rigorosa, também têm um conteúdo cognitivo e avaliativo e por conseguinte partilham da racionalidade. Ver a este propósito e para posições substancialmente diferentes, Alexander Nehamas, «Pity and fear», e Stephen Halliwell, «Pleasure, understanding, and Emotion in Aristotle's *Poetics*», in *Essays on Aristotle's Poetics*, edited by Amélie O. Rorty, Berkeley, Princeton: Princeton UP, 1992.

<sup>5</sup> Esta é a razão pela qual, para Platão, a escravatura não é um problema, uma vez que na realidade já todos nós somos escravos dos nossos apetites e paixões. Na realidade, a nossa missão é vermo-nos livres dessa escravatura o melhor possível. Se isso só se verificar, se nos submetemos a uma espécie de sistema escravagista libertador em que somos escravos, não já dos nossos apetites, paixões e desejos, mas do filósofo governante, então esta última escravatura — uma escravatura à racionalidade — é claramente preferível, uma vez que «pode proporcionar *eleutheria* [liberdade] e resgatar da vergonha» (Nussbaum 408).

<sup>6</sup> Os representantes mais conhecidos são Wayne C. Booth e Martha C. Nussbaum.

---

## OBRAS CITADAS

- Agostinho. *Obras Completas de San Agustin II — Las Confesiones*. Texto Bilingue. Edición crítica y anotada por Angel custodio Vega, O. S. A. Madrid: BAC, 1991.
- An Intermediate Greek-English Lexicon*. Founded upon Lidell & Scott's Greek-English Lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1<sup>st</sup> edition, 1889.
- Antologia da Poesia Espanhola do Siglo de Oro — Primeiro Volume Renascimento*. Selecção e tradução José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.
- Aristóteles. *The "Art" of Rhetoric*. Trans. John Henry Freese. Loeb edition. London, Cambridge, Mass.: Harvard UP, [1926] 1967.
- Artaud, Antonin. «O teatro e a peste». *O Teatro e o Seu Duplo*. Tradução Fiamma Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda edições, 1996. 17-32.
- Bíblia Sagrada*. Franciscanos Capuchinhos. Lisboa: Difusora Bíblica, 2006.
- Borges, Jorge Luís. *Obras Completas 1952-1972*. Vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores, [1989] 1998.
- Dickens, Charles. *Os Cadernos de Pickwick*. Tradução de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Tinta-da-china, 2009.
- Homero. *Íliada*. Tradução Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.
- Hugo, Victor. *Les Contemplations*. Paris: Flammarion, 1995.
- Lear, Jonathan. «Katharsis». *Essays on Aristotle's Poetics*. Edited by Amélie O. Rorty. Princeton: Princeton UP, 1992. 315-340.
- Lourenço, Frederico. «Introdução». *Íliada*. Tradução Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005. 7-25.
- Nussbaum, Martha. «Shame, separateness, and political unity». *Essays on Aristotle's Ethics*. Edited by 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 UP, 1993.
- Snell, Bruno. *A Descoberta do Espírito*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, [1975] 1992.
- Sontag, Susan. *A Doença como Metáfora e A Sida e as Suas Metáforas*. Lisboa: Quetzal, 1998.