



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Clara Augusta d'Amaral Savelli

***A Poética de Aristóteles, Ética e a Reação Humana à Ficção***

Rio de Janeiro

2019

Clara Augusta d'Amaral Savelli

**A Poética de Aristóteles, Ética e a Reação Humana à Ficção**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo de Araujo

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CCS/A

A717 Savelli, Clara Augusta d'Amaral.  
*A Poética de Aristóteles, Ética e a Reação Humana à Ficção /*  
Clara Augusta d'Amaral Savelli. – 2019.  
100 f.

Orientador: Marcelo de Araujo.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
Bibliografia.

1. Aristóteles. 2. Poética – Teses. 3. Ética – Teses. 4. Ficção –  
Teses. I. Araujo, Marcelo de. II. Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 82.085”-“

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Clara Augusta d'Amaral Savelli

***A Poética de Aristóteles, Ética e a Reação Humana à Ficção***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em: 25 de junho de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Marcelo de Araujo (Orientador)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Rosa Maria Dias  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

---

Prof. Dr. Luiz Eduardo de Vasconcellos Figueira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Rio de Janeiro

2019

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Nunca pensei que fosse fazer mestrado em Filosofia. Então, acho que nada mais justo do que começar agradecendo meu orientador, Marcelo de Araujo, por ter aberto meus olhos para esta possibilidade e me levado a percorrer um intenso, porém incrível, trajeto até este ponto final. Obrigada, Marcelo, por ter tido paciência com quem está começando na Filosofia, por aceitar orientar meus temas literários e por ter acreditado no meu potencial até o fim.

Agradeço minha família, por ter me apoiado em todas as minhas decisões - por mais arriscadas e fora da caixinha que elas parecessem. Obrigada, família, por todo companheirismo, torcida e por todos os ensinamentos que me fizeram ser o que eu sou hoje. A vitória não é minha, mas nossa. Obrigada ao meu namorado, que continua ao meu lado, mesmo quando está a mais de sete mil quilômetros de distância (já era).

Agradeço também aos meus leitores, que aguentaram um atraso de mais de um ano na postagem dos meus livros online sem reclamar (muito) e que aguardam meu retorno com todo amor que só eles sabem me dedicar. Espero que vocês continuem ao meu lado por muitos e muitos anos e tenham paciência quando eu decidir fazer doutorado e sumir para terminar a tese. Obrigada por compartilharem o amor pelos livros comigo - aos meus e aos de outros tantos escritores incríveis.

Obrigada as minhas amigas, sempre presentes desde que eu me lembro por gente e também às que chegaram depois na minha vida, mas não saíram de perto desde então. Seria impossível terminar esta dissertação sem vocês para rirem, acolherem e acalmarem todos os gritos desesperados que eu dei em nossas conversas. Compartilhar a vida com vocês é um imenso privilégio.

Obrigada também aos demais professores do programa de Filosofia que entendiam e riam quando eu pedia para eles repetirem um raciocínio porque “não sou formada em Filosofia”. Obrigada aos professores das minhas graduações e formações anteriores, que me deram as ferramentas necessárias para que eu não só fosse aprovada no processo seletivo do mestrado com bolsa, mas também tivesse condições de terminá-lo. Obrigada CAPES, por ter financiado meus estudos e minhas pesquisas. O trabalho de vocês é fundamental para o desenvolvimento do nosso país.

E, por fim, obrigada Deus. Sei que se não surtei nesse processo, foi milagre Seu.

## RESUMO

SAVELLI, C. A. A. *A Poética de Aristóteles, Ética e a Reação Humana à Ficção*. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A *Poética* de Aristóteles é um livro importante tanto para literatura quanto para a filosofia. Suas implicações nas teorias literárias são diversas e é possível entendê-lo de forma complementar com outras obras aristotélicas, como *Ética a Nicômaco*. Este trabalho apresenta uma análise da teoria exposta em *Poética*, especialmente no que diz respeito às reações humanas à ficção e também traça paralelos entre essa teoria e as respostas teóricas ao paradoxo da ficção. Verificou-se que as reações humanas à ficção podem ser explicadas por uma conexão entre o abordado por Aristóteles em *Poética* e *Ética a Nicômaco* e que elas estão diretamente conectadas com a ética. Também foi apontado uma nova possível fonte de investigação futura, que estudaria os impactos da ficção na ética humana.

Palavras-chave: Poética. Aristóteles. Paradoxo da ficção. Ética. Reações à ficção.

## ABSTRACT

SAVELLI, C. A. A. *Aristotle's Poetics, Ethics and Human Reaction to Fiction*. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Aristotle's *Poetics* is an important book not only for literature but also for philosophy. Its implications in the literary theories are diverse and it is possible to understand it in a complementary way with other Aristotelian works, like *Nicomachean Ethics*. This dissertation presents an analysis of the theory exposed in *Poetics*, especially concerning human reactions to the fiction but also makes parallels between this theory and the theoretical responses to the paradox of fiction. The conclusion is that the human reactions to fiction can be explained by a connection between Aristotle's approach, both in *Poetics* and *Nicomachean Ethics* and that they are directly connected with individual ethics. This work ends with a suggestion of a topic for further research, which would study the impacts of fiction on human ethics.

Keywords: Poetics. Aristotle. Paradox of Fiction. Ethics. Reaction to fiction.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Divisão de <i>Poética</i> por Mattoso e Campos.....	14
Tabela 2 – Divisão de <i>Poética</i> por Pinheiro.....	14
Tabela 3 – Tipos de situação trágica.....	24
Tabela 4 – Livros para cada tipo de situação trágica.....	37
Tabela 5 – Aplicação das formas de ação dos personagens em obras literárias.....	39
Tabela 6 – <i>Virtudes</i> Morais citadas em <i>Ética a Nicômaco</i> (Aristóteles).....	79

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>A POÉTICA DE ARISTÓTELES</b> .....	12
1.1	<b>Contextualização</b> .....	12
1.2	<b>Análise do conteúdo de <i>Poética</i></b> .....	13
1.2.1	<u>Introdução à <i>Poética</i></u> .....	14
1.2.2	<u>Definição da tragédia</u> .....	17
1.2.3	<u>Composição da tragédia</u> .....	20
1.2.3.1	Começo, meio e fim.....	21
1.2.3.2	Erro ( <i>harmatia</i> ).....	22
1.2.3.3	Sufrimento do personagem ( <i>phatos</i> ).....	23
1.2.3.4	Compaixão ( <i>eleos</i> ) e pavor ( <i>phobos</i> ) na audiência.....	23
1.2.3.5	Reviravolta ( <i>peripeteia</i> ) e reconhecimento ( <i>anagnorisis</i> ).....	26
1.2.3.6	Desenlace ( <i>denouement</i> ).....	28
1.2.3.7	Catarse ( <i>khátarsis</i> ).....	29
1.2.4	<u>Teoria e elocução poética</u> .....	31
1.2.5	<u>Conclusão</u> .....	32
1.3	<b><i>Poética</i> e a literatura</b> .....	33
1.3.1	<u>Aplicações de <i>Poética</i> na literatura</u> .....	33
1.3.1.1	Começo, meio e fim: a unidade do livro.....	35
1.3.1.2	O erro e o sofrimento de Fiona.....	35
1.3.1.3	A compaixão e o pavor dos leitores.....	36
1.3.1.4	Reviravolta e reconhecimento em <i>A Balada de Adam Henry</i> .....	40
1.3.1.5	Enlace e desenlace em <i>A Balada de Adam Henry</i> .....	41
1.3.1.6	Catarse dos leitores.....	43
1.3.2	<u><i>Poética</i> como manual literário</u> .....	44
2	<b>POR QUE NÓS REAGIMOS AFETIVAMENTE ÀS FICÇÕES?</b> .....	47
2.1	<b>Paradoxo da Tragédia: por que os seres humanos vão assistir tragédia?</b> .....	47
2.2	<b>Paradoxo da ficção: por que os seres humanos reagem à ficção?</b> .....	49
2.2.1	<u>Teoria do Faz de Conta (<i>Pretend Theory</i>)</u> .....	54
2.2.2	<u>Teoria do Pensamento (<i>Thought Theory</i>)</u> .....	58

2.2.3	<u>Teoria da Ilusão (<i>Illusion Theory</i>)</u> .....	60
2.2.4	<u>Teoria da Contraparte (<i>Counterpart Theory</i>)</u> .....	61
2.3	<b>Conclusões sobre as reações humanas à ficção</b> .....	62
3	<b>CONEXÕES ENTRE <i>POÉTICA</i> E O PARADOXO DA FICÇÃO</b> .....	63
3.1	<b>Teorias que se distanciam de <i>Poética</i></b> .....	64
3.2	<b>Teorias que se aproximam de <i>Poética</i></b> .....	66
3.3	<b>Outros aspectos sobre <i>Poética</i> presentes nos estudos sobre o paradoxo da ficção</b> .....	70
3.4	<b>A <i>Poética</i> expandida como resposta ao paradoxo da ficção</b> .....	72
4	<b>ÉTICA E A REAÇÃO HUMANA À FICÇÃO</b> .....	75
4.1	<b>Conceitos centrais de <i>Ética a Nicômaco</i></b> .....	75
4.2	<b>Conexões entre <i>Ética a Nicômaco</i> e <i>Poética</i></b> .....	82
4.3	<b>Relações entre ética e as reações humanas à ficção</b> .....	85
4.4	<b>Ética e seu impacto nas reações emocionais à ficção</b> .....	88
4.5	<b>Reações emocionais à ficção e o impacto delas na formação ética</b> .....	90
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	95
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	97

## INTRODUÇÃO

A *Poética* é um livro marcante para os estudos literários e da dramaturgia, além de ter também imensa relevância na filosofia. Ainda que a obra tenha sido alvo de questionamentos e tenha até tido sua interpretação modificada no decorrer dos anos por novos teóricos, é inegável que ela continua servindo como fundamento inicial para muitas teorias dessas áreas e que são diversas as conexões entre elas e o exposto em *Poética*. *Poética* é comumente analisado do ponto de vista da filosofia estética, porém conforme vamos perceber, o livro se dialoga também com as outras produções de Aristóteles, inclusive com seus estudos éticos e políticos. O conceito fundamental da “mimese” (*mimesis*) me parece fundamental para compreender não só o exposto em *Poética*, mas também os outros estudos Aristotélicos.

Em sua análise em *Poética*, Aristóteles examina as reações esperadas da audiência ao assistir uma tragédia. No primeiro capítulo desta dissertação, farei uma apresentação do conteúdo de *Poética*, com particular destaque para essas reações da audiência. Para Aristóteles, elas são consequência necessária para que a tragédia seja considerada boa, mas ele não discorre muito sobre quais são os motivos que fomentam reações na audiência. Por fim, ainda no capítulo, buscarei entender se o que é exposto em *Poética* é passível de aplicação não só em obras de dramaturgia (uma vez que foi escrito sobre as tragédias gregas), mas também em obras literárias. Afinal, *Poética* tem sido considerada até hoje como o primeiro “manual literário” e servido como base para muitos estudos da área. As perguntas de pesquisa do capítulo são, portanto: (i) Existe reação humana às obras de ficção?; (ii) Se existe, é possível expandir o que é exposto sobre as tragédias em *Poética* para obras literárias?

As discussões sobre o que leva o ser humano a reagir a ficção continuam até hoje, séculos depois de *Poética*. Parece irracional que reajamos tão intensamente à pessoas e situações que sabemos ser ficcionais. É o que alguns autores chamam de paradoxo da ficção e o que será abordado no segundo capítulo desta dissertação. Estudar este relacionamento entre sentimentos humanos e a ficção parece particularmente importante, já que a ficção é tão constante em nossas vidas. Ela está presente quando vamos ao cinema, assistimos peças, vemos filmes em plataformas de *streaming* ou lemos um livro, por exemplo. O objetivo do segundo capítulo dessa dissertação é entender por que nós reagimos às obras de ficção, mesmo quando sabemos que elas não são reais. Os estudos sobre o paradoxo da ficção começam muito antes, nos debates sobre por que os seres humanos vão assistir uma tragédia,

para início de conversa. Portanto, as questões centrais do segundo capítulo são: (i) se a audiência sabe que vai responder emocionalmente com sofrimento com o desenrolar do “enredo” (*mythos*), por que ainda resolve ir assistir uma tragédia? O que leva alguém a ir, por desejo e conta própria, assistir uma peça que trará sofrimento? E (ii) se a audiência sabe que o que assiste é uma obra de ficção, por que reage de uma forma tão contundente?

No terceiro capítulo, farei uma comparação entre o exposto em *Poética* e as correntes teóricas do paradoxo da ficção. Minha hipótese é que existem muitas conexões entre o exposto por Aristóteles e o que os estudos do paradoxo da ficção apontam. Essa comparação é particularmente importante para entendermos, de fato, os motivos que levam os seres humanos a reagirem à ficção e de que forma essa reação está conectada com na composição ética de cada um. Para que esta comparação fique mais clara, farei uso de exemplos literários. Portanto, as perguntas de pesquisa do terceiro capítulo são: (i) quais são as teorias do paradoxo da ficção que tentam explicar a reação dos seres humanos à ficção que mais se assemelham à *Poética*?; (ii) quais são as teorias do paradoxo da ficção que tentam explicar a reação dos seres humanos à ficção que menos se assemelham à *Poética*? e (iii) existem outras formas de conexão entre *Poética* e o paradoxo da ficção, que não estejam diretamente relacionadas à reação humana à ficção?

Por fim, no último capítulo, buscarei entender as conexões entre o exposto em *Poética*, as teorias do chamado paradoxo da ficção e o conceito de ética. Para isso, apresentarei uma discussão de *Ética a Nicômaco*, a fim de entender se existem conexões entre *Poética* e o que Aristóteles discorre sobre ética. Esta introdução é particularmente importante para definirmos ética e podermos passar ao próximo debate do capítulo, que buscará entender quais são as conexões entre este conceito e a reação humana à ficção. Minha hipótese é que a composição ética de cada ser humano afeta a forma como ele reage a ficção. O objetivo do capítulo é também investigar o contrário, ou seja, como a ficção afeta a ética. Sendo assim, as perguntas de pesquisa do capítulo seriam: (i) existem conexões entre *Poética* e *Ética a Nicômaco*? Se sim, quais? E (ii) Qual é o impacto das reações emocionais à ficção em nossa ética e vice-versa?

Nesta dissertação buscarei entender as conexões entre o debatido em *Poética*, as respostas ao paradoxo da ficção e o conceito de ética em *Ética a Nicômaco*. Por meio de uma metodologia expositiva, apresentarei o conteúdo de *Poética*, mostrarei as possíveis aplicações dele na literatura e elencarei as conexões entre o livro e as teorias do paradoxo da ficção. Para que os argumentos fiquem mais claros, farei a aplicação das teorias em obras literárias, com

destaque especial para *A Balada de Adam Henry* (2016), de Ian McEwan. Passarei, posteriormente, a fazer uma análise do conceito de ética em *Ética a Nicômaco*, a fim de entender se é possível traçar alguma conexão entre os motivos que nos levam a reagir a ficção e nossa ética.

## 1 A POÉTICA DE ARISTÓTELES

*Poética*, ou, pelo menos, o que restou dos estudos de Aristóteles sobre o assunto, é o grande referencial teórico e filosófico desta dissertação. Por isto, como abertura das discussões, farei uma análise de sua história e origem. Posteriormente, ainda neste capítulo, dividirei o estudo em cinco seções, com base nas divisões propostas por Pinheiro, na tradução utilizada nesta dissertação. O objetivo deste primeiro capítulo é introduzir quais são as discussões trazidas por Aristóteles em *Poética*, especialmente as que dizem respeito às reações da audiência às tragédias. Também tenho como objetivo discutir se é possível considerar o exposto em *Poética* para outras obras artísticas além da tragédia. Mais especificamente, me interessa estudar a possibilidade de haver reação humana à ficção em obras literárias. Com este capítulo busco, portanto, responder duas perguntas: (i) Existe reação humana às obras de ficção?; (ii) Se existe, é possível expandir o que é exposto sobre as tragédias em *Poética* para obras literárias? As respostas para essas perguntas serão o que possibilitará a sequência dos estudos nos próximos capítulos.

### 1.1 Contextualização

A *Poética* de Aristóteles tem não só frases inconclusas (já que provavelmente são frutos de anotações didáticas, que talvez ainda fossem mais trabalhadas), como também um ar de incompletude, porque a obra deveria ter duas partes. Em certo ponto do que restaram dos textos, Aristóteles diz: “Falaremos mais tarde sobre a *mimese* em hexâmetros e sobre a comédia” (*Poética*, seção 6, 1449b 21). Todavia, a outra parte de *Poética* que se destinaria a falar da comédia se perdeu (DESTREÉ, 2010, p.69). O que temos hoje é majoritariamente uma análise sobre a tragédia, que é considerada como primeira parte da obra.

Alguns autores que também estudam *Poética* interpretam que a obra pode ser analisada e estudada em conjunto com outras obras de Aristóteles, visto que aborda assuntos que as outras obras também tratam. Existe quem defenda, inclusive, que todas as obras de Aristóteles se complementam. (PINHEIRO, 2015, p.24). *Poética* poderia ser entendida até mesmo como parte dos estudos de Aristóteles sobre a natureza da ação humana e sua

constante busca pela “felicidade” (*eudemonia*), que foi tema de outros trabalhos aristotélicos, como veremos posteriormente (TONNER, 2008, p.2). Já sob o ponto de vista cronológico, é possível afirmar que *Poética* provavelmente foi uma das últimas obras de Aristóteles, escrita na mesma época que *Retórica* (MATTOSO; CAMPOS, 2018, p.58). Acredita-se que a obra deve datar da época em que o Aristóteles voltou a morar em Atenas e dava aulas no Liceu (PINHEIRO, 2015, p.25).

Aristóteles apresenta a “mimese” (*mimesis*) como grande fundamento em *Poética* e como fundamento para toda produção artística. A *mimese* é, como será visto com mais profundidade na seção 1.2.1, a imitação ou representação do mundo, cujo agente é o poeta (*Poética*, seção 1, 1447b 21-23). Fica bem claro que Aristóteles difere de seu mestre Platão quando dá essa relevância para a *mimese*. A concepção de Platão sobre a *mimese* era que ela era apenas uma forma de copiar o que seria a “verdadeira realidade” (ARAUJO, 2011, p.71). A *mimese* afastaria os artistas da realidade e poderia levá-los a crer que sabem mais do que verdadeiramente sabem, pois eles “poderiam ter a falsa ideia de que sabem o que, em realidade, não sabem, visto que apenas mimetizam” (PINHEIRO, 2015, p.14). As representações artísticas em imagens ou peças seriam a “imitação da imitação, já que imitam a pessoa e o mundo do artista” (ARAUJO, 2011, p.71). Estariam baseadas em percepções pessoais do artista e da forma como ele enxerga o mundo e não necessariamente na realidade.

Ainda que Aristóteles tenha certamente aprendido muito sobre as teorias miméticas com seu mestre, sua análise rompe totalmente com o apresentado por Platão. Como veremos, a análise aristotélica muda a interpretação do termo e enaltece a *mimese* como fator fundamental para criação de uma boa tragédia. Passo agora a fazer uma exposição do conteúdo de *Poética*. Darei especial destaque para as seções em que Aristóteles se dedica à análise de como gerar reações em sua audiência.

## 1.2 **Análise do conteúdo de *Poética***

A fim de facilitar a organização das ideias e possibilitar um melhor exame do conteúdo filosófico presente em *Poética*, alguns autores trabalham com métodos de análise que agrupam os capítulos em partes. Mattoso e Campos, por exemplo, apresentam uma divisão em quatro partes (MATTOSO; CAMPOS, 2018, p.73-74):

Tabela 1 – Divisão de *Poética* por Mattoso e Campos.

Parte 1	Uma Introdução Geral	Capítulos I ao V
Parte 2	Uma Teoria da Tragédia	Capítulos VI ao XXII
Parte 3	Exame Sintético da Epopeia	Capítulos XXIII ao XXV
Parte 4	Disputa entre Tragédia e Epopeia	Capítulo XXVI

Fonte: Tabela produzida pela autora, 2018 com base no conteúdo de Mattoso e Campos, 2018.

Por sua vez, Pinheiro, tradutor da edição de *Poética* usada como base nesta dissertação, propõe uma divisão diferente. Ele trabalha com cinco partes e divide os capítulos de forma diversa. Em sua tradução, ele também prefere chamá-los de “seções” (PINHEIRO, 2015, p.27-31):

Tabela 2 – Divisão de *Poética* por Pinheiro.

Parte 1	Introdução à <i>Poética</i>	Seção 1 a 5
Parte 2	Definição da tragédia	Seção 6
Parte 3	Composição da tragédia	Seção 7 a 18
Parte 4	Teoria e elocução poética	Seção 19 a 25
Parte 5	Conclusão	Seção 26

Fonte: Tabela produzida pela autora, 2018 com base no conteúdo de Pinheiro, 2015.

Uma vez que a tradução de Pinheiro é a que está sendo utilizada como base teórica para esta dissertação, parece certo que ela também sirva de base para definir minhas seções de análise. Esta segmentação, ressaltado, é apenas para que a exposição da teoria fique mais clara. Aristóteles não fez, em momento algum, uma separação de sua obra em partes. Clarifico ainda que as referências de citações diretas ou indiretas de *Poética* estão sendo feitas por meio da numeração e paginação oficial, a fim de facilitar a consulta em qualquer edição de *Poética* do que é aqui exposto.

### 1.2.1 Introdução à *Poética*

Aristóteles sustenta que a arte poética se destina à excelência e que ela é produzida por meio da *mimese* (*Poética*, seção 1, 1447a 10). As produções artísticas se diferenciariam por meio da forma pela qual elas realizam a *mimese* (*Poética*, seção 1, 1447a 15-19). Essa distinção é importante para sua teoria especialmente no que tange a diferenciação das obras

trágicas de outros tipos de produção teatral, como as comédias ou as epopeias. A diferenciação da *mimese* pode se dar de três diferentes formas:

- 1) A diferença segundo o meio: a *mimese* se diferencia segundo o meio (ritmo, linguagem, melodia, canto). Podem ser utilizados só alguns meios diferentes entre si ou todos eles. (*Poética*, seção 1, 1447a 15-1447b 30).
- 2) A diferença segundo o objeto: quando a *mimese* se diferencia quanto ao objeto, que seria, aqui, a índole dos “personagens” (*ethos*). Os *personagens* seguem, quase sempre, dois extremos: ou são bons (virtuosos) ou são maus (com vício). A opção de escolher um ou outro é o que diferenciaria as *mimeses* (*Poética*, seção 2, 1448a 1-20).
- 3) A diferença segundo o modo: quando a *mimese* varia de acordo com os modos de contar e mostrar a história, podendo ser uma *mimese* narrativa ou dramática. (*Poética*, seção 2, 1448a 20-1448b 5).

A diferenciação das *mimeses* serviria como base para comparação entre poetas e entre obras teatrais (*Poética*, seção 3, 1448a, 25-28). Veremos que a segunda diferenciação é particularmente importante para análise da reação da audiência ao que é apresentado, pois seus sentimentos estão diretamente conectados com os *personagens* das obras às quais a audiência é exposta.

Aristóteles sugere que a ação de mimetizar seria fundamento do que nos faz seres humanos. Segundo ele, a *mimese* faz parte do nosso processo de aprendizado, desde criança. A capacidade mimética é exatamente o que nos diferencia dos outros animais. O processo de observação e imitação não se verifica apenas na composição da tragédia, mas faz parte de todo processo de aprendizagem humana. Veremos a importância da mimética para o desenvolvimento humano e de sua ética em seções posteriores. É a partir da observação e imitação de outros humanos, que os humanos são capazes de aprender novas funções e novos temas (ARAÚJO, 2011, p.73). Sendo assim, os poetas não são os únicos capazes de mimetizar, mas sim todos os seres humanos, ainda que em menor grau. Segundo Aristóteles, aqueles que eram mais dotados para *mimese* deram, com improvisações, origem à poesia (*Poética*, seção 4, 1448b 20-25).

A afirmação de Aristóteles sobre essa capacidade humana de mimetizar dá força para a teoria de que a *Poética* dialoga com outras obras de sua autoria, que foi apontada na seção introdutória deste capítulo. Em seções posteriores aprofundarei o papel da *mimese* em seus estudos sobre ética, em especial no livro *Ética a Nicômaco*. Em linhas introdutórias, a “virtude” (*aretê*) de uma pessoa não consistiria em ela saber e seguir as leis morais, mas na

forma como ela age. A única forma de ser uma pessoa virtuosa é agir como uma, de maneira habitual. Como diz Aristóteles: “aos hábitos dignos de louvor chamamos virtudes” (*Ética a Nicômaco*, Livro 1, 1103a). As ações das pessoas mostrariam seu verdadeiro caráter, da mesma forma que acontece na tragédia. Só sabemos se um *personagem* é verdadeiramente bom (virtuoso) ou ruim (com vícios) pela forma como ele age em cena.

Ainda que a *mimese* não apareça diretamente em seus estudos sobre ética, é possível pensar que isso se dá porque ele já considera a *mimese* como intrínseca a sua teoria (FOSSHEIM, 2006, p.112). A maneira de se tornar uma pessoa virtuosa e desenvolver a “ética” (*ethos*) seria justamente por meio da imitação de alguém que já é ético (ou seja, por meio da *mimese*). Para sermos virtuosos devemos agir como pessoas que já são socialmente consideradas virtuosas. Para sabermos a melhor forma de agir, precisamos estar expostos a exemplos de ações virtuosas. E, só assim, podemos passar a mimetizá-las. É possível argumentar, então, que nossos processos cognitivos, de desenvolvimento e de aprendizado, estão ligados ao ato de observar e ao de reproduzir o observado. Portanto, é possível pontuar que o desenvolvimento humano também está atrelado à *mimese*. Esse debate será mais elaborado posteriormente nessa dissertação, quando voltarei a falar sobre ética.

Aristóteles também aproveita a introdução de *Poética* para apresentar sua diferenciação entre tragédia, comédia e epopeia, apesar do livro ter seções posteriores onde ele se dedica mais profundamente à análise da epopeia (seções 24 a 26) e, como já vimos, apesar da parte referente à comédia ter se perdido. Segundo Aristóteles, os poetas têm predisposições naturais que os levam a produzir ou tragédia, ou comédia ou epopeia. A escolha de qual será o tipo teatral produzido variará de acordo com a natureza do poeta e com a evolução histórica dos tipos. Todos teriam surgido por meio da improvisação e se desenvolvido gradualmente (*Poética*, seção 4, 1449a 1-30). Para Aristóteles, a tragédia “se desenvolveu pouco a pouco, à medida que progredia cada uma das partes que nela se manifestavam. E após muitas transformações ocorridas, ela se fixou justo quando atingiu sua natureza própria” (*Poética*, seção 4, 1449a 10-15).

A comédia tem origem oculta e se diferencia da tragédia segundo o objeto. Enquanto a tragédia seria a *mimese* dos homens virtuosos, a comédia seria a *mimese* de homens inferiores (*Poética*, seção 5, 1449a 30-35). Sua trama seria considerada engraçada porque apresentaria aquilo que é feio. Apresentaria os erros e as vergonhas humanas de forma cômica. Suas representações não trariam a dor da tragédia, mas a vontade de rir (ARAUJO, 2011, p.74).

Por outro lado, a epopeia compartilha muitos elementos da tragédia, como a representação de homens com caráter elevado (mesmo objeto) e a linguagem metrificada (mesmo meio). Todavia, ela se diferenciaria por ser costumeiramente narrativa (diferente modo) e por não ter limitação temporal. Já a tragédia costuma ter limitação temporal e ser mais curta, além de ser dramática. (*Poética*, seção 5, 1449b 10-20).

Nas cinco primeiras seções de *Poética*, Aristóteles apresenta o conceito básico de *mimese*, discute o histórico do surgimento dos poetas e analisa os tipos de apresentação teatral e suas diferenças básicas. A partir da sexta seção, Aristóteles parte para a análise dos fundamentos e elementos específicos da tragédia. Seu objetivo na introdução, então, parece ter sido também mostrar o que a tragédia *não é* (nem epopeia, nem comédia), antes de passar a explicar o que ela é.

### 1.2.2 Definição da tragédia

Na introdução, Aristóteles apontou que *mimese* é a imitação ou representação do mundo, cujo agente é o poeta (*Poética*, seção 1, 1447b 21-23). É a partir desse conceito que ele define qual é a essência da tragédia:

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (*Poética*, seção 6, 1449b 20-30).

Dentro dessa definição apresentada, conseguimos ver a diferenciação da tragédia em relação ao meio, modo e ao objeto, conforme foi exposto no início da seção anterior. Os *personagens* de caráter elevado são o objeto da tragédia, a linguagem ornamentada faz parte de seu meio e as ações dramatizadas são seu modo. Com essa categorização é possível diferenciá-la de outras representações artísticas e também comparar diversas tragédias, de diferentes poetas, entre si.

A tragédia é a *mimese* de ações que é feita por meio da ação dos *personagens*. Eles devem ter qualidades e defeitos, que estarão de acordo com o “caráter” que possuem e que serão demonstradas pelos seus pensamentos e ações (*Poética*, seção 5, 1449b 35-1550a). As consequências de suas ações podem gerar boa ou má fortuna (*Poética*, seção 5, 1450a 1-5).

Vale ressaltar que essa *mimese* não precisa necessariamente ser uma reprodução fiel de fatos acontecidos na realidade. Aristóteles não parece preocupado com os questionamentos de Platão sobre a desconexão artística com a realidade quando o artista faz uso da *mimese*, que foram apresentados na introdução do primeiro capítulo desta dissertação. Para Aristóteles, o importante é que a *mimese* esteja conectada com a realidade de forma que a narrativa seja possível e verossímil, ainda que não necessariamente real. A tarefa do poeta não seria narrar o que aconteceu, mas o que *poderia ter acontecido*, sem deixar de ser verossímil (*Poética*, seção 9, 1451a 35).

Nesse sentido, ele distingue o poeta do historiador. Enquanto o historiador faz uma narração de eventos que de fato ocorreram, o poeta se refere a eventos que poderiam ter ocorrido, mas que não necessariamente ocorreram. Justamente por isso, Aristóteles considera a poesia mais filosófica que a história. Sua teoria prevê ainda uma possibilidade de o poeta fazer uso da história em sua narrativa. O poeta pode, por exemplo, usar nomes já conhecidos, de famílias que existem na realidade, para que seja mais fácil conectar a tragédia com a vida real (*Poética*, seção 9, 1451b 1-35). Os poetas produzem suas obras por meio da *mimese* e porque elaboram a *mimese* das ações. Por isso, mesmo quando mescla realidade e ficção, ele não deixa de ser poeta.

Para Aristóteles, uma boa tragédia deve conter seis elementos, que seguem abaixo elencados em ordem de relevância:

- 1- “Enredo” (*mythos*)
- 2- “Personagem” (*ethos*)
- 3- “Pensamento” (*dianoia*)
- 4- “Elocução/Linguagem” (*lexis*)
- 5- “Melopeia/Música” (*melos; melopoiis*)
- 6- “Espetáculo/Encenação” (*opsis*)

A *melopeia* (música) e o *espetáculo* (encenação) são os elementos que mais se distanciam da capacidade poética, porque estão mais relacionadas ao trabalho do cenógrafo e dos responsáveis pelo canto. Talvez por isso Aristóteles não dê tanta relevância para eles em seus debates e os considere os menos importantes. O *pensamento* consiste na capacidade poética de saber o que falar e como falar, de forma que o conteúdo seja “pertinente e adequado” para a mensagem que a tragédia quer passar. “Há pensamento quando se

demonstra algo tal como é, ou como não é, ou quando se enuncia algo de universal” (*Poética*, seção 6, 1450b, 1-15). O papel da *elocução* é manifestar o sentido por meio da escolha de palavras e da linguagem (*Poética*, seção 6, 1450b 1-15). Aristóteles também não discorre muito sobre esses dois elementos. Ele dá mais destaque para os dois primeiros: *enredo* e *personagem*.

Os *personagens* ocupam o segundo lugar na lista de relevância porque “a tragédia é *mimese* de uma ação e, sobretudo por causa da ação, a *mimese* de homens que agem” (*Poética*, seção 6, 1450b 1-5). A tragédia não é a *mimese* dos *personagens*, mas de suas ações. Os *personagens* representados devem ser introduzidos ao público por suas ações e não o contrário. A ação é o coração da tragédia e os *personagens* têm sucesso ou fracasso no *enredo* com base nas suas ações (TONNER, 2008, p.5). Nem sempre a forma como os *personagens* pensam, ou o que eles falam, corresponde à forma como eles agem. É por isso que suas ações são tão importantes. São elas que mostram quem os *personagens* realmente são, muito mais do que o que eles dizem ou pensam que são (ARAUJO, 2018, p.112). Como vimos no início desta seção da dissertação, “A tragédia é a *mimese* que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração” (*Poética*, seção 6, 1449b 20-30). Não adianta que um narrador fale que tal *personagem* é virtuoso, ele precisa dramatizar de forma virtuosa para que a audiência, de fato, o considere como tal. É o mesmo raciocínio que segue a teoria ética de Aristóteles, conforme veremos, que defende que não adianta o ser humano dizer que é virtuoso, ele precisa agir dessa forma para que outras pessoas, de fato, o considerem como tal.

O *enredo* é considerado como a parte mais importante da tragédia. Aristóteles até mesmo sugere que ele funciona como sua alma:

o enredo é o princípio, como que a alma, da tragédia; em segundo lugar estão os caracteres (de fato, algo semelhante se passa com a pintura: pois se um pintor aplicasse aleatoriamente as mais belas cores a uma superfície, o resultado não teria o mesmo encanto de uma imagem delineada em preto e branco) (*Poética*, seção 6, 1450a 35-1450b 5).

Além disso, um *enredo* deve possuir dois elementos cruciais: a “reviravolta” (*peripeteia*) e o “reconhecimento” (*anagnorisis*), que serão abordados na seção 1.2.3.5 dessa dissertação. Enquanto o *enredo* é uma combinação de fatores que ocorrem no decorrer da narrativa na tragédia, o elemento dos *personagens* é o que nos permite atribuir características a cada um deles da tragédia, de acordo com suas ações (*Poética*, seção 6, 1450a 4-6).

Portanto, nesta segunda parte de *Poética*, Aristóteles delimita o que, para ele, define a tragédia. Ele apresenta ainda quais são os elementos necessários para compor uma boa

tragédia e dá relevância para o *enredo* e os *personagens*. Na próxima parte, que vai das seções 7 a 18 e é a mais extensa de *Poética*, Aristóteles se dedica a analisar com mais detalhes a composição da tragédia e discutir modos de apresentação que podem funcionar ou não com a audiência.

### 1.2.3 Composição da tragédia

Aristóteles define que a estrutura do *enredo* da tragédia pode ser dividida em quatro partes, com a possibilidade de chegar a seis, de acordo com a tragédia em questão e de seus objetivos. As quatro primeiras partes constituiriam a maior parte das tragédias, enquanto as últimas duas seriam facultativas e nem sempre estariam presentes. Essa separação em partes se refere apenas à estrutura da peça e não entra em detalhes sobre quais são os elementos que compõem o *enredo* (*Poética*, seção 12, 1452b 10-2). Estes serão vistos na próxima subseção desta dissertação. São essas as partes que compõe a estrutura da peça:

- 1) Prólogo: parte que precede a primeira entrada do coro;
- 2) Episódio: parte que se encontra entre os cantos do coro;
- 3) Êxodo: parte da tragédia que não é sucedida pelo canto do coro;
- 4) Canto do coro
  - a. Párodos: primeira expressão completa do coro;
  - b. Estásimos: tipo específico de canto;
- 5) Canto dos atores
- 6) Kommoí: canto de lamentação praticado tanto pelo coro, quanto pelos atores.

Já no que tange aos elementos que compõe o *enredo*, acredito que seja possível dividi-la em seis elementos constitutivos, que estarão elencados e explicados nas subseções que seguem. Ainda que Aristóteles faça a exposição de todos esses elementos durante as seções de 7 a 18, a escolha por organizá-los desta forma e em seis elementos é minha. Por isto, é possível encontrar outros tipos de divisões na literatura que estuda *Poética*.

### 1.2.3.1 Começo, meio e fim

Aristóteles afirma que a beleza da tragédia vai depender de dois elementos: sua ordem e sua extensão. Para Aristóteles, a tragédia é um “todo”, composto de início, meio e fim e esta deve ser a ordem a ser seguida.

Tudo é o que possui começo, meio e fim. “Começo” é o que em si não é, por necessidade, antecedido de outro, mas após o qual algo de diferente naturalmente existe ou se manifesta; ao contrário, “fim” é o que naturalmente é antecedido, por necessidade ou na maior parte dos casos, de outro, mas após o qual nada advém; “meio” é o que em si vem após outro e após o qual algo de diferente advém. Assim, os enredos bem compostos não devem nem começar nem terminar em função de um ponto escolhido ao acaso, mas se conformar às ideias aqui mencionadas (*Poética*, seção 7, 1450b 25-35).

O “todo” tem que ser construído de tal forma que a exclusão ou junção de parte o modifique. Se algo pode ser inserido ou excluído sem gerar consequências no *enredo*, é certo que ele não faz parte do que Aristóteles entende como o todo. Um pedaço solto de começo, meio ou fim não é uma tragédia. As ações precisam fazer sentido no *enredo* e as cenas devem acontecer uma *por causa* da outra, não simplesmente uma *depois* da outra (*Poética*, seção 10, 1452a 20).

É necessário que haja mimese de um único evento, como ocorre com o enredo, que é a mimese de uma ação, ou seja, de uma ação única e que forma um todo; desse modo, as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou exclusão de cada uma delas diferencie e modifique a ordem do todo (*Poética*, seção 7, 1451a 10-20).

Em relação à extensão, Aristóteles defende que a tragédia mais bela é aquela que não é nem muito pequena, nem muito grande. Sua definição é que o tamanho ideal da tragédia é aquele que permite a exibição das mudanças de fortuna, sem perder a conexão com a realidade. Como ele diz, a extensão deve ser capaz de:

expressar a passagem da adversidade à prosperidade ou da prosperidade à adversidade com uma sequência de acontecimentos que se mantém unidos pela verossimilhança ou necessidade (*Poética*, seção 7, 1451a 10-15).

### 1.2.3.2 Erro (*harmatia*)

Como vimos na seção 1.2.2 desta dissertação, os personagens têm papel fundamental na tragédia. Aristóteles delimita qual deve ser a índole desses personagens para a composição de uma tragédia que cumpra sua função de emocionar e envolver o público. Para Aristóteles, a melhor tragédia é aquela que apresenta um personagem que “sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro”.

Aristóteles diz que a mais bela tragédia apresenta uma “situação intermediária”, pois seu *personagem* possui uma índole intermediária, por não se distinguir nem como alguém muito virtuoso, nem como alguém cheio de vícios. Seu argumento é que o *personagem* intermediário faz com que a audiência se conecte mais facilmente, por considerá-lo como alguém mais próximo da realidade que vivem e do que são (ou do que desejam ser).

E quais seriam as características esperadas desse *personagem* “intermediário”, que não é nem totalmente virtuoso, nem totalmente cheio de vícios? Aristóteles apresenta quatro características que os *personagens* de uma boa tragédia precisam ter: (i) eles precisam ser capazes de gerar engajamento na audiência e serem bons; (ii) precisam ser convenientes e adequados às exigências do *enredo* ao qual eles estão inseridos; (iii) precisam ser caracterizados com verossimilhança e de acordo com a narrativa e (iv) precisam ser coerentes com a estrutura da narrativa (*Poética*, seção 15, 1454a 15-30). Os *personagens* precisam cometer *erros* que as pessoas na audiência considerem que também poderiam cometer. Assim, serão capazes de despertar os sentimentos desejados na audiência (TONNER, 2008, p.20).

Tonner sustenta que os *personagens* poderiam ser responsabilizados por suas ações, ainda que ajam na ignorância e tomados pelo *erro* (TONNER, 2008, p.18). Estaria ao alcance deles o poder para fazer algo que revertesse essa ignorância e evitasse que eles incorressem em *erro*. Um *personagem* poderia ser responsabilizado pelo seu *erro*, mesmo quando errou por estar em ignorância, porque poderia ter feito algo para evitar ou reverter esta ignorância. O argumento de Tonner, portanto, é que, em certa medida, os *personagens* fazem escolhas (seja tanto ao optar por algo diretamente ou quando a escolha se dá por permanecer em inércia) que os levam ao *erro* e, posteriormente, ao “sofrimento” (*phatos*).

### 1.2.3.3 Sofrimento do personagem (*phatos*)

Portanto, esse *erro* causa uma mudança na fortuna do *personagem*, o que gera *sofrimento*. O *erro* traria danos irreparáveis aos *personagens* protagonistas ou a pessoas por ele amadas (TONNER, 2008, p.2). Todos os *personagens* podem cometer *erros*, independentemente de seu caráter. Mesmo *personagens* que são bons e justos estão propensos ao *erro*.

Para que o *erro* do *personagem* seja capaz de gerar as reações esperadas da audiência, é necessário que o *personagem* aja com base na ignorância e não tenha intenção criminosa. É justamente esse perfil de *personagem* que mais gera os sentimentos de “compaixão” (*eleos*) e “pavor” (*phobos*) na audiência (TONNER, 2008, p.20). Talvez outros perfis de *personagem* possam até gerar outros sentimentos, mas eles não serão a *compaixão* e o *pavor*, que são os sentimentos que Aristóteles elenca como os desejados para uma boa tragédia.

### 1.2.3.4 Compaixão (*eleos*) e pavor (*phobos*) na audiência

A tragédia deve evocar, como mencionado anteriormente, dois sentimentos na sua audiência: o *pavor* e a *compaixão*. Esses sentimentos podem surgir tanto do espetáculo quanto da trama. Essa segunda possibilidade seria uma característica das melhores tragédias. Não é o espetáculo que deve ser responsável por essa comoção, mas o *enredo* e seus acontecimentos. Não é todo tipo de tragédia que será capaz de atingir o objetivo de impactar seus espectadores e gerar esses sentimentos, apenas aquela que contiver os elementos elencados por Aristóteles: um *personagem* intermediário, que passou da boa para má fortuna, não por ser mal ou ter cometido um crime, mas por ter incorrido em *erro* (*Poética*, seção 14, 1453b 5-15).

Aristóteles sugere que a *compaixão* ocorre porque a audiência julga que o *personagem* tem um destino que não merece. A *compaixão* é direcionada a um *personagem* que não tinha muitos vícios, não agiu criminalmente e não fez nada de muito errado, mas mesmo assim cometeu um *erro*, que trouxe *sofrimento* para ele ou para aqueles que ele ama. A audiência entende que aquele *personagem* não mereceria aquele destino e se compadece da situação dele (*Poética*, seção 14, 1453a 5-10).

Por sua vez, o *pavor* decorreria do medo da audiência de que uma situação de infortúnio como a de um *personagem* da tragédia aconteça também com ela. Para que o *pavor* possa ser despertado, é preciso que a audiência se identifique com o *personagem* que passa por uma mudança de boa fortuna para a má fortuna. O *pavor* deriva do fato de a audiência perceber que poderia estar na mesma situação daquele *personagem*, se fosse exposta aos mesmos acontecimentos (*Poética*, seção 14, 1453a 5-10).

As tramas que apresentam *personagens* que tenham alguma relação com outros *personagens* são superiores às demais e têm mais capacidade de suscitar essas reações desejadas. Os *personagens* podem ter relações de amizade, hostilidade ou neutralidade entre si, mas Aristóteles destaca a superioridade de *enredos* que envolvam relações próximas:

Mas quando as comoções ocorrerem entre amigos – como o irmão que mata ou está em via de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando se realiza outra ação desse mesmo gênero -, aí sim se encontra o que devemos procurar. (*Poética*, seção 14, 1453b 15-20).

Na seção 13 de *Poética*, Aristóteles debate acerca do que é uma situação trágica na essência. Seu objetivo é apresentar aquilo o poeta deve procurar fazer e não fazer quando se escreve um *enredo* trágico, a fim de alcançar “o efeito próprio à tragédia” (*Poética*, seção 13, 1452b, 25-30). Para isto, ele passa a combinar ídoles de *personagens* com mudanças em suas fortunas. Heath chama essa combinação de “argumento de eliminação”, já que, em sua primeira exposição, nenhuma das combinações propostas por Aristóteles leva a uma tragédia capaz de gerar os sentimentos desejados em sua audiência (HEATH, 2008, p.5).

Tabela 3 – Tipos de situação trágica.

<b>Caráter do <i>personagem</i></b>	<b>Mudança de fortuna</b>	<b>Reação causada</b>
Pessoas boas	Passam da boa fortuna à má fortuna	Gera repugnância.
Pessoas más	Passam da má fortuna à boa fortuna	Não suscita nem benevolência, nem <i>compaixão</i> , nem <i>pavor</i> .
Pessoas más	Passam da boa fortuna à má fortuna	Não gera nem <i>pavor</i> , nem <i>compaixão</i> .

Fonte: Tabela criada pela autora, 2018 com base no exposto por Aristóteles (*Poética*, seção 13 1452b 30-1453a 5).

Vale ressaltar que existe ainda outra opção de *enredo*, que não é abordada por Aristóteles, mas que também podemos facilmente descartar: é o *enredo* no qual pessoas boas

passam da má fortuna para boa fortuna. Esse tipo de *enredo* não gera *pavor*, nem *compaixão* e não é, em si, um *enredo* trágico. É um *enredo* que, como veremos posteriormente, é considerado como um *enredo* de “justiça poética”.

O que parece sem solução é resolvido com a chamada “situação intermediária”. Conforme vimos, a situação intermediária é aquela onde um *personagem* de índole intermediária passa por uma mudança de fortuna, de boa para má, não por merecer, mas por ter incorrido em *erro*. Essa inferência feita por Aristóteles também faz parte do que Heath chamou de argumento de eliminação, já que o *personagem* intermediário é aquele que não é excessivamente bom e nem excessivamente ruim (HEATH, 2008, p.6). Se não é bom e não é ruim, só pode estar no meio-termo entre os extremos.

O que Heath argumenta é que, além da solução de Aristóteles como modelo de tragédia ideal, existiria o chamado “mito de intriga dupla”. Nesse tipo de *enredo*, o destino dos *personagens* é uma finalização oposta para os bons e para os maus. Aristóteles defende a superioridade do *enredo* simples ao duplo, sem justificar propriamente sua decisão. Ele diz: “assim, para atingir a beleza é preciso que o *enredo* seja antes simples do que duplo, como dizem alguns” (*Poética*, seção 13, 1453a, 10-15). Ele diz que o *enredo* duplo se adequa melhor à comédia e que, somente a fragilidade da opinião dos expectadores da tragédia poderia justificar a escolha do poeta pelo mito duplo (*Poética*, seção 13, 1453a 30-35).

Halliwell ressalta que, muitas vezes, a preferência do público será por outro tipo de *enredo*, que não aquele que Aristóteles considera o melhor. Para Halliwell, o *enredo* preferido das audiências tende a ser o que termina com o que ele chama de “justiça poética”. No qual, cada *personagem* recebe aquilo que o público considera que ele merece – um *personagem* bom, boa fortuna e um *personagem* mau, má fortuna (HALLIWELL, 1998, p.236).

Aristóteles sugere que, na tradição das tragédias, existem três maneiras dos *personagens* agirem que podem impactar as reações da plateia e que tem relação com estes vínculos entre *personagens*. Aristóteles considera que as ações criminosas na tragédia podem acontecer com conhecimento de causa ou ignorância. As três formas são: (i) o *personagem* sabe que vai cometer um ato terrível contra alguém com quem tem uma relação, mas comete o ato mesmo assim (uma mãe que sabe que vai matar o filho e mata mesmo assim); (ii) o *personagem* realiza um ato terrível e só posteriormente descobre que foi contra alguém com quem tem uma relação (uma mãe que mata o filho sem saber e só depois descobre que era seu filho) e (iii) o *personagem* se prepara para cometer um ato terrível, mas está tomado pela ignorância e não sabe que é alguém com quem tem uma relação. Ele passa pelo processo de

*reconhecimento* antes de agir e não comete o ato terrível (uma mãe que vai matar o filho sem saber que é seu filho, mas é avisada antes de realizar o ato e não mata).

Para Aristóteles, o pior tipo de *enredo* é o primeiro, pois ele gera repugnância na audiência e não comoção. Halliwell diz que não existe *erro* nesse primeiro caso e que dificilmente alguém sentiria *pavor* ou *compaixão* por alguém que cometeu um ato horrível contra alguém com quem tem um relacionamento com plena ciência do que estava fazendo (HALLIWELL, 1998, p. 224-225). Aristóteles gosta do segundo tipo de *enredo*, onde o ato é executado para só depois o *personagem* ter ciência concreta do que fez, mas seu *enredo* favorito é o terceiro. Para ele, esses dois últimos *enredos* não mostram situações repugnantes e o processo de *reconhecimento* presentes neles faz com que a plateia tenha a surpresa almejada.

Em sua análise sobre o exposto em *Poética*, Halliwell faz um desdobramento dos *enredos* (i) e (iii) e adiciona um quarto possível *enredo*. Nele, o *personagem* tem plena consciência da situação e total intenção de agir, mas por algum outro motivo, que não um processo de *reconhecimento*, acaba não por não realizar o ato terrível. Não é possível que esse *personagem* passe pelo processo de *reconhecimento*, uma vez que ele age com consciência do que faz e contra quem faz. Por exemplo, a mãe que está prestes a matar o filho e sabe que ele é seu filho, mas é impedida por uma operação de resgate.

Esse tipo de *enredo*, segundo Halliwell, não é capaz de gerar os sentimentos desejados, pois não traz um *personagem* que gere empatia e no qual a plateia se veja representada, não mostra uma má fortuna não merecida (o que não geraria *compaixão*) e também não representa eventos que sejam capazes de gerar *pavor* (HALLIWEEL, 1998, p. 224-225). Veremos mais sobre *reviravolta* e *reconhecimento* na próxima seção.

#### 1.2.3.5 Reviravolta (*peripeteia*) e reconhecimento (*anagnorisis*)

A melhor forma de conseguir despertar as reações expostas na subseção anterior é montar um *enredo* que cause surpresa na plateia e que quebre suas expectativas. Neste sentido, Aristóteles divide as ações dos *personagens*, que compõem o *enredo*, em dois tipos: (i) ações simples e (ii) ações complexas. As ações simples são aquelas que ocorrem exatamente como é mostrado em cena, de forma contínua e sem questionamentos ou

impactos. Já as complexas ocorrem por meio ou do *reconhecimento*, da *reviravolta* ou de ambos (*Poética* seção 10, 1452a 15-20).

Na sequência, Aristóteles passa, então, a definir o que entende por *reviravolta* e *reconhecimento*. A *reviravolta* ocorre quando há uma modificação nas ações e no decorrer da tragédia que determina a inversão do que a plateia espera. Já o *reconhecimento* é uma modificação que faz o *personagem* passar da ignorância ao conhecimento. Ele cita um exemplo onde ambas as situações ocorrem: uma cena da obra *Rei Édipo* (SÓFOCLES, s.d., p.43-62).

*Rei Édipo* (também conhecida como *Édipo Rei*) é uma tragédia grega, escrita por volta de 427 a.C. por Sófocles. Ela é considerada uma das tragédias gregas mais relevantes, inclusive por ser citada em *Poética*. Na narrativa, Édipo é abandonado quando bebê e resgatado por um pastor. Anos mais tarde, quando consulta um oráculo para saber mais sobre seu passado, descobre que está destinado a matar seu pai e casar com sua mãe. Ainda que tente fugir de seu destino, é exatamente isto que ocorre na trama. No caminho para fugir da cidade, mata um homem e quase toda sua comitiva (apenas um homem consegue escapar). No decorrer da trama, Édipo acaba também casando com a esposa deste homem que assassinou.

Anos mais tarde, um mensageiro chega na casa de Édipo, achando que o conteúdo de sua mensagem vai libertar o Rei de sua angústia de não saber se conseguiu fugir da profecia. Afinal, o fato que o mensageiro vinha avisar era que o pai de Édipo havia morrido. Todavia, ele não era seu filho legítimo. Foi encontrado quando bebê, abandonado para morrer. Logo depois, na mesma cena, chega ao castelo o único homem que sobreviveu ao ataque na comitiva. Ele também foi o responsável por abandonar o bebê, por ordem do Rei. O bebê era Édipo. É aí que tudo se revela e descobre-se que Édipo de fato matou seu pai (o homem na comitiva) e se casou com sua mãe (a esposa viúva). Ele é tomado, então, por muito *sofrimento*.

As informações trazidas pelo mensageiro pegam a audiência de surpresa e geram uma *reviravolta* na trama. As expectativas da plateia são como as de Édipo, que também é pego de surpresa com as informações trazidas pelos homens que vão ao palácio. As informações fazem com que ele passe da ignorância ao conhecimento, o que configura o processo de *reconhecimento*.

O *reconhecimento* pode se dar de quatro maneiras: (i) por meio de signos; (ii) por meio do poeta; (iii) por meio da memória ou (iv) por meio do raciocínio. Aristóteles considera essas duas últimas formas como as melhores, pois surgem de impressões manifestas e de

acontecimentos do próprio *enredo* (*Poética*, seção 16, 1454b 15-1455a 20). Nessas duas últimas opções, a audiência também pode inferir o acontecimento por conta própria. Os signos podem ser muito sutis e acabarem não sendo percebidos e o *reconhecimento* pelo poeta é simplesmente uma narrativa de mudança, sem muito impacto e com risco de parecer um efeito *deus ex-machina*. Percebe-se que na cena de Édipo é possível enxergar esses dois últimos tipos de *reconhecimento*: pela memória, já que a cena traz elementos do passado para explicar o presente; e pelo raciocínio, já que nunca é dito com todas as letras que a esposa de Édipo é, na verdade, sua mãe.

#### 1.2.3.6 Desenlace (*denouement*)

O *enredo* pode ser dividido em duas etapas: uma ascendente e uma descendente. Na primeira, chamada por Aristóteles de enlace, vemos o desenvolvimento da narrativa até o ponto da virada, onde há a ocorrência da *reviravolta* ou do *reconhecimento*. Já na segunda, chamada de desenlace (*denouement*) vemos o que acontece a partir dessa virada até o final da tragédia. No decorrer do enlace e *desenlace*, os *personagens* estariam tomados pelo *sofrimento*. Esse *sofrimento* gera no leitor *pavor* e *compaixão* que, no fim, como veremos, implicariam na “catarse” (*khátarsis*) (ARAUJO, 2018, p.116).

Os acontecimentos que se desenvolvem fora do entrecho dramático e alguns que se desenrolam em seu interior constituem, com frequência, o enlace; o resto é o desenlace. Digo que o “enlace” é o desenvolvimento que se estende desde o início até aquela parte extrema em que ocorre a modificação da ação para a prosperidade ou para a adversidade; o “desenlace” é o desenvolvimento que se estende do início da modificação até o fim (*Poética*, seção 18, 1455b 20-30).

É importante ressaltar que o *desenlace* precisa ser uma decorrência do *enredo* e não da intervenção de um *deus ex-machina* (*Poética*, seção 15, 1454a 35). O *desenlace* precisa fazer sentido e ser verossímil e não uma intervenção divina ou mágica para solução das situações. Para Aristóteles, o que faz uma tragédia ser igual ou parecida com a outra não é o *enredo*, em si, ser igual (os fatos apresentados), mas sim o seu enlace e *desenlace* serem iguais (*como* esses fatos são apresentados) (*Poética*, seção 15, 1454a, 35-1454b 5).

### 1.2.3.7 Catarse (*khátarsis*)

O caráter e as ações dos *personagens*, o *erro* em que eles incorrem e suas mudanças de fortuna, aliadas à *reviravolta* e o *reconhecimento*, são os fatos que ocasionam as reações emocionais desejadas na plateia. O efeito final da tragédia, com o ápice das emoções descritas, seria o momento de *catarse*:

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, **em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções** (*Poética*, seção 6, 1449b 20-30, grifo nosso).

Para uma tragédia ser bem-sucedida ela precisaria necessariamente ser capaz de levar sua audiência à *catarse*, pois este seria o momento de transformação da audiência (BOCAYUVA, 2008, p.46). Até hoje existem debates sobre o que Aristóteles entendia como *catarse*. Um dos motivos pelos quais acredita-se que a *catarse* em *Poética* seja até hoje tão debatida é o fato de que o termo só aparece uma ou duas vezes em todo texto (isto varia conforme a tradução). A primeira vez que o termo aparece é no trecho citado acima. Da segunda vez, existe uma possível recorrência na seção 17, quando Aristóteles fala sobre a peça *Orestes*, de Eurípides. Na tradução utilizada, Pinheiro optou por traduzir a palavra *kathárseos* (derivado de *khátarsis*) como “purificação” e não como *catarse*: “(...) como ocorre no caso de Orestes, em que sua loucura foi a causa de sua captura, e sua preservação se deu graças à sua purificação” (*Poética*, 1455b, 10-15). Todavia, outras traduções consultadas usaram o termo *catarse*.

Ao fazermos uma rápida análise histórica do termo e ao analisarmos suas aparições na Grécia Antiga, existem três definições mais gerais e comumente aceitas. A primeira delas usa o termo como uma espécie de purgação, relacionada aos problemas de saúde e questões médicas. A *catarse* seria, então, uma purgação que removeria as impurezas do corpo de forma terapêutica. O segundo uso entende *catarse* como uma espécie de purificação, especialmente em forma de rituais de purificação pessoais. A *catarse* seria o resultado final desse processo de purificação de pessoas que estivessem, de alguma forma, poluídas por algo que não as pertence. A terceira forma de compreender a *catarse* é correlacionada ao processo de

clarificação, sendo ela física ou mental. Antes do processo de *catarse*, algo não funciona no seu estado perfeito (CURRAN, 2016, p. 214-215).

Podemos fazer um exercício de associar a *catarse* que aparece em *Poética* a esses usos históricos. A primeira possibilidade seria considerar que a *catarse* de *Poética* também é uma espécie de purgação. No final da tragédia a audiência passaria por um processo de limpeza de algo que faz mal, provavelmente suas próprias emoções. Nesse sentido, o processo de purgação seria a eliminação desses sentimentos (CURRAN, 2016, p. 215). A segunda possibilidade seria considerar a *catarse* de *Poética* como uma mistura do segundo e do terceiro uso do termo. Como uma espécie de purificação e clarificação. A *catarse* afetaria, portanto, as emoções e atitudes cognitivas da audiência da tragédia. As pessoas iriam assistir à peça para ter algo nelas modificado, refinado, melhorado e clarificado (CURRAN, 2016, p. 215-216).

Com base nessas discussões, a interpretação do que é a *catarse* e de como ela se manifesta ganhou majoritariamente seis correntes. É claro que existem outras interpretações do que é *catarse* e que aqui elencamos apenas algumas das principais formas de compreensão. Vale ainda ressaltar que algumas definições abaixo são usadas, até mesmo, em conjunto. Elas não são, necessariamente, excludentes (CURRAN, 2016, p. 216). São elas:

- 1) *Catarse* como educação ética: a experiência da *catarse* desenvolve os hábitos de gerar as emoções de forma correta, com relação às pessoas corretas e, portanto, impacta no caráter ético do indivíduo.
- 2) *Catarse* como purgação: a experiência da *catarse* envolve a liberação e a purgação de emoções reprimidas.
- 3) *Catarse* como clarificação: existem duas formas principais de entender a *catarse* como clarificação. A que a entende como uma clarificação intelectual e a que a entende como uma clarificação emocional. A intelectual entende que a *catarse* é uma clarificação da compreensão da audiência com relação aos eventos do *enredo*. Já a emocional entende que a *catarse* é a clarificação das emoções de *pavor* e *compaixão* despertadas na audiência.
- 4) *Catarse* como alívio do suspense: a experiência da *catarse* é o prazer que a audiência sente quando o suspense que guia o roteiro finalmente é mostrado para a audiência.
- 5) *Catarse* como alívio prazeroso: a experiência da *catarse* é o prazeroso alívio de liberar as emoções em um ambiente considerado seguro.

É difícil saber quais desses usos de *catarse* se aproximaria mais daquele que Aristóteles pretendia em *Poética*. É verdade que existem fundamentos em outras obras de sua autoria que ajudam a defender cada um desses usos. Em *Poética*, é também possível interpretar a *catarse* de diferentes maneiras, de acordo com essas definições. Voltarei a analisar a *catarse* e as reações da audiência nos capítulos 2 e 3 desta dissertação e, desse modo, retomarei essas discussões. Todavia, é importante ressaltar que em momento nenhum parece ser uma questão para Aristóteles se as pessoas são capazes de reagir às tragédias. Ele simplesmente expõe formas de fazê-las reagir da maneira desejada. Talvez ele parta do pressuposto que elas já, de fato, reajam.

#### 1.2.4 Teoria e elocução poética

O pensamento e a elocução fazem parte da composição da tragédia, conforme apresentado na seção 1.2.2, e, assim sendo, também tem seu espaço de análise no livro. O pensamento seria tudo aquilo que é suscitado pelo discurso e, assim como a retórica, ele tem como objetivo gerar persuasão (ARAUJO, 2011, p.76). O pensamento é aquilo que é usado para (i) demonstrar; (ii) refutar e (iii) suscitar paixões (*Poética*, seção 19, 1456a 35-1456b 5). Por sua vez, a elocução é tudo aquilo que está conectado à comunicação por meio das palavras e nem todos os seus aspectos são relevantes para o poeta (ARAUJO, 2011, p.76). Aristóteles diz que a elocução é composta por oito partes: (i) elemento/letra, (ii) sílaba, (iii) conjunção, (iv) nome, (v) verbo, (vi) articulação, (vii) flexão e (viii) enunciado (*Poética*, seção 20, 1456b 20-25).

Para Aristóteles, o poeta pode fazer a representação mimética de três formas: (i) representação das coisas como elas são; (ii) representação das coisas como elas são ditas que são ou como elas parecem ser; (iii) representação das coisas como elas deveriam ser (*Poética*, seção 25, 1460b 5-10). É possível, então, perceber que sua representação pode ser afetada pelas referências passadas (ponto *i*), por outras opiniões (ponto *ii*) e/ou por idealizações (ponto *iii*) (ARAUJO, 2011, p.77).

Aristóteles também retoma nesse ponto suas discussões sobre as diferenças entre epopeia e tragédia. Volta, então, a fazer as diferenciações e traçar similaridades entre os dois tipos de obra. Tal discussão voltará a ser elaborada, na etapa que Pinheiro chama de

conclusão, onde Aristóteles explicará porque considera a tragédia superior à epopeia, como será visto no próximo tópico.

### 1.2.5 Conclusão

Na última etapa de *Poética*, Aristóteles passa a discutir qual forma de representação teatral é superior: epopeia ou tragédia (*Poética*, seção 26, 1461b 25-1462b 20). Uma crítica comum que a tragédia recebe é que ela é vulgar, por conta de sua intensa gesticulação. Aristóteles relativiza este fato ao dizer que, mesmo que isto ocorra, a questão gestual está mais relacionada ao ator do que ao *enredo*. Além disso, para ele, um pouco de gesticulação é inerente a uma boa tragédia. Por fim, Aristóteles acaba por defender que a tragédia é superior também porque se dedica ao exercício efetivo do que ele entende como arte. (*Poética*, seção 26, 1462b 10-15).

A parte mais interessante desta última seção de *Poética* para este estudo é que Aristóteles volta a afirmar que a tragédia “é vivaz tanto na leitura quanto em cena” (*Poética*, seção 26, 1462a 15 – 1462b 5). Essa sugestão de Aristóteles já havia aparecido anteriormente, na seção 14, onde Aristóteles fala sobre a origem das emoções dramáticas (*pavor* e *compaixão*). Nesta seção, ele sugere: “Com efeito, é preciso compor o *enredo* de tal modo que, mesmo sem o assistir, aquele que escuta o desenrolar dos acontecimentos efetuados possa ser tomado pelo pavor e pelo compadecimento” (*Poética*, seção 14, 1453b 1-6).

Apesar de toda teoria de *Poética* estar focada nas tragédias, em trechos como esse, é possível perceber que Aristóteles se mostra também interessado na análise do texto – muito mais do que qualquer outro elemento que componha as peças trágicas. Em diversos momentos em seu texto fica claro que o *enredo*, para ele, é a parte mais importante da tragédia. Por isso, é bastante comum que *Poética* seja considerado também para análise de obras literárias e, até mesmo, como uma espécie de manual literário, conforme será visto na próxima seção desta dissertação.

O que concluímos nas seções 1.1 e 1.2, ao fazer a análise de *Poética*, é que Aristóteles considera que os seres humanos reagem à ficção. Afinal, para ele uma boa tragédia é apenas aquela que é capaz de despertar *pavor* e *compaixão* na audiência. Com a resposta da primeira pergunta de pesquisa desse capítulo encaminhada, resta entender a segunda. Será que a reação

humana à ficção pode ser considerada para além de *Poética* e englobar, além de tragédias, também obras literárias?

### 1.3 *Poética e a literatura*

Paulo Pinheiro, tradutor e autor da introdução da obra utilizada como base nessa dissertação, defende que *Poética* é uma “obra fundamental tanto para o estudo de um gênero específico de produção literária quanto para a própria definição de poética” (PINHEIRO, 2015, p.7). Ainda que Aristóteles teorizasse com base nas tragédias gregas, será que é possível pensar no conteúdo de *Poética* como aplicável, também, a outras obras ficcionais? Pinheiro defende que *Poética* “desde que foi escrita, jamais deixou de influenciar gerações e mais gerações de poetas dramáticos” (PINHEIRO, 2015, p.21).

O tradutor não é o único a considerar *Poética* como uma espécie de manual literário. Conforme vimos, o próprio Aristóteles destaca o papel do texto no desenvolvimento da tragédia. Por isso, não seria estranho e nem irracional defender que a análise do que é exposto em *Poética* possa ser mais ampla e ir além da análise das tragédias gregas. A intenção nesta seção é verificar se é possível considerar a teoria presente em *Poética* válida também para análise de obras literárias. Para isso, verificarei a aplicação de alguns temas vistos nas seções anteriores em obras literárias, a fim de percebermos se é possível mesmo fazer essa extensão da teoria de *Poética*.

#### 1.3.1 Aplicações de *Poética* na literatura

Para facilitar a compreensão e aplicação, usarei como base um único livro para fazer esta análise. *A Balada de Adam Henry* (escrito por Ian McEwan) é um livro publicado no Brasil pela editora Companhia das Letras em 2016, que muitas vezes é classificado como do gênero drama, ainda que oficialmente faça parte do chamado “realismo jurídico” ou, simplesmente, seja considerado um romance contemporâneo. Quando necessário, apoiarei os argumentos também em outros exemplos literários. Passo, antes de qualquer coisa, a uma

exposição do *enredo* do livro escolhido para que, assim, possamos passar para a aplicação de *Poética*.

Em *A Balada de Adam Henry*, a protagonista é uma juíza do Tribunal Superior em Londres chamada Fiona Maye, que é especializada em direito de família. Perto dos sessenta anos, Fiona tem um currículo cheio de casos importantes, com belas sentenças, mas sua vida pessoal está bastante conturbada. Seu casamento está desmoronando e ela está um pouco arrependida de não ter tido filhos, por sempre estar tão dedicada à carreira. No meio desse turbilhão, ela se vê, mais uma vez, responsável pelo julgamento de um caso com grande repercussão: o de Adam Henry. Em seus anos como juíza, ela já teve muitos casos que geraram comoção social e chamaram muita atenção da mídia, mas mesmo assim, enfrenta dificuldades com Adam. Seu caso é muito específico. Ele é menor de idade por poucos meses e está com leucemia. Para que tenha chances de melhora e cura, ele precisa fazer uma transfusão de sangue. Todavia, ele é um fiel da religião Testemunhas de Jeová, assim como seus pais e responsáveis legais e todos recusam fazer essa transfusão. Adam está muito debilitado pela doença e a transfusão é um caso de vida ou morte.

Cabe à justiça ou, mais especificamente, à Fiona, decidir o futuro de Adam. O pedido judicial foi feito pelo hospital onde Adam está internado e eles requerem a autorização judicial para a transfusão. No enredo, Fiona e Adam se envolvem além do que se espera de um relacionamento entre juíza e parte de um processo e criam uma conexão. Ela fica tocada ao conhecer Adam e se dar conta de que ele é um menino bom, culto e sensível. Com o objetivo de respeitar e proporcionar o maior bem-estar dele, Fiona opta por obrigá-lo a receber a transfusão. Depois de sair do hospital curado, Adam tenta manter o contato entre os dois, mas Fiona o evita constantemente. Ela está muito confusa, com os sentimentos de maternidade, atração sexual e carência turvando sua capacidade de tomar boas decisões com relação a Adam.

Apesar das tentativas de Adam de se aproximar, Fiona tenta se afastar. Eles se encontram uma vez, mas Fiona diz que não quer tê-lo por perto. Ela nem sequer chega a responder uma carta que ele envia para ela, com um estranho poema (a balada, que dá título ao livro e que revela seus possíveis sentimentos com relação à juíza e a forma como está se sentindo rejeitado). O afastamento de Fiona faz com que ela saiba só muito tempo depois que a doença de Adam voltou, meses mais tarde, quando ele já era maior de idade. Adam, desgostoso com a vida por diversos motivos narrados no livro, inclusive pela frieza de Fiona com relação a ele, decide não fazer uma nova transfusão de sangue. Condena-se, assim, a

morte precoce. A decisão de Fiona de se manter afastada traz muito sofrimento para Adam e a de Adam de não aceitar uma nova transfusão, faz o mesmo com Fiona.

Pois bem, para que a análise seja mais direta e organizada, utilizarei os mesmos pontos elencados anteriormente neste capítulo, no que se trata a divisão do *enredo*. Abordarei dentro de cada um de que forma o apresentado por Aristóteles se encaixa, ou não, com o conteúdo de *A Balada de Adam Henry*.

#### 1.3.1.1 Começo, meio e fim: a unidade do livro

É bastante óbvio que, assim como a tragédia, um livro também é um “todo”, composto de início, meio e fim. Ainda que sejam examinados fragmentos do livro *A Balada de Adam Henry*, eles ainda fazem parte de um todo e não se sustentam sozinhos como literatura. Um livro, assim como uma peça, precisa ter unidade. Vale ressaltar que mesmo narrativas mais curtas, como contos, novelas, poemas ou crônicas, tem em si seu início, meio e fim. É necessário que a história tenha um objetivo em si mesma e contenha sua narrativa toda, mesmo que em poucas frases. No que tange a extensão, é possível perceber que o tamanho de *A Balada de Adam Henry* (que conta com 193 páginas na sua versão publicada no Brasil) foi suficiente para cumprir o desejado por Aristóteles: expressar uma mudança de fortuna com uma sequência de ações dos *personagens*, unidas por verossimilhança.

#### 1.3.1.2 O erro e o sofrimento de Fiona

Fiona, por ser uma excelente juíza, talvez incorresse no risco de causar no leitor a sensação de que é um *personagem* virtuoso demais, mas essa não é a realidade. Um *personagem* virtuoso demais seria incapaz de gerar as reações desejadas pois não teria identificação com o público. Como percebemos, Fiona é uma *personagem* que gera conexão com o leitor: uma pessoa boa, que está de acordo com o *enredo* que está inserida, que representa bem o papel de um juiz e que é capaz de gerar empatia. À medida que o livro narra casos anteriores onde ela teve que tomar decisões difíceis, que impactaram sua vida, percebemos que ela já cometeu alguns *erros* e vemos suas inseguranças. Assim como

percebemos que ela está passando por problemas e dificuldades pessoais com as quais podemos nos identificar. Portanto, é possível dizer que ela é uma *personagem* intermediária, que chega à adversidade não por maldade ou vício, mas por ter cometido algum *erro*.

No caso em questão, seu *erro* foi ter ignorado todas as tentativas de contato de Adam Henry após a decisão pela transfusão de sangue e a forma como ela o tratou quando eles, ocasionalmente, se encontraram. Fiona posteriormente acredita que seu comportamento foi responsável por Adam Henry decidir não se tratar quando sua doença retornou, indo a óbito. Fiona acreditava estar fazendo o melhor ao se distanciar do jovem, mas seu *erro* levou Adam Henry (que era alguém que ela amava) ao *sofrimento* e teve como consequência a morte dele, o que também a levou ao *sofrimento*. Ela pode ser responsabilizada pelos seus atos e pelo seu *sofrimento*, pois estava em uma posição que a deixava perfeitamente capaz de reverter a situação de ignorância em que se encontrava: era só não ignorar Adam Henry. Entretanto, Fiona não sabia que, ao ignorar o rapaz, estaria incentivando-o a não lutar por sua vida. É só quando descobre que ele optou por não se tratar que ela se dá conta de que tomou a decisão errada, mas já é tarde demais para reverter a situação. Suas ações tiveram como base um *erro* e ela agiu em ignorância, sem ter, em momento algum, intenção criminosa ou desejo de fazer mal a Adam Henry.

### 1.3.1.3 A *compaixão* e o *pavor* dos leitores

A situação de Fiona é capaz de despertar tanto *compaixão* quanto *pavor* nos leitores. A *compaixão* é gerada quando julgamos que um *personagem* não merece o destino que lhe é imputado. Como o livro é narrado em terceira pessoa próxima e, por isso, vemos muito e sabemos muito sobre Fiona, entendemos que ela não merecia o *sofrimento* que lhe atinge. Ela era uma pessoa boa, que não cometeu nenhum crime e nem fez nada de muito errado. Talvez, inclusive, nós mesmos fizéssemos o mesmo que ela fez, ao decidir ficar longe de Adam Henry. A percepção dos leitores é, então, que ela não merece o destino que tem na narrativa, o que gera *compaixão*.

Já o *pavor* decorreria do medo dos leitores de que eles passem por uma situação semelhante. Em circunstâncias parecidas, talvez fizéssemos o mesmo que ela e também indiretamente condenássemos Adam Henry à morte. E, mesmo que não fôssemos juízes e não

tivéssemos esse tipo de envolvimento, é possível fazer analogias do *enredo* para outros aspectos da vida. Poderíamos ficar com *pavor* de ignorar alguém e desse ato decorrer uma tragédia. Por exemplo, não atendermos o celular porque não o vimos tocar e, por isso, não conseguimos ajudar alguém que amamos e precisava de nossa ajuda, o que causaria *sofrimento* para nós e para essa pessoa.

O argumento de eliminação nos leva a eliminar os *enredos* que não tem um *personagem* intermediário como protagonista da mudança de fortuna. Darei um exemplo de obra literária para cada um dos casos expostos e eliminados por Aristóteles e Heath, conforme vimos anteriormente.

Tabela 4 – Livros para cada tipo de situação trágica.

<b>Caráter do <i>personagem</i></b>	<b>Mudança de fortuna</b>	<b>Exemplo de obra literária</b>
Pessoas boas	Passam da boa fortuna à má fortuna	Lou Clark, <i>personagem</i> do livro <i>Como Eu Era Antes de Você</i> (Jojo Moyes, 2012, Editora Intrínseca) passa de uma boa fortuna (estar ao lado de quem ama) para uma má fortuna (quando seu amado resolve optar por eutanásia).
Pessoas más	Passam da má fortuna à boa fortuna	Steven Bergdorf, <i>personagem</i> do livro <i>O Desaparecimento de Stephanie Mailer</i> (Joël Dicker, 2018, Editora Intrínseca) assassina outra <i>personagem</i> com quem tem um caso amoroso e desaparece com o corpo dela. Ele não só nunca é descoberto como ainda escreve um livro sobre a história, que tem os direitos comprados para adaptação cinematográfica. Apesar de todas as coisas horríveis que fez, termina o livro com muito dinheiro e sucesso.
Pessoas más	Passam da boa fortuna à má fortuna	Coriolanus Snow, vilão da série <i>Jogos Vorazes</i> (Suzanne Collins, 2008, Editora Rocco) e presidente de Panem, o país fictício onde

		se passa a narrativa, passa de uma boa fortuna (Presidente, bem sucedido e controlador de todo país) para uma má fortuna (quando é morto, pisoteado pela multidão revoltosa) no último livro da trilogia, chamado <i>A Esperança</i> (Suzanne Collins, 2010, Editora Rocco).
--	--	--

Fonte: Tabela criada pela autora, 2018 com base no exposto por Aristóteles e nos livros elencados.

Com relação ao *enredo* que não é contemplado, no qual pessoas boas passam da má fortuna para boa fortuna, podemos citar o *personagem* Simon, de *Simon vs. A agenda homo sapiens* (Becky Abertalli, 2015, Editora Intrínseca). Na trama, Simon tem os e-mails pessoais que trocava com um rapaz desconhecido expostos em um site frequentado por todos os seus colegas de escola. Tal fato faz com que ele não tenha um processo simples de se assumir como homoafetivo para seus pais e para a sociedade, visto que os e-mails fizeram isso por ele. É apenas depois de muita angústia e *sufrimento* que Simon consegue chegar à boa fortuna, ao descobrir quem é o rapaz desconhecido com quem se corresponde e ter seu final feliz.

Já sobre o mito de intriga dupla, podemos citar os *personagens* de *Jantar Secreto* (Raphael Montes, 2016, Editora Companhia das Letras), onde os destinos dos *personagens* terminam trocados. Dante, que é o mais perto de um *personagem* bom que o livro oferece, tem grandes *reviravoltas* que o levam a má *fortuna* (ele acaba sendo preso) e Leitão, que é a grande mente criminoso por trás de todos os problemas que os *personagens* enfrentam, termina com ótima fortuna (rico, com o negócio criado por eles ainda em andamento e sem nenhuma suspeita de participação nos crimes). E, por fim, como exemplo de um livro que tem como final o que Halliwell chama de “justiça poética”, podemos falar do livro *Avalon High* (Meg Cabot, 2005, Editora Galera Record), que é uma releitura adaptada da história de Rei Artur para jovens. No desfecho, o vilão Marco tem sua merecida má fortuna e o mocinho, William, tem sua merecida boa fortuna.

Dentre todas essas opções apresentadas de literatura e combinação entre *personagem* e desfecho, vale ressaltar que provavelmente o livro mais apreciado por Aristóteles, por atender as definições do que, para ele, seria uma boa tragédia, é justamente *A Balada de Adam Henry*. Tal livro apresenta uma *personagem* em situação intermediária que passa da boa para má fortuna, não por crime ou vício, mas por cometer um *erro* em estado de ignorância.

Em relação às formas de ação dos *personagens*, tanto expostas por Aristóteles, como por Halliwell, que geram impacto na audiência, darei também um exemplo de livro para cada opção em forma de uma nova tabela para melhor compreensão:

Tabela 5 – Aplicação das formas de ação dos *personagens* em obras literárias.

<b>Formas de ação dos <i>personagens</i></b>	<b>Exemplo de obra literária</b>
O <i>personagem</i> sabe que vai cometer um ato terrível contra alguém com quem tem uma relação, mas comete o ato mesmo assim.	Na trilogia <i>Maze Runner</i> , mais especificamente no segundo livro, <i>Cura Mortal</i> (James Dashner, 2011, Editora V&R), a <i>personagem</i> Teresa trai todo seu grupo ao se aliar ao inimigo que eles estão combatendo. Há quem defenda que ela só tomou essa decisão visando um bem coletivo futuro. Ainda que esse argumento seja possível, no curto prazo, é certo que é um ato terrível, que vai trazer <i>sofrimento</i> para quem ela ama, mas ela resolve agir mesmo assim.
O <i>personagem</i> realiza um ato terrível e só posteriormente descobre que foi contra alguém com quem tem uma relação	Em <i>Anjos e Demônios</i> (Dan Brown, 2009, Editora Arqueiro), o Camerlengo Carlo Ventresca resolve matar o Papa ao descobrir que ele teve um filho e, por isso, seria impuro. É só após realizar o ato que ele descobre que este filho em questão é ele mesmo e, por isso, cai em intenso <i>sofrimento</i> .
O <i>personagem</i> se prepara para cometer um ato terrível, mas está tomado pela ignorância e não sabe que é alguém com quem tem uma relação. Ele passa pelo processo de <i>reconhecimento</i> antes de agir e não comete o ato terrível.	Em <i>Amanhecer</i> (Stephanie Meyer, 2009, Editora Intrínseca), desfecho da saga <i>Crepúsculo</i> (Stephanie Meyer, 2008, Editora Intrínseca), Jacob Black está prestes a matar a filha recém-nascida de Edward Cullen e Bella Swan, por <i>considerar</i> que a criança é uma ameaça. Todavia, quando a vê pela primeira vez, ele percebe que será incapaz de matá-la e que, na verdade, deve protegê-la, pois ela será a mulher com quem se casará no futuro.
O <i>personagem</i> tem plena consciência da situação e total intenção de agir, mas por algum outro motivo, que não um processo de <i>reconhecimento</i> , acaba não por não realizar o ato terrível.	Em <i>O Leão, a feiticeira e o guarda-roupa</i> (C.S. Lewis, 1997, Editora Martins Fontes) segundo livro das <i>Crônicas de Nárnia</i> , Edmundo é sequestrado pela Feiticeira Branca e constantemente enfeitado para agir contra seus irmãos. Ele só consegue ser salvo da Feiticeira pois o exército de Aslam chega a tempo de resgatá-lo.

Fonte: Tabela criada pela autora, 2018 com base no exposto por Aristóteles e nos livros elencados.

Vale ressaltar que nenhum desses é o caso de *A Balada de Adam Henry*, pois Fiona agiu sem saber que suas ações desembocariam em consequências horríveis para ela e para Adam Henry. Em momento algum ela teve intenção de fazer mal ao rapaz, especialmente porque é visível na narrativa o quanto ela gostava dele e o quanto ter feito mal sem querer a ele a fez se sentir infeliz e sofrer. É possível ver essa afirmação em diversos trechos, como o selecionado:

Ela fugira também. Negara-se a responder às cartas dele. Negara-se a decifrar o alerta no poema dele. Que vergonha sentia agora dos temores mesquinhos que tivera sobre sua reputação! [...] Fiona então perguntou se ele [Jack, seu marido] ainda a amaria depois de ela ter lhe contado toda a história. Era uma pergunta impossível de ser respondida, porque ele ainda não sabia quase nada. Suspeitava que Jack tentaria persuadi-la de que não lhe cabia nenhuma culpa. [...] Fiona lhe falou, numa voz calma e compassada, de sua vergonha, da paixão daquele doce rapaz pela vida e da parte que lhe cabia na morte dele (MCEWAN, 2016, p.192-193, explicações nossas).

#### 1.3.1.4 *Reviravolta e reconhecimento em A Balada de Adam Henry*

Lembremos que a *reviravolta* acontece quando há uma modificação nas ações e no decorrer da tragédia que quebra as expectativas da audiência. A *reviravolta* na literatura, então, quebraria as expectativas do leitor e apresentaria fatos novos e não esperados. Em *A Balada de Adam Henry*, a *reviravolta* ocorre quando Fiona descobre sobre a morte de Adam Henry. É apenas nesse momento que o leitor também fica ciente do acontecido e é pego de surpresa, por não esperar que isso fosse acontecer.

É curioso que o autor faça uma escolha narrativa onde a morte de Adam Henry fica implícita e nas entrelinhas. Os leitores mais atentos e criativos talvez pudessem ter tido alguma percepção de que isto viria a acontecer por conta do conteúdo da balada enviada por Adam Henry para Fiona. Os leitores inferem que foi isso que aconteceu em trechos como o destacado abaixo, mas só vão ter a confirmação do fato algumas páginas depois, quando Fiona resolve contar tudo para seu marido e inclusive dá detalhes sobre a morte de Adam Henry.

Fiona pegou o celular na bolsa e fez a chamada. Desculpou-se por telefonar àquela hora. A conversa foi breve porque crianças gritavam ao fundo e a voz da jovem denotava cansaço e irritação. Sim, ela confirmava. Quando semanas atrás. Deu poucos detalhes que saía e disse surpresa pela juíza não haver sido informada (MCEWAN, 2016, p. 183).

Nesse sentido, podemos inferir que o processo de *reconhecimento* no livro se dá por meio de signos (a balada, por exemplo) e por meio do raciocínio (a narrativa padrão demora muito a entregar a verdade, mas por meio do raciocínio é possível inferir o que aconteceu).

O *reconhecimento* da narrativa se dá quando Fiona se dá conta que seu comportamento afetou Adam Henry a ponto de fazê-lo não querer mais batalhar pela vida. É o momento em que ela passa da ignorância (não saber que ignorar Adam estava fazendo mal ao rapaz) ao conhecimento (entender que teve responsabilidade por sua morte). É o momento em que Fiona percebe que foi um *erro* ignorá-lo e que se tivesse ouvido o rapaz, talvez pudesse ajudá-lo. É só quando se questiona porque Adam Henry não disse nada ou pediu ajuda que ela se dá conta que ele pediu sim ajuda e ela que não ouviu e continuou fugindo dele. É o que se vê no trecho: “Por fim, os pensamentos chegaram sob forma de duas perguntas insistentes. Por que você não me disse? Por que não pediu minha ajuda? A resposta veio em sua própria voz imaginada. *Fiz isso*” (MCEWAN, 2016, p. 184).

#### 1.1.3.5 Enlace e *desenlace* em *A Balada de Adam Henry*

O enlace de *A Balada de Adam Henry* mostra todo desenvolvimento do relacionamento de Adam e Fiona, tanto jurídico quanto pessoal. Durante esse processo, conhecemos Fiona como juíza e como esposa, nos identificamos com ela e nos compadecemos de seus problemas e *sofrimentos*. O ponto de virada da trama, onde ocorre a *reviravolta* e ficamos sabendo que Adam faleceu, dá início ao *desenlace*, que mostra a intensificação do *sofrimento* de Fiona até o final do livro.

Perceba-se que o *desenlace* se dá em decorrência do *enredo*, uma vez que Fiona toma conhecimento da morte de Henry por meio do aviso de um amigo, Sherwood Runcie, em uma festa em sua casa. Depois, ela confirma a informação recebida com a funcionária do Conselho Tutelar que ficou responsável por acompanhar o primeiro caso de internação de Adam Henry, quando ele ainda era menor de idade. Não seria possível dizer que este amigo de Fiona funciona como um *deus ex-machina*, pois ele aparece antes na trama, quando Fiona e ele se

cruzam nos corredores do tribunal (MCEWAN, 2016, p.53) e posteriormente quando Fiona cita o juiz Sherwood Runcie ao se referir que ouviu dele uma fofoca (MCEWAN, 2016, p.163). Da mesma forma, a funcionária do Conselho Tutelar, Marina Greene, também tem papel fundamental na primeira parte do livro e aparece desde a primeira sessão de julgamento. Além disso, Fiona teria tomado conhecimento do acontecido com Adam Henry se não tivesse ignorado todas as formas de contato do rapaz ou se tivesse estado mais atenta ao conteúdo da balada enviada por ele. Afinal, quando a recebeu, Fiona até mesmo faz uma análise da balada e percebe diversos indícios da forma como Adam Henry se sentia. Os leitores descobrem junto com ela, a medida que leem o texto e as interpretações de Fiona sobre ele.

#### A BALADA DE ADAM HENRY

Ergui minha cruz de madeira e a arrastei junto ao rio.  
Eu era jovem e tolo, e perturbado pela ideia  
De que a penitência era uma asneira e os encargos coisa de idiotas.  
Mas aos domingos me diziam para seguir todas as regras.

As farpas feriam meu ombro, aquela cruz pesava mais que chumbo,  
Minha vida de devoto era estreita, e quase morri.  
O rio corria alegre e sorridente, a luz do sol dançando a seu redor,  
Mas eu devia seguir meu caminho, olhos postos no chão.

Então um peixe pulou da água com um arco-íris nas escamas.  
Pérolas de água saltitavam formando colares prateados.  
“Jogue a cruz na água se você quer se libertar!”  
Por isso, à sombra da árvore de Judas, afoguei no rio minha carga.

Num êxtase maravilhoso me ajoelhei na margem do rio  
Enquanto, apoiada em meu ombro, ela me dava o beijo mais doce.  
Mas mergulhou rumo ao fundo gélido onde nunca será encontrada,  
E meus olhos se encheram de lágrimas até que ouvi o som das trombetas.

E Jesus se pôs de pé sobre as águas e me disse:  
“Aquele peixe era a voz de Satã, e você deve pagar o preço.  
O beijo dela era o beijo de Judas e traiu meu nome.  
Morte àquele

Morte àquele o quê? As últimas palavras do verso final estavam perdidas em meio a um novelo de linhas entrecruzadas que davam voltas em torno de reconsiderações, palavras cortadas e recolocadas, variantes com pontos de interrogação. Em vez de tentar decifrar aquela mixórdia, ela releu o poema e depois se reclinou, os olhos fechados. Ficou sentida por Adam estar com raiva dela, pintando-a como Satã, e começou a compor em devaneio uma carta para ele, sabendo que nunca a enviaria pelo correio ou mesmo a escreveria. Seu impulso era aquietá-lo ao mesmo tempo que se justificava. Recorreu a frases prontas. Tive de mandá-lo embora, era o que melhor servia a seus interesses, você tem toda uma vida jovem pela frente. Depois, com maior coerência: Mesmo se tivéssemos outro quarto, você não poderia ser nosso inquilino. Uma coisa dessas não é aceitável para uma juíza. Acrescentou: Adam, não sou Judas. Talvez uma velha truta... Essa última frase para dar um toque de leveza à sua firme intenção de se autojustificar.

O “beijo mais doce” dela tinha sido irresponsável, e Fiona não escapara ilesa dele, não no que dizia respeito a Adam. Mas era um gesto de pura bondade não lhe responder. Ele voltaria a escrever, apareceria à sua porta, ela precisaria enxotá-lo de novo. Dobrou a página outra vez e a recolocou no envelope, levando-o para o quarto e guardando na gaveta da mesinha de cabeceira. Em breve ele superaria tudo. Também devia ter sido tragado de volta para a religião, ou então Judas, Jesus Cristo e tudo o mais eram apenas recursos poéticos usados para dramatizar o pavoroso comportamento dela ao beijá-lo e depois mandá-lo embora num táxi. Seja lá o que fosse, Adam Henry provavelmente teria grande sucesso nos exames de recuperação e iria para uma boa universidade. Ela esmaeceria nos pensamentos dele, se tornaria uma figura menor em sua educação sentimental (MCEWAN, 2016, p.164-165).

#### 1.1.3.6 *Catarse* dos leitores

No que diz respeito à *catarse*, uma das possibilidades de interpretação é entender a *catarse* nesse caso como uma forma de educação ética. O livro trata de assuntos muito polêmicos, como o relacionamento entre direito e religião e a tutela do Estado com relação aos menores de idade. Ao ler um livro como *A Balada de Adam Henry* e passar pelos processos de *pavor* e *compaixão* e desembocar na *catarse*, o leitor provavelmente já tem uma opinião melhor fundamentada sobre os temas propostos na narrativa. Suas emoções foram desenvolvidas tanto para entender Fiona, quando para entender Adam. Ainda que o leitor não chegue a uma conclusão sobre o que era melhor se fazer nos casos apresentados pelo livro, ele já tem consciência daqueles debates, que impactam sua formação ética. Essa situação vai ser debatida posteriormente capítulo 4 desta dissertação, onde buscaremos entender melhor os relacionamentos entre a ficção e a nossa ética.

Também é possível pensar na *catarse* como purgação, pois é só no final do livro que existe uma liberação e purgação das emoções reprimidas no decorrer da trama. Esta possível definição se alia também a possibilidade de entender a *catarse* como alívio do suspense, uma vez que os leitores sentiriam esse prazer catártico apenas quando o suspense sobre o que aconteceu com Adam Henry é finalmente exposto. É justamente neste ponto que poderia também ocorrer a purgação ou liberação das emoções - quando o prazer de descobrir o que aconteceu também vem à tona. É claro que estas são apenas algumas interpretações e, conforme debatemos anteriormente, o conceito de *catarse* é muito amplo e subjetivo. O que não resta dúvidas, no entanto, é que ela está presente na obra aqui analisada.

Portanto, pelo exposto, verificamos que *Poética* pode sim ser entendida de forma mais extensiva e englobar também debates literários. Como vimos, o exposto por Aristóteles é

aplicável também na literatura. Outro ponto que corrobora este argumento é o que veremos na próxima seção deste capítulo, onde debateremos sobre a possibilidade de *Poética* ser interpretada como uma espécie de manual literário.

### 1.3.2 *Poética* como manual literário

*Poética* influenciou teóricos literários no decorrer dos anos, que recorrem a Aristóteles como base para seus estudos. Araujo elenca diversos autores que teriam bebido da fonte aristotélica e definido *Poética* como uma espécie de manual literário, como Lodovico Castelvetro no início do século XVI e Gotthold Lessing, no século XVIII (ARAUJO, 2018, p.110-111). Castelvetro é considerado um dos mais importantes comentaristas renascentistas de *Poética*. Da mesma forma, Lessing usou a teoria *Poética* como bases para seus estudos sobre a dramaturgia e, posteriormente, literários.

De modo semelhante, Campbell se refere a Aristóteles quando evoca o termo *catarse* em seu livro sobre formação de *personagens*, *O Herói de Mil Faces* (CAMPBELL, 2007, p.32). A teoria de *Poética* também aparece em *A Arte da Ficção* de David Lodge, quando o autor fala da necessidade de termos elementos surpresa nas obras, o que – de acordo com Lodge – equivaleria à *reviravolta* prevista em *Poética*, a qual muitas vezes vem conectada ao *reconhecimento* (LODGE, 2011, p.80). Citações diretas de *Poética* também aparecem posteriormente na obra:

A história tem um começo, um meio e um fim segundo Aristóteles os definiu: o começo é o que não requer que nada o preceda; o fim é o que não requer que nada o suceda; e o meio precisa de algo antes e de algo depois (LODGE, 2011, p.80).

Um dos livros mais utilizados como “manual” pelos escritores dos tempos modernos é *A Jornada do Escritor: estrutura mítica para escritores* (2006), escrito pelo roteirista Christopher Vogler. Vogler tomou como base o conceito de “Jornada do Herói”, de Joseph Campbell para escrever sobre estrutura narrativa. Campbell defendia a existência de uma jornada cíclica nos mitos, relacionada a jornada de seu herói. Tal jornada, também conhecida como “monomito”, também se aplica às narrativas contemporâneas. No prefácio da primeira edição de *A Jornada do Escritor: estrutura mítica para escritores*, Ana Maria Machado (que também atuou como tradutora) escreve:

Depois dele [de *Poética*], ninguém mais tem desculpa para fazer um roteiro fraco ou um livro infantil malfeito. Ou, mais ainda: não dá mais para querer filmar ou publicar histórias que não se sustentam de pé. Sem qualquer dúvida, é um passo muito importante para o profissionalismo do escritor de histórias. (MACHADO, 2006 apud VOGLER, 2006, p.9, explicações nossas).

Vogler, autor do manual supramencionado, menciona *Poética* e suas teorias em diversos momentos de sua exposição. Existe ainda uma seção inteira do livro dedicada a falar sobre a *catarse*, claramente originária das discussões de *Poética* (VOGLER, 2015, p.421-433). É latente sua influência aristotélica, conforme se percebe no trecho destacado:

Aristóteles diz que a reversão repentina de uma situação do protagonista pode produzir as emoções desejáveis de pena e terror no público; pena por alguém que sofra um infortúnio não merecido e terror quando isso acontece a alguém como nós. (VOGLER, 2015, p.399-400).

Resta clara, portanto, a influência de *Poética* nas teorias literárias. Há séculos ela vem sendo usada como referencial e ela continua usada até em teorias literárias mais recentes, como a de Vogler (que foi originalmente lançada em 1992 e segue tendo novas impressões e edições até hoje). Todavia, o fato de *Poética* ser aceito como fundamento para teorias literárias até hoje, não quer dizer que o proposto por Aristóteles também não receba sua cota de críticas e discordâncias. Muitos autores consideram que estruturas tão formais de *enredo* e *personagens*, cujos debates muitas vezes se iniciaram com *Poética*, são obsoletas ou desnecessárias. Jonathan Franzen disse em entrevista que percebeu que se prender ao *enredo* e ao planejamento dele era um “obstáculo que estava no caminho” de sua produção literária (FRANZEN; MILLER, 2015). Stephen King, talvez um dos mais proeminentes escritores da atualidade, especialmente no segmento de literatura de horror, escreve em seu livro com dicas de escrita: “O enredo é, penso eu, o último recurso do bom escritor e a primeira escolha do idiota” (KING, 2015, p.142). Para King, uma boa criação de histórias não pode estar atrelada a necessidade de um *enredo*, sob pena de ter seu crescimento cerceado.

Não confio no enredo por duas razões: em primeiro lugar, porque nossa vida, em enorme medida, não tem enredo, mesmo que você tome todas as precauções necessárias e faça um planejamento cuidadoso; em segundo lugar, porque acredito que a construção da trama e a espontaneidade da criação verdadeira não sejam compatíveis. É melhor ser o mais claro possível quanto a isso — quero que você entenda que minha crença básica sobre a criação de histórias é que elas praticamente se fazem sozinhas. O trabalho do escritor é dar-lhes um lugar para crescer (e transcrevê-las, é claro). (KING, 2015, p. 140).

Portanto, podemos ver que mesmo que *Poética* seja considerada relevante até hoje como manual literário, as técnicas expostas por Aristóteles para o que seria considerado uma boa tragédia e, por analogia, uma boa obra literária, não são universalmente compartilhadas. Críticos à formalidade do ofício da escrita aparecem constantemente, entretanto isto não desmerece a relevância de *Poética* para os estudos literários e para os estudos sobre roteiro, tanto de peças quanto de filmes.

Se Aristóteles defendia que um bom poeta é capaz de gerar comoção na audiência mesmo só de ela ouvir do desenrolar dos fatos, sem nem sequer assistir e, se até hoje *Poética* é utilizada como fundamento para diversas teorias de produção literária, é lógico concluir que é possível interpretarmos que o exposto sobre a tragédia em *Poética* também vale para a literatura. Vimos na seção anterior diversos pontos de aplicação da teoria na prática literária e nas emoções dos leitores. Sendo assim, também podemos terminar de responder a segunda pergunta de pesquisa deste capítulo e entender que *Poética* pode sim ser extrapolada e ter seu conteúdo aplicado também a outros tipos de obras de ficção, como a literária.

Neste capítulo verificamos que a reação humana à ficção existe e é algo que os escritores, roteiristas e dramaturgos buscam na confecção de suas obras artísticas. Sendo assim, no próximo capítulo, continuarei os debates sobre os motivos que levam os seres humanos a reagirem à ficção. Grande parte desses estudos tem sua origem nas discussões de *Poética* e estão correlacionados ao estudo da reação destinada aos filmes ou peças, mas também podem ser interpretados de forma análoga para a literatura.

## 2 POR QUE NÓS REAGIMOS AFETIVAMENTE ÀS FICÇÕES?

Como vimos, em *Poética*, Aristóteles discorre sobre as formas de gerar os sentimentos desejados na audiência por meio do enredo da tragédia. Também vimos que a *Poética* pode ser aplicada também para obras literárias e que, muitas vezes, é considerada como um manual para elas. Todavia, com base no exposto, é possível se questionar duas coisas: (i) se a audiência sabe que vai ter respostas emocionais sofridas com o desenrolar do “enredo” (*mythos*), por que ainda resolve ir assistir uma tragédia? O que leva alguém a ir, por desejo e conta própria, assistir uma peça que a fará sofrer? E (ii) se a audiência sabe que o que assiste é uma obra de ficção, por que reage de uma forma tão contundente? Por que sente “pavor” (*phobos*) e “compaixão” (*eleos*) com relação a “personagens” (*ethos*) que não existem na vida real? Essas são as perguntas que objetivo responder neste capítulo.

### 2.1 Paradoxo da Tragédia: por que os seres humanos vão assistir tragédia?

Assistir ou ler obras que gerem sentimentos como *pavor* e *compaixão* poderia parecer irracional, visto que normalmente essas emoções estão associadas a intensos “sofrimentos” (*phatos*). Por que alguém gostaria de passar por esse tipo de situação, uma vez que já sabe que ela vai gerar *sofrimento*? É dessa concepção que emerge o conceito do paradoxo da tragédia, que talvez possa ser entendido como o primeiro passo para os estudos que levaram aos debates intitulados paradoxo da ficção.

Uma das defesas desse estranho comportamento humano é entender que os seres humanos sentem prazer por meio da arte, mesmo a trágica. Hume tem estudos sobre essa questão. Em seu livro *Quatro Dissertações*, no ensaio intitulado *Sobre a Tragédia* (HUME, 1757), Hume busca entender por que os seres humanos sentem prazer por meio da arte trágica. Primeiro, Hume apresenta possíveis soluções para este paradoxo. Ele apresenta a defesa feita por Abbé Dubos, que diz que as pessoas podem procurar a tragédia porque sentir horror, ansiedade e *sofrimento* é melhor do que o tédio e o ócio. Porém, para refutar essa posição, Hume argumenta que continua sendo estranho pois, se fossem situações trágicas na vida real, não teríamos prazer em passar por elas. Ele também aponta a defesa de Fontanelle,

que complementa o apresentado por Abbé e diz que o prazer só é possível justamente porque sabemos que o que estamos vendo ou lendo não é real.

Em contrapartida, Hume argumenta que o ser humano é capaz de sentir prazer mesmo quando está vendo ou lendo a representação de uma tragédia que sabe que é ou foi real. Aristóteles, em *Poética*, comenta que os seres humanos são capazes de sentir prazer mesmo quando estão diante de uma “mimese” (*mimesis*) da morte. Isto porque a fonte do prazer não seria a morte em si, mas a *mimese* realizada dela, quando feita de forma boa e eficiente (*Poética*, seção 4, 1448b 10-20). O que Hume defende, por fim, é similar: que o prazer que deriva da tragédia e que faz os seres humanos quererem ter contato com ela é derivado da eloquência com a qual as cenas trágicas são apresentadas.

Cenas eloquentes são capazes de despertar os sentimentos na audiência ou nos leitores e gerar o prazer, que os move originalmente a ir assistir ou ler as tragédias. De certa maneira isso se assemelha ao apresentado por Aristóteles, que diz que apenas as boas tragédias são capazes de despertar *pavor* e *compaixão*. Aristóteles também deixa claro que, na tragédia, são os sentimentos de *pavor* e *compaixão* que, em última instância, levam a “catarse” (*khátarsis*) (*Poética*, seção 6, 1449b 25-30). Todavia, a grande questão levantada é exatamente porque as pessoas procuram sentimentos como *pavor* e *compaixão* na ficção se, na realidade, elas fogem de sentimentos assim? (DESTRÉE, 2014, p.5).

Destrée traz duas soluções para este paradoxo da tragédia que já foram apresentadas por outros teóricos e apresenta ele mesmo uma solução. A primeira solução seria fundamentada no conceito de *catarse* (DESTRÉE, 2014, p .5). As pessoas estariam dispostas a passar por sentimentos que geram *sofrimento* a fim de, no final, passarem processo da *catarse*, onde esses sentimentos se transformariam e gerariam o verdadeiro prazer da tragédia. Todavia, Destrée refuta essa teoria e diz que ela não responde à pergunta inicial. Se a *catarse* e o prazer trágico só vêm no momento final, seria um pouco estranho que as pessoas se dignassem a passar por todo *pavor* e *compaixão* derivado da tragédia, a fim de atingir o prazer só no final. O argumento de Destrée é que é possível que exista algum tipo de prazer desde o início da peça. Além disso, ele também argumenta que a *catarse* não está presente apenas na tragédia, mas também na comédia e na música. Por isso, é difícil dizer que ela pode ser o verdadeiro prazer da tragédia. Para o autor, o foco do prazer viria justamente das emoções de *compaixão* e *pavor*, despertadas pela *mimese*. Por essas razões, seria impossível considerar a *catarse* como o motivo que levam os seres humanos a assistirem tragédias (DESTRÉE, 2014, p.6-7).

A segunda solução seria tentar entender os motivos que levam alguém a procurar por esse tipo de sensação por meio da *mimese*. Sob essa perspectiva, o prazer de assistir uma obra de ficção seria gerado pela cognição de vermos algo que reconhecemos. Este algo pode ser bom ou ruim. Isso explicaria inclusive o argumento de Aristóteles de que os seres humanos são capazes de sentir prazer mesmo da *mimese* da morte, mostrado anteriormente neste capítulo (*Poética*, seção 4, 1448b 10-20). Todavia, Destrée argumenta que esse tipo de solução não é suficiente para explicar o que acontece. De fato, haveria prazer no ato de ver algo que conhecemos representado e imitado, mas dificilmente seria ele o “prazer verdadeiro” da tragédia e o que levaria as pessoas a assisti-las (DESTRÉE, 2014, p.12). Para Fossheim, reconhecer algo que foi mimetizado pressupõe que você já viu aquilo antes (ao ver uma pintura de uma flor, você sabe que aquilo é uma flor porque já viu uma flor antes). É, portanto, um processo de “reconhecimento” (*anagnorisis*). A *mimese* geraria prazer, pois seria uma fonte de entendimento que conhecemos e usamos desde que nos entendemos como seres humanos, já que o processo de mimetizar faz parte também do nosso processo de aprendizado (FOSSHEIM, 2006, p. 109-110).

Para solucionar o paradoxo, Destrée argumenta que é necessário estar emocionalmente envolvido com a obra para que se reaja a ela. Isso que diferenciaria as reações que se desenvolvem a partir de olhar uma pintura das que se desenvolvem ao assistir uma peça, por exemplo. Mas, ao mesmo tempo que as pessoas são movidas pela *mimese*, elas continuam cientes de que se trata apenas de uma representação e que estão em um lugar seguro para reagir as situações, sem que elas tenham uma contraposição real na vida (DESTRÉE, 2014, p.15-16). O prazer estaria em experienciar a *compaixão* e o *pavor* em um ambiente seguro, sem que existam motivos reais na realidade para se sentir dessa forma (DESTRÉE, 2014, p.22-24). A tentativa de Destrée de solucionar esse paradoxo já mergulha nas discussões sobre o paradoxo da ficção, que passarei a abordar agora.

## 2.2 Paradoxo da ficção: por que os seres humanos reagem à ficção?

As discussões acerca do paradoxo da ficção começaram oficialmente com o texto *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?* (1975), escrito por Colin Radford. Em seu texto, Radford defende que os seres humanos se preocupam com o destino daqueles seres humanos de quem gostam. É possível ainda, se forem pessoas muito sensíveis, que se sintam

tocados pelo destino de seres humanos em geral. Para Radford, é fato que somos movidos por acontecimentos e situações que dizem respeito à terceiros (RADFORD; WESTON, 1975, p.67). Todavia, para que exista uma reação é necessário que acreditemos que a história é verdadeira. É o pensamento de que alguém está atormentado que nos atormenta, mas é preciso que se acredite que este tormento é real (RADFORD; WESTON, 1975, p.68). Essa seria a primeira premissa do paradoxo: precisamos acreditar na veracidade dos *personagens* e histórias para que reajamos.

Segundo Radford, se sentir impactado e movido por histórias e *personagens* reais é perfeitamente compreensível. O que é ininteligível é porque também nos sentimos dessa forma quando o assunto são obras e *personagens* de ficção. Ainda que nossas reações sejam diferentes ao ver uma morte no cinema e ao saber de uma morte em circunstâncias semelhantes na realidade, visto que costumamos ter maiores e mais contundentes reações para os acontecimentos reais, continuamos tocados e movidos pelas fictícias. É desse questionamento que surge a segunda premissa: nós sentimos e nos emocionamos com os *personagens* de ficção e até mesmo reagimos ao que acontece com eles (RADFORD; WESTON, 1975, p.69-70).

Quando lemos, vemos um filme ou assistimos uma peça, sabemos que se trata de ficção. É isso que diz a terceira premissa: sabemos que o que estamos assistindo é uma obra de ficção. Não vamos ver uma peça ou um filme com a crença de que ele é um acontecimento real. Porém, se temos ciência de que é tudo ficcional e se para reagir a algo precisamos ter crenças de existência, por que reagimos aos *personagens* e as situações ficcionais? (RADFORD; WESTON, 1975, p.71).

Freeman elenca as três premissas do paradoxo de forma mais didática. Ele defende que elas foram amplamente aceitas pelos teóricos que começaram a estudar e debater sobre a teoria depois do texto de Radford. São elas:

- a) Nós costumeiramente reagimos emocionalmente por situações e personagens que nós sabemos que são puramente ficcionais;
- b) Emoções logicamente pressupõem crenças na existência do objeto/situação que gerou essa emoção;
- c) Nós não temos crenças na existência de objetos/situações que nós sabemos ser fictícios.<sup>1</sup> (FREEMAN, 2014, p.249, tradução nossa).

---

<sup>1</sup> O texto em língua estrangeira é:

- a) We often have emotions for fictional characters and situations known to be purely fictional.
- b) Emotions for objects logically presuppose beliefs in the existence and features of those objects.
- c) We do not harbour beliefs in the existence and features of objects known to be fictional.

Ora, se a crença na existência dos *personagens* e situações é fator necessário para que nós reajamos a eles (premissa b) e se essas crenças não existem quando nós, por vontade própria, temos contato com alguma obra de ficção (premissa c), como é possível que nós costumeiramente tenhamos reações emocionais quando expostos a obras de ficção (premissa a)? É este o paradoxo.

Para Radford, a resposta emocional à ficção seria irracional (RADFORD; WESTON, 1975, p.78-79). Ele traz seis possibilidades de solução para o paradoxo e refuta todas elas com seus argumentos. A primeira resposta defende que esquecemos, quando estamos envolvidos com a obra de ficção em questão, de que ela não é real. Ele refuta essa possibilidade ao dizer que não é possível que isso seja verdade, pois não fazemos nada para impedir os acontecimentos que assistimos. Ou seja, continuamos com a certeza de que eles não acontecem de verdade (RADFORD; WESTON, 1975, p.71). Um expectador de um filme de suspense não tenta impedir um assassinato, assim como um expectador de um filme de ação não chama a polícia, nem se protege em cenas de tiroteio.

A segunda resposta defende que, enquanto estamos em contato com a ficção, há o que ele chama de “suspensão da descrença”. Nesse argumento, os expectadores estariam dispostos a suspender as faculdades críticas que os fariam crer que aquilo não é real, em prol do entretenimento. Ele refuta essa possibilidade e diz que, mesmo que quiséssemos, não seríamos capazes de esquecer que aquilo não é real, porque acabamos desfocados e perdemos a ilusão criada por conta dos acontecimentos em volta de nós (um bebê que chora, uma cadeira arrastada, alguém que faz algum comentário, etc.). Além disso, enquanto interagimos com uma obra de ficção, não ficamos o tempo inteiro nos lembrando que aquilo é ficcional. Simplesmente sabemos que é (RADFORD; WESTON, 1975, p.71-72).

Vale ressaltar que Eva Schaper faz uma análise do uso da “suspensão da descrença” e a afasta da teoria do paradoxo da ficção. Ainda que Radford seja citado apenas em uma nota de rodapé do texto, é possível dizer que os dois textos dialogam. O artigo de Schaper, tal qual o posicionamento de Radford, refuta o uso da suspensão da descrença como solução para o paradoxo da ficção. As teorias de Schaper se assemelham mais a Teoria do Pensamento, que veremos na seção 2.2.2, na busca por uma resposta para o paradoxo da ficção. Segundo ela, para remover da esfera da irracionalidade ou na ininteligibilidade das reações humanas à ficção, é necessário ter ciência que precisamos de crenças de que aquilo com que lidamos é apenas ficção e não a realidade. (SCHAPER, 1978, p.44).

A terceira resposta sugere como solução o fato de que essa capacidade humana de se sentir movido pelas obras ficcionais é simplesmente um fato possível. Ainda que algumas pessoas não se sintam envolvidos pela arte (talvez porque fiquem entediadas vendo filmes ou não gostem de ler, por exemplo), elas teriam o *potencial* para fazer, pois essa capacidade seria característica comum aos seres humanos. O que Radford aponta é que, na verdade, a reação não pode ser entendida como um simples fato dado, porque ela costuma depender de algum gatilho, como a crença na realidade daqueles fatos e *personagens*. Por isto, essa resposta falharia em tentar solucionar o paradoxo (RADFORD; WESTON, 1975, p.72).

Já a quarta resposta aponta como solução o fato de que como seres humanos nós temos capacidade de ser tocados não só por obras artísticas de ficção, mas por histórias que inventamos na nossa própria cabeça. Radford ressalta que quanto mais longe da realidade for essa invenção da nossa cabeça, mais o nosso comportamento será considerado estranho. Por exemplo, uma pessoa que sofre e se preocupa com a possível morte de um conhecido que está com câncer não tem seu comportamento julgado como fora do padrão. Por outro lado, uma pessoa que sofre e se preocupa com a possível queda de um avião de um conhecido que nem sequer está viajando tem mais chances de ter seu comportamento julgado como estranho, porque não há motivos para pensar sobre isso. Quanto maior é a probabilidade e a possibilidade de algo de ruim acontecer, maior é a compreensão humana de que está tudo bem reagir. A questão é que as reações vão variar de acordo com as percepções pessoais de cada ser humano, assim como com sua capacidade imaginativa. Por isso, essa resposta não traria uma solução eficiente, pois teria como base fundamentos muito subjetivos (RADFORD; WESTON, 1975, p.74).

A quinta solução para o paradoxo apontaria como resposta o fato de que fazemos um paralelo entre o que temos contato na ficção e pessoas e situações reais. O que nos emociona não é o *personagem* com uma doença fatal na tela, mas o fato de que nos lembramos de um amigo, conhecido ou familiar que passou pela mesma situação. Todavia, não são essas pessoas e situações reais que estão sendo representadas na arte e não há uma conexão real entre as pessoas que conhecemos e aquela ficção, o que faria com o que o paradoxo continuasse presente (RADFORD; WESTON, 1975, p.75).

Por fim, sua sexta sugestão de solução defende que existiriam duas formas de reação humana – uma para os fatos e outra que usamos para a ficção. No entanto, a reação à ficção não é uma reação verdadeira. Se fosse verdadeira como aquela que temos para fatos reais, ela seria muito mais intensa, forte e incontrolável. Radford refuta essa percepção, dizendo que as

duas reações não seriam tão diferentes. Além disso, também não seria uma escolha totalmente racional reagir de uma forma ou de outra. Portanto, o paradoxo permaneceria (RADFORD; WESTON, 1975, p.76).

O autor conclui que ainda que nossa reação seja natural e compreensível, ela é inconsistente e ilógica (RADFORD; WESTON, 1975, p.79). Portanto, ele falha em apresentar uma solução para o paradoxo que apresenta. Reagir à ficção parece ser, então, só mais uma das várias reações ilógicas do ser humano. Ainda que as premissas que compõe o paradoxo sejam aceitas por todas as correntes, é claro que as análises de como é possível solucioná-lo variam. Sendo assim, a forma mais comum de tentar dar uma solução para o dilema é refutar uma das premissas criadas.

O primeiro crítico do proposto por Radford foi Weston, que escreveu um texto de “resposta” aos argumentos apresentados por Radford, que também fez parte do artigo *How Can We Be Moved By the Fate of Anna Karenina?* (1975). Seu argumento para solucionar o paradoxo se assemelha ao que posteriormente será designado como “Teoria do Pensamento” e também, em certa medida, ao que se nomeia como “Teoria da Contraparte”, conforme será visto. Weston define que as emoções à ficção são definidas por nossa “concepção de vida” (RADFORD; WESTON, 1975, p.85-86). As emoções não seriam destinadas especificamente aos *personagens* ficcionais e suas situações, mas ao que aqueles *personagens* e situações evocam de verdades e ideias sobre a vida. De certa maneira, essas verdades e ideias estão conectadas com nossos valores éticos. A arte teria a capacidade de trazer à tona essas percepções. Segundo Weston, as obras ficcionais são “objetos essenciais de discussão e interpretação” e que entender as razões que levam alguém a reagir a uma obra de ficção faz parte da apreciação artística (RADFORD; WESTON, 1975, p.86).

As discussões continuaram entre Weston e Radford quando este escreveu o artigo *Tears and Fiction* (1977) para contra argumentar os pontos levantados por Weston. Ele diz que é impossível reduzir o alvo das respostas das pessoas à ficção a eles serem simplesmente parte do “sentido” da obra de arte e terem capacidade de evocar as verdades e ideias de cada um sobre a vida (RADFORD, 1977, p.211). Existe uma diferença, segundo ele, em entender um *personagem* (um monstro, por exemplo) como um *personagem* medonho e assustador dentro do contexto do filme e se sentir assustado por ele fora do filme, na vida real (RADFORD, 1977, p.212).

As discussões sobre o paradoxo da ficção continuam até hoje. Radford e Weston foram apenas os primeiros a debater sobre o assunto. Com o passar dos anos, surgiram

diversos teóricos e opções de resposta, sem que exista uma unanimidade de solução. As teorias que buscam solucionar o paradoxo da ficção e responder porque reagimos à ficção foram agrupadas em quatro grandes grupos, conforme veremos neste capítulo.

### 2.2.1 Teoria do Faz de Conta (*Pretend Theory*)

A *Pretend Theory* (aqui traduzida para Teoria do Faz de Conta) rejeita a premissa do paradoxo da ficção que define que nós costumeiramente reagimos a situações e *personagens* que sabemos ser ficcionais. Para Walton seria impossível nós expressarmos emoções genuínas quando confrontados com obras de ficção, pois sabemos que os *personagens* e fatos ali elencados não existem de verdade (WALTON, 1978, p.6-7). Isso se comprovaria no fato de que assistimos ou lemos uma obra de ficção sem esboçar nenhuma intenção de evitar as situações. Quando vemos *It – A Coisa* (Andy Muschietti, 2018), não corremos do palhaço. Quando lemos *Romeu e Julieta* (William Shakespeare), não tentamos impedir Romeu de se matar, ao achar que Julieta está morta. Esses são só alguns exemplos de situações que nos impactam emocionalmente, mas que não nos movem a tomar alguma medida para impedi-las (MOYAL-SHARROCK, 2008, p.165).

Para ilustrar sua teoria, Walton traz a anedota de Charlie, um menino que assiste um filme de terror que tem como vilão central um monstro verde e gelatinoso (WALTON, 1978, p.5). Charlie não sai correndo do cinema, apesar de estar com medo do monstro. Em alguma medida, ele sabe que aquele monstro não é uma ameaça real. Ele evoca nessa explicação o argumento da “suspensão da descrença”, trabalhado anteriormente. Partindo do pressuposto que esse tipo de suspensão é possível, Walton argumenta que Charlie meio que acredita que o monstro é um perigo real e que, por isso, ele está, pelo menos, meio assustado. Nesse estado, Charlie não teria nem certeza de que aquilo é falso, nem certeza de que é real. Todavia, ele não tem dúvidas de que o monstro não está na sua frente, naquele momento. Se houvesse uma mera suspeita de que o monstro estivesse ali, Charlie não continuaria sentado assistindo o filme, mas sim sairia correndo (WALTON, 1978, p.7). A questão é que não é só porque ele não está ali naquele momento que ele não existe e é a possibilidade da existência do monstro que dá medo ao Charlie.

No início da história do cinema e das radionovelas, a audiência não tinha a mesma certeza que Walton diz que Charlie tem, de que a ameaça na tela não está, de fato, bem ali na frente. Em 1895, quando os Irmãos Lumière exibiram a projeção de seu pequeno curta *A Chegada do Trem à Estação*, muitas pessoas que estavam na plateia, mesmo que anteriormente já tivessem tido explicações sobre como o cinema funciona, correram desesperadas quando o trem apareceu e se aproximou na tela, certas de que ele ia acabar atingindo-as (OLIVEIRA, 2009, p.2). Fato similar ocorreu posteriormente, já em 1938, quando a rádio americana CBS fez uma transmissão da adaptação da obra *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells. Na trama, a Terra é invadida por marcianos que aterrissaram em Nova Jersey. No início da transmissão, os ouvintes foram informados de que se tratava de uma obra ficcional, mas como muitos só começaram a ouvir depois, quando a narrativa já estava encaminhada, a radionovela trouxe o caos. A população local ficou apavorada. Pessoas precisaram de atendimento médico, foram até postos policiais e contataram jornais para confirmar se aquilo que estava sendo noticiado era mesmo verdadeiro (PEREIRA, et al., 2009, p.6-7). Em 1971, a mesma obra foi adaptada e transmitida na Rádio Difusora do Maranhão e também foi capaz de gerar espanto e desespero na população local (CONCEIÇÃO, et al., 2006, p.1).

Hoje, anos mais tarde, esse tipo de reação parece desmedida. Quando estamos em contato com um filme, um livro, uma peça ou qualquer outro tipo de representação artística, não existe dúvida para nós de que aquilo é ficção. O argumento de Walton é que o que sentimos ao reagir não é exatamente uma emoção, mas o que ele intitula de “quasi-emotion”, nesta dissertação traduzida como quasi-emoção (WALTON, 1978, p.6). Ainda que Charlie esteja fisicamente apavorado, com o coração acelerado e nervoso, ele não está *realmente* com medo. Se estivesse, estaria fugindo. Ele está em um estado de quasi-medo. O que Walton defende, portanto, é que nossa reação se daria porque nós nos imagináramos naquele estado, como parte de um jogo de “faz de conta”. Ele inclusive chega a fazer um paralelo entre Charlie com medo do filme e Charlie brincando com seu pai, onde este seria um monstro que o persegue (WALTON, 1978, p.18). Charlie não estaria com medo real. Ele se imaginaria com medo, como parte da experiência artística ou da experiência da brincadeira. Conforme segue:

Quando o monstro levanta a cabeça, vê a câmera e começa a andar na direção dela, Charlie está ameaçado de faz de conta. E quando, como resultado, Charles fica sem ar e agarra sua cadeira, ele está com medo de faz de conta. Charles está brincando de

faz de conta, num jogo onde ele usa as imagens na tela como adereços. Ele também é um ator personificando ele mesmo<sup>2</sup> (WALTON, 1978, p.13, tradução nossa).

Todo seu argumento não afasta a hipótese de que nós nos envolvemos emocionalmente com as obras artísticas. O que Walton defende é que esse envolvimento não está relacionado com emoções reais, mas sim com emoções de “faz de conta”, que confundimos com as reais. Esse tipo de reação não pressupõe uma crença de existência na situação ou nos *personagens* e descarta a primeira premissa do paradoxo. É dessa forma que ele tenta chegar a uma solução (FREEMAN, 2014, p.248). Somos capazes de reagir a ficção pois estamos fazendo de conta que aquilo que estamos lendo ou assistindo existe.

Sua teoria foi refutada por diversos teóricos, que se dividiram majoritariamente em duas vertentes de ataque: aqueles que acreditavam que havia problemas com a analogia feita entre a reação e o “faz de conta” e aqueles que acreditavam que havia problemas com o conceito de “quasi-emoções”.

Na primeira vertente, Carroll defende que não há uma analogia possível entre jogos de faz de conta das crianças e o que acontece com os seres humanos quando reagem à ficção (CARROLL, 1990, p.74). No primeiro caso, as crianças teriam capacidade de escolha e poderiam escolher brincar. Este livre-arbítrio as faria controlar suas reações e emoções. Se Charlie ficasse com muito medo ao brincar de monstro com seu pai, ele poderia simplesmente parar de brincar e ir fazer outra coisa. No segundo caso, não estaríamos nem sequer cientes de que estamos em um jogo de faz de conta. Um jogo desse tipo requer a intenção de fingir alguma coisa (no caso da brincadeira de Charlie, fingir que o monstro existe, por exemplo) e quando estamos em contato com a ficção, não temos originalmente intenção de fingir nada. Uma forma de tentar entender essa nossa intenção é dizer que ela está intrínseca na nossa escolha de ver um filme, assistir uma peça ou ler um livro. Todavia, em um jogo de faz de conta infantil, a criança tem a intenção de brincar. As pessoas que reagem às obras artísticas não necessariamente têm essa mesma intenção, conforme Carroll aponta:

Não parece ser correto dizer que estamos brincando, de faz de conta ou qualquer outra coisa, se nós não sabemos que estamos. Com certeza, uma brincadeira de faz de conta requer a intenção de fingir. Mas, em face disso, os consumidores de terror não parecem ter essa intenção (CARROLL, 1990, p.75).

---

<sup>2</sup> O texto em língua estrangeira é: When the slime raises its head, spies the camera, and begins oozing toward it, it is make-believe that Charles is threatened. And when as a result Charles gasps and grips his chair, make-believedly he is afraid. Charles is playing a game of make-believe in which he uses the images on the screen as props. He too is an actor impersonating himself.

Já a segunda vertente de crítica, apresentada por teóricos como Hartz e Säätelä, por exemplo, evoca estudos de cinema para tentar refutar a ideia das quasi-emoções. O que os autores apontam é que existem reações involuntárias quando estamos perante uma obra de ficção, que não dependem das crenças de existência. Ao analisarmos essas reações involuntárias podemos acabar categorizando-as erroneamente como um sentimento, quando na verdade o que estamos sentindo é uma reação involuntária (por exemplo, achamos que é um sentimento de *pavor*, mas o que verdadeiramente sentimos é uma reação involuntária de repulsão). As quasi-emoções seriam apenas uma má identificação de sentimentos (SÄÄTELA, 1994, p.29). Por outro lado, para Hartz, as reações seriam “pré-conscientes” e, por isso, automaticamente geradas através de algum estímulo. São crenças automaticamente geradas, como uma reação natural do nosso sistema cognitivo. Não requerem permissão para acontecer, mas são capazes de gerar até mesmo picos de adrenalina e fluxo de cortisol, ainda que não sejam exatamente reações sentimentais (HARTZ, 1999, p.563-566).

Muitas vezes aquilo que é representado em uma obra artística tem impacto real na sociedade. Parece impossível pensar que as reações humanas são simplesmente um jogo de faz de conta, o que faz com que os argumentos contra essa corrente de solução ganhem força. Se o impacto e as emoções não são reais, é difícil explicar como obras de ficção impactaram tanto a sociedade no decorrer dos anos. É impossível não pensar no efeito que a obra *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774) de Goethe trouxe, por exemplo. Na narrativa, o jovem Werther está perdidamente apaixonado por Charlotte. Ainda que seu amor seja correspondido, a donzela está prometida a outro homem e a união entre os dois jamais poderá se concretizar. Incapaz de realizar seu desejo de ficar com sua amada e tomado pela enlouquecedora paixão, Werther acaba pondo fim a própria vida com um tiro de pistola na cabeça.

O enredo parece simples e até mesmo meio clichê, mas o que ocorreu na época do lançamento do livro foi um aumento no índice de suicídios entre os jovens que o leram. Os suicidas ainda costumavam estar vestidos da mesma forma que o *personagem* estava vestido quando se matou (calças amarelas e jaquetas azuis) e optavam por se matar da mesma forma (com um tiro de pistola na cabeça). É difícil conseguir defender que essas pessoas não sofreram de verdade ao ler o livro, mas sim estavam apenas “fingindo” e “fazendo de conta” a tristeza e angústia que sentiram. Se assim fosse, provavelmente a narrativa não teria o impacto que teve na vida de tantas pessoas, aumentando o índice de suicídios, realizados exatamente do mesmo modo.

A situação gerou até mesmo um estudo sobre o assunto (chamado de Efeito Werther), que defende que um suicídio na literatura ou amplamente divulgado pela mídia teria capacidade de impactar a sociedade e gerar ondas de suicídio similares (ARENDR, et. al., 2019). Essa discussão continua atual, com o surgimento de novos livros e séries que tratam do tema suicídio, como por exemplo *Os Treze Porquês* (Jay Asher, 2011, Editora Ática).

### 2.2.2 Teoria do Pensamento (*Thought Theory*)

A *Thought Theory* (traduzida aqui para Teoria do Pensamento) derruba a premissa do paradoxo da ficção que defende que as emoções necessitam de crenças na existência do objeto ou situação que gerou essa emoção. O argumento é que essas crenças na existência não são necessárias para gerar as reações emocionais. Os teóricos dessa vertente concordam que a resposta emocional para fatos e *personagens* reais pressupõe a crença na existência. Todavia, defendem que é um erro usar esse mesmo tipo de interpretação para obras ficcionais (FREEMAN, 2014, p.248). Existiriam, portanto, pelo menos três maneiras de analisar o paradoxo da ficção sob o ponto de vista da Teoria do Pensamento. A que envolve a “representação mental” (LAMARQUE, 1981), a que envolve “entreter o pensamento” (CARROLL, 1990) e a que envolve “entreter imaginativamente” (SMITH, 1995). Passa-se, então, a uma breve exposição de cada uma das três maneiras.

O argumento de Lamarque é que nós não precisamos acreditar na existência de algo para reagir emocionalmente, porque não é a crença na existência que importa, mas sim os nossos pensamentos. São nossos pensamentos que geram as reações, como *pavor* e *compaixão*, independente de nossas crenças na realidade daquela situação ou *personagem* (LAMARQUE, 1981, p.296). Quando reagimos emocionalmente à ficção estamos, na verdade, respondendo às nossas representações mentais.

Nós podemos nos assustar com o pensamento de algo sem nos preocuparmos se existe qualquer coisa real que seja correspondente ao conteúdo do pensamento. No máximo precisamos simplesmente acreditar que o pensamento é assustador (LAMARQUE, 1981, p.294).

A ficção geraria em nós um aglomerado de ideias, muitas vezes correlacionadas com a realidade, que nos levariam a explorar e suplementá-las com nossa imaginação. No caso

apontado por Walton, onde Charles está com medo do monstro, ele não está com medo do monstro em si, mas está com medo do pensamento do monstro. É o pensamento que formulamos ao ter contato com a representação artística que é o objeto real de nossos sentimentos. Para Lamarque “muito do valor da literatura (...) está no poder dela de criar estruturas complexas de pensamentos em nossas mentes” (LAMARQUE, 1981, p.302).

Carroll, por sua vez, também defende que a resposta humana às obras ficcionais não depende das crenças de existência, porque nós poderíamos ser movidos pelos prospectos daquilo que imaginamos (CARROLL, 1990, p.88). Dessa forma, mesmo criaturas que temos certeza que não existem (vampiros, lobisomens, fantasmas etc.) podem ser capazes de nos assustar (CARROLL, 1990, p.81). Carroll defende ainda que não é só a ficção que é capaz de criar essas reações, pois somos também capazes de reagir àquilo que imaginamos. Para ilustrar seu ponto, ele dá o exemplo de estarmos em um precipício, perfeitamente seguros e sem ninguém a nossa volta capaz de nos empurrar. Todavia, ainda assim, um simples pensamento pode ser capaz de gerar algum tipo de reação emocional em nós. Só *pensar* em cair, mesmo que não estejamos mesmo correndo aquele risco, nos faz sentir calafrios e dar um passo para trás (CARROLL, 1990, p.80).

Para Smith, não seria necessário acreditar na existência dos eventos ou dos *personagens* para responder emocionalmente a eles. Para sermos movidos, só é necessário propor imaginativamente a situação. Em momento algum a audiência perderia a ciência de que aquilo que estão em contato é ficção, mas sim estaria propondo imaginativamente. A capacidade de reação viria, então, do fato dos expectadores serem capazes de imaginar a experiência do *personagem* representado em um trabalho de ficção (SMITH, 1995, p.118).

A Teoria do Pensamento encontrou algumas críticas, inclusive do próprio Radford, em um artigo posterior, publicado em 1982. Para ele, é justa a explicação de que nossa reação vem do pensamento derivado do *personagem* e da situação ficcional e não deles, em si. Todavia, esse argumento não muda o fato de que é totalmente irracional reagirmos a algo que sabemos que não pode nos atingir e que não é real (RADFORD, 1982, p.261).

Mais recentemente, no final da década de 1990, a teoria também começou a ser criticada por especialistas na área de cinema, que defendem que as reações humanas a representações cinematográficas são normalmente indiferentes a existência real do que está sendo representado e que estamos reagindo a uma criação mental que fazemos. A teoria sugere, então, que essa preocupação sobre crenças de existência é redundante e que não existiria paradoxo algum a ser debatido (FREEMAN, 2014, p.248). Os críticos diriam, então,

que as representações cinematográficas vão sempre gerar reação porque o que vemos é capaz de nos fazer gerar pensamentos que fazem com que tenhamos reações. Essa crítica, todavia, apresenta uma falha ao não conseguir ser aplicada para livros, por exemplo. É bastante claro que o que nos faz reagir não são as palavras concretas ou um amontoado de letras na nossa frente, mas as imagens que formamos na nossa mente.

### 2.2.3 Teoria da Ilusão (*Illusion Theory*)

A *Illusion Theory* (neste trabalho traduzida como Teoria da Ilusão) se afasta da terceira premissa do paradoxo da ficção, que diz que nós não temos crenças na existência dos objetos ou situações que nós sabemos ser fictícios. Os autores que defendem essa teoria sugerem um mecanismo por meio do qual as crenças de existência são geradas, no curso do envolvimento com a obra de ficção. Sua defesa é, portanto, que nós temos crenças temporárias, durante o período que estamos expostos à obra ficcional, na existência daquelas situações ou *personagens* que sabemos ser ficcionais (FREEMAN, 2014, p.248).

A teoria se baseia em algo proposto por Samuel Taylor Coleridge, em seu livro *Biographia Literaria* (1817), onde o termo “suspensão da descrença” aparece pela primeira vez (COLERIDGE, 2004). É verdade que as discussões sobre o paradoxo da ficção só aparecem quase setenta anos depois, mas é possível observar o teorizado por Coleridge para entender a posição dos teóricos que seguem a vertente da Teoria da Ilusão. Alguns autores chamam essa vertente de uma teoria “pseudo-Coleridge” pois, ainda que ele não estivesse falando especificamente do paradoxo, sua contribuição serviu posteriormente para tentar explicá-lo (FREEMAN, 2014, p.256).

O argumento dos que defendem essa teoria é que as respostas à ficção acontecem porque nós não desacreditamos totalmente que os *personagens* e situações representados nas obras de ficção não existem de verdade. O que acontece é que, baseado em nossa disposição para suspender nossa descrença, temos um potencial de crença na existência deles. Essa crença pode ser parcial, fraca ou incompleta. Vale ressaltar, que a palavra chave é justamente a disposição do sujeito (em inglês, o verbo utilizado é *willing*) em suspender a descrença: nós não somos sujeitos passivos da ilusão, nós agimos para gerá-la (CARROLL, 1990, p.66-68). Coleridge não discorre muito sobre o termo que cunhou, mas o desejo de suspensão da

descrença é uma possível explicação para a reação emocional à ficção. De forma voluntária, nós nos livraríamos da convicção de que aquelas situações e *personagens* não existem e nos permitiríamos acreditar, ainda que parcialmente, que aquela ficção é real.

Existe ainda uma variação dessa percepção, que diz que o que acontece não é a suspensão da descrença, mas sim a suspensão da crença. Quando estamos perante uma obra ficcional, reagimos a ela porque nossa crença de que aquilo não é real está suspensa e, assim, podemos acreditar que aquilo é real. Este é, na verdade, um outro prisma para enxergar a mesma situação (CARROLL, 1990, p.66).

Mesmo que essa teoria não tenha sido tão debatida quanto as demais, ela também recebeu sua cota de críticas (FREEMAN, 2014, p.248). O próprio Carroll defende que é difícil acreditar que o ato é ativo, ou seja, que existe uma ação e uma predisposição que precisamos ter para reagir. Segundo ele, nós não seríamos capazes de manipular nossas crenças de acordo com nossas vontades. Não adquirimos crença em algo simplesmente porque queremos crer. Temos que ser convencidos. A crença é algo que acontece conosco, muito mais do que algo que nós fazemos acontecer (CARROLL, 1990, p.67).

Outra crítica é que mesmo quando estamos no estado de suspensão de descrença ou de suspensão da crença, continuamos sem a menor dúvida de que, aquilo que vemos ou lemos, é ficcional. Se tivéssemos alguma dúvida, ainda que parcial, agiríamos para tentar sair das situações de perigo ou para ajudar os *personagens* em questão. Se a descrença fosse totalmente suspensa, seria impossível aproveitar a ficção como aproveitamos (CARROLL, 1990, p.68). Essa é a mesma crítica de Currie, que defende que quase ninguém esquece que a ficção é uma ficção quando está em contato com ela e que, mesmo que isso aconteça, é apenas por um breve período (CURRIE, 1990, p.188-89).

#### 2.2.4 Teoria da Contraparte (*Counterpart Theory*)

Talvez essa seja a teoria mais marginalizada para solução do paradoxo. Os teóricos que defendem a *Counterpart Theory* (aqui traduzida como Teoria da Contraparte) aceitam que somos capazes de ter reações emocionais à ficção, mas defendem que as reações não são aos *personagens* e situações ficcionais em si, mas sim a situações e pessoas reais, que correlacionamos com aquelas que estamos em contato na arte. As narrativas provocariam

pensamentos sobre pessoas e situações reais, que seriam responsáveis por nossas emoções. São essas pessoas e situações reais que seriam a “contrapartida” que daria nome a teoria (CURRIE, 1990, p.188-89). Segundo os defensores dessa teoria, os *personagens* e situações seriam os catalizadores das emoções, mas essas emoções seriam destinadas a pessoas e situações que sabemos que existem. O real objeto das emoções seria, portanto, uma contraparte real de um *personagem* ou situação ficcional.

Ainda que isso possa ser, de fato, verdadeiro em alguns casos, as críticas afirmam que não é possível considerar essa teoria válida para uma aplicação geral. Brinkerhoff defende que quando a teoria defendida por Currie é verdadeira, quando de fato temos na realidade uma contraparte ou algo que se encaixe com o que estamos assistindo ou lendo, estamos perante uma resposta à ficção que pode ser considerada racional (BRINKERHOFF, 2014, p.49). Afinal, apesar de nossas emoções terem sido causadas pela ficção, não foram direcionadas para a ficção, mas sim para as contrapartes na realidade.

### 2.3 Conclusões sobre as reações humanas à ficção

Ainda que muito já tenha sido debatido sobre os motivos que levam os seres humanos a reagir às obras de ficção, não houve uma solução unânime para esse paradoxo. Os debates continuam, com a única certeza de que é fato que essa reação acontece. Uma possibilidade de solução é, talvez, interpretar que a resposta está elencada na própria *Poética*. De certa maneira, é possível enxergar a teoria aristotélica na Teoria da Contraparte, Teoria do Pensamento e também, em menor intensidade, em outras formas sugeridas para solucionar o paradoxo da ficção. É nessa comparação que se baseará o capítulo 3 deste trabalho. Tentarei traçar paralelos entre a *Poética* de Aristóteles e as discussões do paradoxo da ficção, a fim de entender se é possível tentar responder ao paradoxo usando a própria teoria presente em *Poética*.

### 3 CONEXÕES ENTRE *POÉTICA* E O PARADOXO DA FICÇÃO

Já vimos que os seres humanos reagem à ficção e, no capítulo anterior, tentamos entender os motivos que os levam a fazer isso. O objetivo deste capítulo é entender como os dois temas já apresentados nesta dissertação dialogam, a fim de verificar se *Poética* pode ser uma possível resposta para o paradoxo da ficção. Isto porque, conforme apresentado anteriormente, é possível ver sinais do que foi exposto e perpetuado por Aristóteles em *Poética* em teorias que tentam explicar o paradoxo da ficção. Em especial, nas correntes da Teoria do Pensamento e Teoria da Contraparte. Para que essa situação fique ainda mais clara, farei primeiramente uma análise das teorias que não tem tanta relação com o proposto por Aristóteles e mostrarei os pontos de discordância e os de concordância, se houverem. Posteriormente, passarei a uma análise dessas duas teorias supramencionadas e mostrarei os pontos de convergência entre elas e o abordado em *Poética*.

Ademais, também será feito um levantamento de outros pontos de *Poética* que não a reação humana à ficção que também aparecem em correntes do paradoxo da ficção. Por fim, farei uma análise sobre a possibilidade de entender *Poética* como uma possível resposta para o paradoxo da ficção. Para que a compreensão do elencado pelas teorias e suas conexões ou discordâncias com a teoria aristotélica sejam mais facilmente compreendidas, farei a aplicação de uma obra literária como forma de exemplificação. Escolheu-se o livro *A Balada de Adam Henry*, de Ian McEwan como obra-base. É a mesma obra que foi utilizada no capítulo 1 desta dissertação. Neste capítulo, busco entender as possíveis conexões entre o exposto em *Poética* e as teorias do paradoxo da ficção a fim de responder se é possível considerar o exposto em *Poética* como uma possível solução para o paradoxo.

Vamos, portanto, passar por uma recapitulação do “enredo” (*mythos*) que foi apresentado no primeiro capítulo desta dissertação. Em *A Balada de Adam Henry*, a protagonista é uma juíza do Tribunal Superior em Londres chamada Fiona Maye, que é especializada em direito de família. Perto dos sessenta anos, Fiona tem um currículo cheio de casos importantes, com belas sentenças, mas sua vida pessoal está bastante conturbada. Seu casamento está desmoronando e ela está um pouco arrependida de não ter tido filhos, por sempre estar tão dedicada à carreira. No meio desse turbilhão, ela se vê, mais uma vez, responsável pelo julgamento de um caso com grande repercussão: o de Adam Henry.

Em seus anos como juíza, ela já teve muitos casos que geraram comoção social e chamaram muita atenção da mídia, mas mesmo assim está enfrentando dificuldades com Adam. Seu caso é muito específico. Ele é menor de idade por poucos meses e está com leucemia. Para que tenha chances de melhora e cura, ele precisa fazer uma transfusão de sangue. Todavia, ele é um fiel da religião Testemunhas de Jeová, assim como seus pais, que são seus responsáveis legais. Todos estão recusando fazer essa transfusão. Adam está muito debilitado pela doença e a transfusão é um caso de vida ou morte.

Cabe à justiça ou, mais especificamente, à Fiona, decidir o futuro de Adam. O pedido judicial foi feito pelo hospital onde Adam está internado, requerendo autorização para a transfusão. No *enredo*, Fiona e Adam se envolvem além do que se espera de um relacionamento entre juíza e parte de um processo e criam uma conexão. Ela fica tocada ao conhecer Adam e se dar conta de que ele é um menino bom, culto e sensível. Considerando o bem-estar dele, Fiona opta por obrigá-lo a receber a transfusão. Depois de sair do hospital curado, Adam tenta manter o contato entre os dois, mas Fiona o evita constantemente. Ela está muito confusa, com os sentimentos de maternidade, atração sexual e carência turvando sua capacidade de tomar boas decisões com relação a Adam.

Apesar das tentativas de Adam de se aproximar, Fiona tenta se afastar. Eles se encontram uma vez, mas Fiona diz que não quer tê-lo por perto. Ela nem sequer chega a responder uma carta que ele envia para ela, com um estranho poema (a balada, que dá título ao livro e que revela seus possíveis sentimentos com relação à juíza e a forma como está se sentindo rejeitado). O afastamento de Fiona faz com que ela saiba só muito tempo depois que a doença de Adam voltou, meses mais tarde, quando ele já era maior de idade. Adam, desgostoso com a vida por diversos motivos narrados no livro, inclusive pela frieza de Fiona com relação a ele, decide não fazer uma nova transfusão de sangue. Condena-se, assim, a morte precoce. A decisão de Fiona de se manter afastada traz muito “sofrimento” (*phatos*) para Adam. Da mesma forma, a de Adam, de não aceitar uma nova transfusão, faz o mesmo com Fiona.

### 3.1 Teorias que se distanciam de *Poética*

Em primeiro lugar, cabe fazer um recorte. O que está em debate nesta seção é a parte de *Poética* onde Aristóteles se destina a analisar as reações emocionais à ficção, conforme

exposto e elaborado no capítulo 1 deste trabalho. Outros pontos de conexão estarão elencados na seção 3.4 deste capítulo. Portanto, esta seção está focada nas reações da audiência que delimitam o que é uma “boa tragédia”: o “pavor” (*phobos*) e “compaixão” (*eleos*) que, no limite, levam à “catarse” (*khátarsis*). Cabe também uma recapitulação: a conexão feita por Aristóteles defende que a audiência reage com *pavor* porque fica com medo de que o que acontece com os “personagens” (*ethos*) aconteça também com ela e reage com *compaixão* porque reconhece que o *personagem* não merece a má fortuna que lhe é destinada. Para que essa identificação seja possível e esse tipo de reação ocorra, é necessário que o *personagem* seja de personalidade intermediária: nem muito virtuoso, nem cheio de vícios. O melhor *enredo* seria, então, aquele no qual um *personagem* de índole intermediária chega à adversidade, não por vício ou maldade, mas por ter cometido um “erro” (*harmatia*). *Erro* este que é capaz de trazer danos irreparáveis tanto para ele, quanto para os que ele ama.

A Teoria do Faz de Conta se afasta de Aristóteles na medida em que nega a primeira premissa do paradoxo da ficção e diz que nós não reagimos emocionalmente a situações e personagens que sabemos ser ficcionais. Seu argumento de que nossas emoções são apenas “quasi-emoções” e que estamos em estado de suspensão de descrença ao confrontarmos uma obra artística ficcional não está de acordo como os sentimentos que Aristóteles elenca como sendo inerentes e derivados de uma boa tragédia, nem com os motivos pelos quais eles são evocados (*pavor* de que aconteça com a gente e *compaixão* por quem não merece uma má fortuna).

Segundo a Teoria do Faz de Conta, durante a narrativa do livro, estaríamos com a descrença de que Adam e Fiona não existem em suspenso e reagiríamos a eles com as chamadas “quasi-emoções”. Não chegariam a ser emoções de verdade porque em momento algum esqueceríamos que aqueles *personagens* não existem, caso contrário tentaríamos fazer algo para melhorar o destino deles. Aconselhar Fiona ou, quem sabe, tentar convencer Adam a aceitar a transfusão. Isto se distancia de *Poética*, pois os sentimentos que Aristóteles elenca não dependem da crença de que os *personagens* são reais. Vale ressaltar que Aristóteles prevê, em *Poética*, a possibilidade de o poeta inclusive utilizar histórias e famílias que existem na realidade, a fim de ser mais fácil criar uma conexão da tragédia com a vida real (*Poética*, seção 9, 1451b 5-35). Todavia, mesmo nestes casos, a obra ainda é ficcional. Mesmo quando realidade e ficção se misturam, a reação da audiência continua a mesma prevista para a apresentação de uma obra apenas baseada na ficção. E, de todo modo, os sentimentos não se dariam porque são famílias e casos reais, mas estariam muito mais

correlacionados a nossa percepção das situações e *personagens* com relação à nossa vida e aos nossos julgamentos morais. Temos *pavor* porque temos medo que aquela situação (seja fictícia ou verdadeira) aconteça conosco e temos *compaixão* porque nosso julgamento nos diz que tal *personagem* não merecia passar por aquele *sofrimento*. É uma má fortuna não-merecida.

Por fim, a Teoria da Ilusão não se assemelha aquilo exposto por Aristóteles porque refuta a terceira premissa do paradoxo da ficção ao afirmar que, na verdade, nós não temos crença na existência de objetos e situações que sabemos ser apenas ficção. Seu argumento é que existe uma crença temporária de que aqueles *personagens* e situações realmente existem ou que a crença de que aquilo não é real está suspensa durante o tempo que estamos envolvidos pela obra de ficção. Temporariamente geráramos, por conta própria e por vontade própria, a ilusão de que Fiona e Adam fazem parte da nossa realidade. Que aquele é um julgamento real e que existe mesmo um caso de vida ou morte para ser julgado. Isso se distancia de Aristóteles, pois o proposto em *Poética* é que nossos sentimentos não são despertados pela crença de que os *personagens* e situações são reais, mas sim porque, mesmo sendo ficcionais, eles são capazes de gerar *pavor* e *compaixão*, pois temos medo que situações como aquelas ocorram conosco e achamos que os personagens não merecem fortuna tão maligna.

### 3.2 Teorias que se aproximam de *Poética*

Antes de entrarmos nas teorias em si, vale falar das discussões introdutórias do paradoxo da ficção, feitas por Radford e Weston em *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?* (1975). Weston defende que “somos movidos pelo pensamento de que os homens podem ser colocados em situações onde a busca pelo que desejam e acham ser bom acaba levando a destruição deles ou daqueles que amam”<sup>3</sup> (RADFORD; WESTON, 1975, p.90, tradução nossa). Nos sentimos tocados e reagimos por imaginar que os *personagens* chegaram em situações de má fortuna quando estavam, na verdade, agindo da forma que achavam que era melhor e buscando sua “felicidade” (*eudemonia*). A tragédia pode, de certa

---

<sup>3</sup> O texto em língua estrangeira é: We are moved, if you like, by the thought that men can be placed in situations in which the pursuit of what they perceive to be good brings destruction on both themselves and the ones they love

maneira, ser entendida como a *mimese* da busca humana pela *felicidade*, que só é verdadeiramente alcançada através das “virtudes” (*aretê*). Veremos mais sobre essa discussão no próximo capítulo.

No livro selecionado para análise, o fato de Fiona ter decidido realizar a primeira transfusão de sangue e salvar Adam Henry é o que os aproxima. Sua decisão de se afastar dele depois é, provavelmente, um dos motivos que os leva a decidir por não fazer uma nova transfusão de sangue quando já é maior de idade e fica novamente doente. A escolha de Fiona por salvá-lo e, depois, por afastá-lo por achar que isso era o melhor para ele e para ela (busca pelo que ela achava ser bom), destruiu uma pessoa que ela amava e a fez sofrer. É como nos vemos no trecho selecionado:

Jack limpou a garganta delicadamente: “Você estava apaixonada por ele, Fiona?”  
A pergunta a derrubou. Deixou escapar um som terrível, um urro sufocado. “Ah, Jack, ele não passava de uma criança! Um menino. Um menino adorável!” E por fim ela desandou a chorar, de pé junto à lareira, os braços caindo inermes ao longo do corpo, enquanto Jack observava, chocado por ver sua mulher, sempre tão contida, num paroxismo de dor. (MCEWAN, 2016, p.190-191).

A solução de Weston para o paradoxo da ficção diz que as emoções que sentimos não são destinadas aos *personagens* em si, mas às verdades e ideias que eles evocam em nós (RADFORD; WESTON, 1975, p.86). Dessa forma, visualiza-se uma defesa similar àquilo que é desenvolvido em *Poética*. As emoções do *pavor* e *compaixão* seriam derivadas de verdades e ideias que elas evocam em nós. Ou seja, a ideia de que aquilo poderia acontecer conosco e a ideia de que aquele *personagem* não merecia passar por aqueles infortúnios. O que está em debate aqui e será aprofundado no próximo capítulo é se essas verdades e ideias que temos são moldadas por nossa ética.

No caso do livro, teríamos medo de estar na mesma situação de Adam Henry (com uma doença terminal e sem condições de aceitar uma transfusão de sangue sem sacrificar nossa fé) ou na situação de Fiona (tendo que decidir sobre a vida de um jovem que não quer fazer uma transfusão, mas que se não fizer vai morrer) ou ainda na situação dos dois, posteriormente (Adam Henry sendo ignorado por quem ama e Fiona descobrindo que seu comportamento fomentou o desejo de Adam Henry não continuar o tratamento). Temos *compaixão* por Fiona porque entendemos que ela é uma juíza justa e uma pessoa honesta, que agiu quase sempre em conformidade com o esperado e que não merecia passar pelos infortúnios que passa (o marido que quer ter um caso, a morte de Adam Henry, a carreira que não a anima mais, etc.). Ela é, de fato, uma *personagem* intermediária, conforme previsto por

Aristóteles, que se mostra ao mesmo tempo forte e vulnerável. Sua situação intermediária se revela em diversos trechos da obra, como o que segue:

Ela tinha o poder de afastar uma criança de um pai insensível, e às vezes o fazia. Mas afastar a si mesma de um marido insensível? Quando se sentia frágil e solitária? Onde estava o juiz que iria protegê-la? (MCEWAN, 2016, p.14).

Vale ainda ressaltar que uma das propostas de Radford para solucionar a questão que propõe é justamente tentar justificar as reações humanas ao dizer que elas são causadas por um paralelo que fazemos entre ficção e realidade (RADFORD; WESTON, 1975, p.75). Ainda que posteriormente ele venha a refutar essa solução, esta seria a que mais se assemelharia ao exposto em *Poética*. Portanto, no caso do livro, não sofreríamos ou nos sentiríamos impactados por Fiona e Adam em si, mas pelos paralelos que fazemos entre eles e a realidade que conhecemos. Eles poderiam nos lembrar de outras pessoas e outras situações da vida real, para quem nossas emoções estariam verdadeiramente voltadas. Ou eles poderiam, simplesmente, nos dar o *pavor* de passar por uma situação como aquela e a *compaixão* por pessoas como Fiona e Adam que passam por aquelas situações.

Quando passamos a uma análise específica das correntes teóricas apresentadas como solução para o paradoxo da ficção, a que percebo que mais se relaciona com *Poética* é a Teoria do Pensamento. Isto porque esta teoria já parte do pressuposto que nossas reações têm relação com aquilo que imaginamos quando temos contato com as obras de ficção. Para Lamarque, por exemplo, “ficções compreendem conjuntos de ideias, muitas tendo correlações na realidade, e essas ideias convidam a uma suplementação imaginativa e exploração” (LAMARQUE, 1981, p.302). Portanto, seríamos movidos não por Adam e Fiona em si, mas pelos conjuntos de ideias que a narrativa deles nos traz e que nossos pensamentos complementam.

Smith concorda com Lamarque e diz que a capacidade de reação que nós temos a uma obra de ficção é derivada do fato de que nós somos capazes de imaginar a experiência do *personagem* representado em um trabalho de ficção (SMITH, 1995, p.119). Ainda que não conheçamos ninguém como Adam ou Fiona ou não tenhamos experimentado situações parecidas, temos capacidade de nos colocar no lugar deles durante a trama e de fazer um exercício de imaginação de como seria passar por aquelas experiências pelas quais eles passam. Ainda que eu não seja ou não conheça uma testemunha de Jeová que precise de transfusão de sangue ou uma juíza que precisa decidir se autoriza ou não essa transfusão, consigo me colocar no lugar deles e imaginar como seria ter que viver essas situações. Posso

não ter tomado nenhuma decisão de me afastar de alguém e levado essa pessoa a uma intensa infelicidade que a impediu de lutar pela própria vida, mas consigo me colocar no lugar de alguém que tomou essa decisão e cometeu esse *erro* e sentir *compaixão* pelo acontecimento.

Neill também segue a mesma linha e defende que as emoções são derivadas de nossas crenças e julgamentos avaliativos. Só sentimos *compaixão* porque achamos que o *personagem* não merecia a má fortuna destinada a ele, exatamente com proposto em *Poética* (NEILL, 1991, p.10). É interessante esse posicionamento de Neill sobre nossas crenças e julgamentos porque, de certa maneira, são estes os fundamentos que parecem ser responsáveis por nossas reações serem de uma forma ou de outra. Por exemplo, algumas pessoas podem se compadecer da dor da perda que Fiona sente ao saber que Adam morreu, enquanto outros podem ficar com raiva por considerar que a culpa da morte do rapaz é dela, já que ela jamais respondeu a carta que ele enviou com a balada. Nossas emoções vão depender de nossas crenças e de nossos julgamentos avaliativos. Aqui vale o questionamento: será que, então, não é possível dizer que nossas emoções são também moldadas por nossa ética? É isto que buscarei debater e entender no capítulo subsequente.

Outra teoria que também se assemelha ao apresentado por Aristóteles é a Teoria da Contraparte, que foi introduzida nesta dissertação majoritariamente pela obra de Currie. Isto porque a teoria defende que as reações que temos não são aos *personagens* e situações ficcionais em si, mas sim a situações e pessoas reais, que correlacionamos com as da ficção (CURRIE, 1990, p.188-189). Assim sendo, ao vermos um *personagem* passar por uma situação ruim sem merecer não temos *compaixão* exatamente por ele, mas sim por pessoas que conhecemos ou ouvimos falar que passaram por situações parecidas. Da mesma forma, não teríamos *pavor* daquilo acontecer conosco, mas *pavor* pelas pessoas que conhecemos que estão ou estiveram em situações parecidas com os *personagens*. Não teríamos, então, *compaixão* por Adam ou Fiona, mas por pessoas que passaram por situações como as deles. Um jovem que conhecemos que teve que tomar uma decisão parecida com a de Adam ou uma juíza que teve que dar uma sentença difícil, que precisou contrariar o que era desejado pela parte, por exemplo.

### 3.3 Outros aspectos sobre *Poética* presentes nos estudos sobre o paradoxo da ficção

É possível enxergar outras conexões entre o que está exposto em *Poética* e o teorizado no paradoxo da ficção, que vão além dos debates sobre a reação humana à ficção. É bastante claro que as duas bases teóricas desta dissertação têm diversas conexões. Por isso, passo a elencar alguns outros aspectos de *Poética* que estão presentes nos estudos do paradoxo da ficção.

A *mimese* está presente em algumas teorias que foram apresentadas. Friend cita Aristóteles ao dizer que o prazer trágico deriva de representações bem-feitas da realidade (FRIEND, 2007, p.1). O que nada mais é que dizer que o prazer trágico deriva da *mimese* bem realizada. Afirmação esta que também faz jus ao que entende Carroll, que diz que não é o evento trágico em si que evoca prazer na audiência, mas sim a forma como ele é apresentado e se desenvolve no *enredo* (CARROLL, 1990, p.180). É uma *mimese* bem-feita que possibilita também que reajamos à obra. O prazer relacionado a tragédia não viria de sentir o *pavor* e a *compaixão*, mas sim de vermos a imitação dos fatos que suscitam as emoções. Como Fossheim diz, é reconhecer algo que conhecemos mimetizado que gera o prazer inerente à tragédia (FOSSHEIM, 2006, p.110).

Não ficamos felizes e satisfeitos por ler a história de um jovem a beira da morte que não quer fazer uma transfusão de sangue e uma juíza que está em meio a uma crise existencial. O prazer é derivado do fato de vermos o valor artístico daquela obra, por ela ser uma representação bem-feita da realidade e ter o *enredo* bem desenvolvido, com capacidade de nos comover e emocionar. Todo esse posicionamento corrobora aquilo que Aristóteles entendida como *mimese* e seu papel em uma boa tragédia.

É importante lembrar que normalmente são as obras de ficção que fazem a *mimese* da vida. Todavia, existem os casos onde a vida faria uma espécie de *mimese* da arte. Ou seja, reproduziria o que foi produzido e distribuído artisticamente. Existem analistas do tema que vão entender que realidade e ficção se constroem mutuamente, sendo influência constante uma à outra. Já foram elencados anteriormente neste trabalho, exemplos onde as obras de ficção impactaram a realidade (a comoção das radionovelas e o Efeito Werther). Como outro exemplo, é possível pensar no filme *O Triunfo da Vontade*, que foi encomendado por Hitler para enaltecer o nazismo e gerou grande impacto no número de adeptos ao regime (DEVEREAUX, 1998, p.227).

Da mesma forma que falam sobre *mimese*, alguns autores de paradoxo da ficção também utilizaram seus artigos para falar sobre o conceito de *catarse*. Tanto Moyal-Sharrock quanto Smith falam da *catarse* como se ela fosse a clarificação intelectual que vimos no primeiro capítulo desta dissertação. Para Moyal-Sharrock, Aristóteles entenderia a arte como uma ferramenta civilizatória e diria que para entendê-la seria necessário um entendimento avançado de nossas emoções. A *catarse* não seria o alívio por termos escapado da tragédia (afinal, estamos salvos pela distância entre ficção e realidade), mas sim porque fomos confrontados com a realidade exposta na obra de arte e entendemos o que ocorreu. Passaríamos, então, pelo processo de clarificação intelectual (MOYAL-SHARROCK, 2008, p.18-19). Fossheim defende que a compreensão completa da *mimese* e da *catarse*, em especial com relação às suas conexões com a ética, pressupõe uma compreensão madura da obra de Aristóteles. Para ele, a *Ética a Nicômaco* foi escrita para “pessoas que já são razoavelmente maduras em virtude” (FOSSEHEIM, 2006, p.112).

Segundo essa defesa, ao terminarmos de ler *A Balada de Adam Henry* e passarmos pelo processo de *catarse*, ele não seria o alívio que chega com a última folha, ao nos darmos conta de que não estamos na situação nem de Adam, nem de Fiona. Ela seria, na verdade, uma purificação de nossos sentimentos, que nos possibilitam entender melhor a situação e servir como ferramenta civilizatória, nos fazendo ser mais empáticos com quem passa por essas situações, por exemplo. Isso remete aos estudos de Tonner, que disse que a representação trágica pode servir como uma boa forma de “educação moral”, conforme segue:

Ele [Aristóteles] viu a representação da ação trágica como importante, uma vez que divulgou a verdade para o público que indivíduos basicamente bons como eles podem dar horrivelmente errado e colher as consequências trágicas do que eles mesmos semearam e assistir uma tragédia pode ajudar um indivíduo em sua educação moral (TONNER, 2008, p.9, explicação nossa).

Essas duas conexões de *catarse* estão de acordo com o que foi exposto anteriormente. Para Moyal-Sharrock e Tonner, a experiência catártica seria a clarificação da compreensão da audiência com relação aos eventos do *enredo* e desenvolveria os hábitos de gerar as emoções de forma correta, com relação às pessoas corretas e, portanto, impactaria no caráter ético do indivíduo. O desenvolvimento dos hábitos corretos é justamente, o que Aristóteles entende como *virtude*.

É esta versão da *catarse* como educação ética que também defende Smith. Ele diz que o afastamento entre obra e realidade (que impede que esta tenha consequências diretas na nossa vida) nos dá maior capacidade de fazer juízo de valor dos *personagens* e ter um

entendimento mais profundo dos valores que geram nossas reações (SMITH, 1995, p.123). A questão dos valores e *virtudes* também aparece em Gaut, que mostra a possibilidade de a ética estar ligada ao mérito humano e da *virtude* estar preocupada com sentimentos e ações – inclusive as dos *personagens* (GAUT, 2007, p.48). É só por estarmos distantes daquela realidade dos *personagens*, que são puramente ficcionais, que somos capazes de julgar os atos de cada um. Podemos condenar Adam por não querer fazer a transfusão mesmo que isso signifique morrer ou condenar Fiona, que não se esforçou para entender Adam na fase pós-transfusão. Nossas reações e nosso julgamento dos *personagens* vão depender, é claro, daquilo que temos como nossos próprios valores. É isto que veremos no próximo capítulo.

### 3.4 A *Poética* expandida como resposta ao paradoxo da ficção

Resta claro, então, que algumas das soluções propostas dialogam diretamente com o que a *Poética* de Aristóteles apresenta. Porém, ainda que as teorias sobre o paradoxo da ficção tenham trabalhado alguns conceitos de *Poética* e até mesmo dialogado com algumas percepções, as correntes não fazem uma análise mais ampla do que é apresentado por Aristóteles. Será que é possível entender que a *Poética* pode servir como uma resposta para o dilema do paradoxo da ficção, se a obra for analisada em sentido mais amplo? Se considerarmos reações além de pavor e *compaixão*, para obras que vão além da tragédia? É o que tentaremos entender nessa seção.

Segundo *Poética*, nós reagimos a obras de ficção porque estamos movidos pelo *pavor* daquelas situações ocorrem conosco ou com quem amamos e temos *compaixão* por *personagens* que não merecem uma má fortuna, talvez por também vermos a nós ou a quem amamos neles. Como os estudos de Aristóteles se deram em relação à tragédia, é compreensível que o *pavor* e a *compaixão* tenham sido os únicos sentimentos elencados por ele. Seria interessante analisar quais sentimentos ele teria apontado como desejados como resultado de boa comédia, mas infelizmente, como já vimos, essa segunda parte do texto se perdeu. Com certeza os sentimentos seriam diferentes dos apresentados para uma boa tragédia. Afinal, o que nos faz rir não é o mesmo que nos faz chorar.

Podemos entender o que nos faz sentir *pavor* e *compaixão*, mas e o que nos faz sentir vontade de rir ao ver uma cena engraçada em um filme? Ou o que nos faz chorar quando o

casal finalmente fica junto no fim de um romance dramático? Ou, pior, quando um deles morre? Por que somos inundados pela sensação de injustiça quando percebemos algo de ruim ocorrendo com um *personagem* que não merece? Fica bastante claro que é possível que os seres humanos tenham outras formas de reações emocionais à ficção que não apenas o *pavor* e a *compaixão*. Como o escopo de análise de Aristóteles era limitado à tragédia, é normal que ele tenha elencado apenas esses dois sentimentos como formas de reação.

Porém, ao fazer uma análise mais ampla e, considerar outros gêneros artísticos (comédia, romance, terror, aventura, ação, ficção científica, etc.), é possível pensar em outras emoções que as obras ficcionais são capazes de gerar em suas audiências. Se analisarmos *Poética* do ponto de vista mais amplo, considerando que as reações elencadas por Aristóteles estão relacionadas à tragédia, mas que é possível pensar em outros tipos de reação que sigam lógicas semelhantes para outros tipos de produção artística, será que podemos considerar a própria *Poética* como uma possível resposta ao paradoxo da ficção?

Como vimos, nós reagiríamos à ficção porque ela mexe com nossos valores éticos. Eles fazem com que consideremos que as situações poderiam acontecer conosco ou permitem que julgemos que tal fortuna é merecida ou não. Reagimos dessa forma à tragédia pela gama de valores que temos e pelos julgamentos que fazemos das situações e dos *personagens* que estão sendo representados. É possível que exista uma forma “padrão” de reação à tragédia (com *pavor* e *compaixão*), mas não é nada improvável que existam pessoas que não sintam nada disso ou que, mais diferente ainda, reajam de outra forma, fazendo uso de outros sentimentos.

As situações narradas artisticamente fazem com que questionemos os acontecimentos com base no que acreditamos e faz com que reajamos emocionalmente àquilo que é apresentado, com base no que carregamos em nós. Nossas reações poderiam estar, então, pautadas por nossos valores éticos. Sabemos que Aristóteles considera a tragédia como a *mimese* das ações humanas e, de certa maneira, também é possível entender que a ética aristotélica também tem base no mesmo conceito. Uma pessoa virtuosa é aquela que age habitualmente como pessoas virtuosas agem, realizando uma *mimese* das ações delas. O que podemos inferir é que nossos valores, as representações artísticas e as reações humanas à ficção estão todas conectadas, tendo como base compartilhada e fundamental, a ética e a busca humana pela *felicidade*.

Esse relacionamento entre nossa ética e nossas reações às obras de ficção que apareceu em alguns momentos no debate deste capítulo será o que irei procurar entender no próximo

capítulo. Será que é mesmo possível dizer que nossa ética impacta nossas reações às obras de ficção? Se sim, buscarei entender de que forma esse relacionamento se daria e se diferentes tipos de constituição ética gerariam diferentes tipos de reação. Antes de passarmos para essa análise, entretanto, será necessário debater sobre o conceito de ética e seu desenvolvimento, em especial da forma entendida por Aristóteles no livro *Ética a Nicômaco*.

## 4 ÉTICA E A REAÇÃO HUMANA À FICÇÃO

Para que seja possível entender se a ética impacta as reações emocionais que os seres humanos têm em relação às obras de ficção, precisamos primeiro definir o que aqui estamos entendendo por Ética. Para isto, trabalharemos na primeira seção desse capítulo em uma análise do livro *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles. Posteriormente, passarei a apresentar as possíveis conexões entre o exposto em *Ética a Nicômaco* e o que vimos no capítulo sobre *Poética*. Assim, buscarei entender se é mesmo possível entender as obras de forma complementar. As perguntas de pesquisa deste capítulo são, portanto: (i) existem conexões entre *Poética* e *Ética a Nicômaco*? Se sim, quais? E (ii) Qual é o impacto das reações ficcionais à ficção em nossa ética e vice-versa?

Antes de passarmos a análise propriamente dita, cabe fazer um comentário. Nesta dissertação, não estamos fazendo diferenciação entre os termos ética e moral. É verdade que o uso desses dois termos é muito controverso e remonta a problemas de tradução. A diferenciação entre moral e ética não será abordada no trabalho, mas em linhas gerais, tendo a me assimilar mais com a manifestação de Bernard William:

Originalmente a diferença entre as duas palavras é aquela entre o latim e o grego, cada uma se referindo a uma palavra significando disposição e costume. Uma diferença é que o termo latino do qual provém moral enfatiza um pouco mais o sentido de uma expectativa social, enquanto o termo grego favorece mais o sentido de um traço de caráter individual (WILLIAM, 1985, p. 6).

O que nos interessa estudar neste momento é o termo ética, que deriva do grego *ethikos* e significa “relativo a traços de caráter”. Como vamos ver, esses traços de caráter são fundamentais para teoria presente em *Ética a Nicômaco*. Aristóteles entende justamente que a ética é uma investigação dos traços de caráter dos indivíduos, que podem ser vícios ou virtudes. Passemos, então, a análise dos conceitos centrais do livro em questão.

### 4.1 Conceitos centrais de *Ética a Nicômaco*

*Ética a Nicômaco* é datada da mesma época que *Poética*, entre 335 e 323 a.C (RACHELS, 2013, p.160), quando Aristóteles lecionava no Liceu. O foco desta dissertação

será nos livros e capítulos de *Ética a Nicômaco* onde Aristóteles debate sobre ética e valores morais (livros 1 ao 6). O filósofo começa sua análise se perguntando o que é ser bom e o que é o bem. Todo indivíduo, com suas ações e escolhas, está agindo com o intuito de atingir um objetivo, que ele considera ser um bem. Mas que bem seria esse? A “felicidade” (*eudemonia*)? Aristóteles defende que essa provavelmente seria a resposta dada por grande parte dos seres humanos: “Verbalmente, quase todos estão de acordo, pois tanto o vulgo como os homens de cultura superior dizem ser esse fim a felicidade e identificam o bem viver e o bem agir como o ser feliz” (*Ética a Nicômaco*, Livro 1, 1095a-1096a).

Todavia, Aristóteles ressalta que o ser humano “vulgo” e o “sábio”, conforme ele qualifica, tem definições diferentes do que seria essa *felicidade*, estando o ser humano vulgo tendente a conectá-la com palavras como prazer, riqueza e honra. Aristóteles defende que a *felicidade* não estaria ligada a nenhuma dessas palavras porque, sendo ela um bem, é uma atividade da alma: “o bem do homem nos aparece como uma atividade da alma em consonância com a virtude, e, se há mais de uma virtude, com a melhor e mais completa” (*Ética a Nicômaco*, Livro 1, 1096a-1096b). Para ele, os prazeres não podem ser considerados um bem em si pois eles dependem de aspectos físicos. Já a honra e a glória também não são bens em si porque elas precisam ser atribuídas por um ser humano a outro ser humano, não dependendo exclusivamente de nós. A *felicidade* é um bem completo, pois compete apenas a nós obtê-la.

A única forma de alcançar a verdadeira *felicidade* é por meio das “virtudes” (*aretê*). É a partir dessa discussão que Aristóteles passa a analisar as *virtudes* e como elas impactariam a formação da ética dos seres humanos. As *virtudes* seriam as qualidades de caráter que propiciariam ao ser humano conseguir atingir o bem maior, que é a *felicidade*. Para Aristóteles, as *virtudes* se desenvolvem através de hábitos dignos de louvor (*Ética a Nicômaco*, Livro 2, 1103b). Para que alguém se torne bom, é preciso que essa pessoa aja para este fim. Ou seja, é apenas por meio da ação que um ser humano pode se tornar propriamente virtuoso. É apenas praticando atos virtuosos que pode se tornar virtuoso. São nossas ações que moldam o nosso caráter. Por exemplo, para ser justo não basta querer ser, mas é preciso que se pratique constantemente a justiça e que se comporte sempre de forma justa (RACHELS, 2013, p.162). É por isso que Aristóteles compara o desenvolvimento das *virtudes* com o aprendizado artístico:

[...] adquirimo-las [as virtudes] pelo exercício, como também sucede com as artes. Com efeito, as coisas que temos de aprender antes de poder fazê-las, aprendemo-las fazendo; por exemplo, os homens tornam-se arquitetos construindo e tocadores de lira tangendo esse instrumento. Da mesma forma, tornamo-nos justos praticando atos justos, e assim com a temperança, a bravura, etc. (*Ética a Nicômaco*, Livro 2, 1103b).

É só agindo com uma pessoa virtuosa que podemos aprender a ser pessoas virtuosas e, de fato, nos tornarmos uma. Nos tornamos virtuosos praticando a *virtude* habitualmente. Mas como definir como devemos agir? Como saber qual é a melhor forma de agir para ser virtuoso e, enfim, conquistar a ética e a *felicidade*? A melhor maneira é copiar os exemplos que nós já temos. Ao agir como uma pessoa corajosa, estamos também nós sendo corajosos. Ainda que este pareça ser um modelo simples, na verdade, ele é cheio de complexidades. Para início de conversa, como podemos saber que algo é uma *virtude* e não um vício? Afinal, os vícios também se manifestam no hábito. A resposta é simples: depende de um julgamento de valor. A *virtude* seria uma definição de caráter desejada em nós ou nas pessoas que convivemos, enquanto o vício não. No entanto, ainda que exista um conjunto de *virtudes* básicas que a sociedade define para um ser humano ser socialmente considerado como um ser humano virtuoso, cada ser humano ou grupo deles também tem *virtudes* particulares, que podem influenciar suas percepções. (RACHELS, 2013, p. 162). É possível dizer, então, que existe um modelo de boa conduta a ser seguida pelos cidadãos de determinado local, com base nas *virtudes* consideradas socialmente desejadas.

Como a *felicidade* é uma atividade da alma e a *virtude* é fator necessário para alcançá-la, Aristóteles passa a debater sobre o que seria a alma humana. Nela, encontram-se: paixões, faculdades e disposições de caráter. Aristóteles elenca aquilo que entende por paixão: “os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão, e em geral os sentimentos que são acompanhados de prazer ou dor” (*Ética a Nicômaco*, Livro 4, 1128b). Já as faculdades seriam as capacidades humanas de sentir essas paixões, ou como ele diz: “de nos irmos, de magoar-nos ou compadecer-nos; por disposições de caráter, as coisas em *virtude* das quais nossa posição com referência às paixões é boa ou má” (*Ética a Nicômaco*, Livro 4, 1128b).

As *virtudes* não se encaixam em nenhuma dessas definições e Aristóteles diz que elas fazem parte das “disposições de caráter”. Elas seriam o fundamento que torna o ser humano bom e o que faz com que ele desempenhe bem sua função (*Ética a Nicômaco*, Livro 5, 1129a). Elas influenciariam a tendência do ser humano de reagir às paixões. As reações podem ser demasiadas, demasiadamente poucas ou, ainda, um meio termo entre esses dois

extremos. Já vimos que só é possível alcançar a *virtude* agindo habitualmente como uma pessoa justa. Essa ação deve ser, justamente, com base nesse meio termo entre os vícios causados pelos excessos. É necessário agir repetidamente no meio-termo para ter verdadeiramente aquela *virtude*. Quando a reação humana às paixões é a correta e equilibrada, configura-se a existência da *virtude*.

Com base no exposto por Aristóteles, percebemos que a *virtude* está no equilíbrio – ou, como ele mesmo diz:

A *virtude* é, pois, uma disposição de caráter relacionada com a escolha e consistente numa mediania, isto é, a mediania relativa a nós, a qual é determinada por um princípio racional próprio do homem dotado de sabedoria prática. É um meio-termo entre dois vícios, um por excesso e outro por falta; pois que, enquanto os vícios ou vão muito longe ou ficam aquém do que é conveniente no tocante às ações e paixões, a *virtude* encontra e escolhe o meio-termo. (*Ética a Nicômaco*, Livro 5, 1134a-1134b).

A *virtude* é facilmente destruída tanto pelo excesso de reação, quanto pela falta. A excelência da *virtude* estaria relacionada com nossos prazeres e dores porque é por causa do prazer que praticamos uma ação e por causa da dor que nos abtemos de praticá-la. Em todas as *virtudes* existe uma posição de excesso, uma de carência e uma ideal, de meio-termo. É impossível buscar, porém, um meio-termo em atos injustos, covardes e libidinosos, porque essas ações são simplesmente más. É como podemos ver no trecho:

[...] suficientemente esclarecido que a *virtude* moral é um meio-termo, e em que sentido devemos entender esta expressão; e que é um meio-termo entre dois vícios, um dos quais envolve excesso e o outro deficiência, e isso porque a sua natureza é visar à mediania nas paixões e nos atos (*Ética a Nicômaco*, Livro 5, 1164a).

Afinal, quais são as *virtudes* previstas por Aristóteles? Em primeiro lugar, ele divide as *virtudes* em dois tipos: as morais (que são as *virtudes* que debatemos até aqui e que são adquiridas pelo hábito) e as intelectuais (que são adquiridas pelo ensino, também conhecidas como *virtudes* da razão e serão vistas posteriormente). Nenhuma de nossas *virtudes* seria inerente a nós, mas sempre formada com base ou no hábito ou no ensino (*Ética a Nicômaco*, Livro 2, 1103b). Para fins didáticos, temos abaixo uma tabela com as principais *virtudes* morais apontadas por Aristóteles e como eles as define, com seus extremos e o meio-termo almejado.

Tabela 6 – *Virtudes Morais citadas em Ética a Nicômaco (Aristóteles).*

Temperança	“o que se entrega a todos os prazeres e não se abstém de nenhum torna-se intemperante, enquanto o que evita todos os prazeres, como fazem os rústicos, se torna de certo modo insensível” ( <i>Ética a Nicômaco</i> , Livro 2, 1107b).
Coragem	“O homem que a tudo teme e de tudo foge, não fazendo frente a nada, torna-se um covarde, e o homem que não teme absolutamente nada, mas vai ao encontro de todos os perigos, torna-se temerário” ( <i>Ética a Nicômaco</i> , Livro 2, 1107b).
Liberalidade	“Nesta espécie de ações as pessoas excedem e são deficientes de maneiras opostas: o pródigo excede no gastar e é deficiente no receber, enquanto o avaro excede no receber e é deficiente no gastar”. ( <i>Ética a Nicômaco</i> , Livro 2, 1107b).
Magnificência	“pois o homem magnífico difere do liberal; o primeiro lida com grandes quantias, o segundo com quantias pequenas); um excesso, a vulgaridade e o mau gosto; e uma deficiência, a mesquinhez; estas diferem das disposições contrárias à liberalidade” ( <i>Ética a Nicômaco</i> , Livro 2, 1107b).
Justo-orgulho	“o excesso é conhecido como uma espécie de " vaidade oca " e a deficiência como uma humildade indébita; e a mesma relação que apontamos entre a liberalidade e a magnificência, da qual a primeira difere por lidar com pequenas quantias, também se verifica aqui, pois há uma disposição que tem alguns pontos em comum com o justo orgulho, mas ocupa-se com pequenas honras, enquanto a este só interessam as grandes. Porque é possível desejar a honra como se deve, mais do que se deve e menos do que se deve, e o homem que excede em tais desejos é chamado ambicioso, o que fica aquém é desambicioso, enquanto a pessoa intermediária não tem nome” ( <i>Ética a Nicômaco</i> , Livro 2, 1108a).
Calmaria	“chamemos irascível ao que excede e irascibilidade ao seu vício; e ao que fica aquém da justa medida chamemos pacato, e pacatez à sua deficiência” ( <i>Ética a Nicômaco</i> , Livro 2, 1108a).
Veracidade	“a simulação que exagera é a jactância e a pessoa que se caracteriza por esse hábito é jactanciosa; e a que subestima é a falsa modéstia, a que corresponde a pessoa falsamente modesta” ( <i>Ética a Nicômaco</i> , Livro 2, 1108b).
Espírito	“a pessoa intermediária é espirituosa e ao meio-termo chamamos espírito; o excesso é a chocarrice, e a pessoa caracterizada por ele, um chocarreiro, enquanto a pessoa que mostra deficiência é uma espécie de rústico e a sua disposição é a rusticidade. Vejamos, finalmente, a terceira espécie de apazibilidade, isto é, a que se manifesta na vida em geral. O homem que sabe agradar a todos da maneira devida é amável, e o meio-termo é a amabilidade, enquanto o que excede os limites é uma pessoa obsequiosa se não tem nenhum propósito determinado, um lisonjeiro se visa ao seu interesse próprio, e o homem que peca por deficiência e se mostra sempre desagradável é uma pessoa mal-humorada e rixenta” ( <i>Ética a Nicômaco</i> , Livro 2, 1108b).
Justa-indignação	“meio-termo entre a inveja e o despeito, e estas disposições se referem à dor e ao prazer que nos inspiram a boa ou má fortuna de nossos

	semelhantes. O homem que se caracteriza pela justa indignação confrangesse com a má fortuna imerecida; o invejoso, que o ultrapassa, aflige-se com toda boa fortuna alheia; e o despeitado, longe de se afligir, chega ao ponto de rejubilar-se” ( <i>Ética a Nicômaco</i> , Livro 2, 1108b).
--	---

Fonte: Tabela criada pela autora, 2018 com base no exposto por Aristóteles, 1991.

A justiça recebe um livro inteiro (Livro V) para debate. Aristóteles considera a justiça a maior das *virtudes* e a “forma perfeita da excelência moral”, visto que quem possui esta *virtude* a pratica não só em relação a si mesmo, mas também em relação aos outros (*Ética a Nicômaco*, Livro 5, 1129b). Os debates em relação a justiça não serão aprofundados nesta dissertação, restando apenas dizer sobre esse assunto que a justiça é, em si, uma espécie de meio-termo, já que a injustiça estaria presente nos extremos (agir tentando ser muito justo ou agir tentando ser pouco justo). Por exemplo, um pai que tenta corrigir uma injustiça dando mais para um filho do que para outro pode acabar incorrendo em injustiça com o filho que, originalmente, em teoria, estaria em vantagem. A justiça estaria relacionada, portanto, com uma ação que busque uma quantidade de intermediária de justiça, atingindo exatamente o que seria justo (*Ética a Nicômaco*, Livro 5, 1133a).

Se a *virtude* é um meio-termo equilibrado entre duas extrapolações, que são vícios, a posição que devemos buscar na nossa jornada pela *virtude* é a intermediária. Devemos sempre buscar atuar neste ponto intermediário para que possamos, de fato, ser considerados virtuosos. Uma pessoa que está tentando ser excessivamente virtuosa está, na verdade, incorrendo em um vício. Enquanto uma pessoa que se afasta da *virtude*, também está em vício. Por exemplo, uma pessoa excessivamente corajosa incorre no vício da temeridade, enquanto uma pessoa excessivamente pouco corajosa incorre no vício da covardia. Para ter a *virtude* referente à coragem, é necessário buscar o meio-termo, uma figura intermediária entre temeridade e covardia.

Aristóteles defende que não é fácil ser virtuoso, pois é difícil encontrar o meio-termo de todas as paixões e em todas as circunstâncias. Aristóteles apresenta a *virtude* intelectual da sabedoria prática como possível solução para o dilema de como saber o meio-termo para ação (também traduzida comumente como prudência). O ser humano possuidor de sabedoria prática teria capacidade de deliberar sobre o que é bom ou mau, qualidade necessária para chegar ao meio-termo já debatido (*Ética a Nicômaco*, Livro 6, 1140b). A sabedoria prática é o que permite saber agir de forma comedida, para alcançar o meio-termo almejado, em cada caso concreto. Assim como todas as outras *virtudes* intelectuais, é certo que ela só é adquirida

por meio da instrução. Aristóteles ainda defende que este tipo de sabedoria é a mais próxima da sabedoria política, ainda que as duas tenham suas diferenças. É assim que ele começa a introduzir os temas que vai tratar em sua obra *Política*.

Aristóteles diz ainda que as ações humanas podem ser voluntárias e involuntárias e só é possível classificá-las no momento da ação. Isso porque algumas ações que seriam classificadas normalmente de uma forma, podem, na verdade, ser entendidas de forma diversa de acordo com as circunstâncias. Por exemplo, as pessoas podem agir voluntariamente (de livre e espontânea vontade e com as próprias pernas), mas para realizar atos que, se tivessem outra escolha, não fariam (por isso, são ações que poderiam ser consideradas involuntárias) (*Ética a Nicômaco*, Livro 3, 1110a). Por exemplo, uma pessoa que voluntariamente se apresenta para morrer no lugar de algum familiar querido. É claro que ela não quer morrer e que se tivesse outra opção para salvar o familiar, assim o faria. Por isso, apesar de ter agido voluntariamente, para Aristóteles essa pessoa estaria realizando uma ação involuntária.

Todas ações que um ser humano realiza em situação de ignorância são classificadas por Aristóteles como não-voluntárias, o que não significa dizer que elas são involuntárias. Apenas ações realizadas na ignorância que, posteriormente, trazem dor e arrependimento que podem ser consideradas involuntárias. Se as consequências da ação realizada na ignorância não trazem dor e “sofrimento” (*phatos*), ela não foi involuntária, mas tão somente não-voluntária (*Ética a Nicômaco*, Livro 3, 1111a).

Ser uma pessoa virtuosa ou não dependeria unicamente dos seres humanos. Da mesma forma que depende de nós agir habitualmente de forma virtuosa, também cabe a nós não agir quando nossa ação seria má. As *virtudes* envolvem escolha e cabe a nós escolhermos como agir. O destino do ser humano entre ser virtuoso ou vicioso depende unicamente dele (*Ética a Nicômaco*, Livro 3, 1111a). Aristóteles defende ainda que uma vez que os seres humanos começam a incorrer em vícios habitualmente, se tornam verdadeiramente viciosos e não “lhes é possível ser diferentes” (*Ética a Nicômaco*, Livro 3, 1114a). Assim como a *virtude* se torna um hábito quando ações virtuosas são constantemente praticadas, o vício também segue o mesmo caminho quando a prática de ações viciosas é constante.

Portanto, o que podemos entender com as definições de *Ética a Nicômaco* é que a *felicidade* é o maior bem e aquilo que os seres humanos buscam – ela é o grande motor de busca humana. Para que seja possível alcançá-la, é preciso se buscar uma vida virtuosa, por meio de ações. A *virtude* é uma escolha e é adquirida através de ações habituais que visem uma mediana entre o exagero e a carência de reação às paixões. Apenas é possível saber qual

é esse meio-termo almejado quando se possui sabedoria prática. Tendo sido feita esta apresentação geral sobre os temas éticos mais relevantes para esta dissertação presentes em *Ética a Nicômaco*, passemos a analisar possíveis paralelos entre o que foi apresentado nesta seção e no capítulo 1 desta dissertação.

#### 4.2 Conexões entre *Ética a Nicômaco* e *Poética*

Como já vimos antes, *Poética* pode ser entendido como parte do extensivo trabalho de Aristóteles em seus estudos sobre a natureza da ação humana e a busca humana pela *felicidade*, o que se encaixa com o que ele apresenta em *Ética a Nicômaco* (TONNER, 2008, p.2). É possível entender que os “personagens” (*ethos*) das tragédias estão representando justamente a busca humana pela *felicidade* e passando pelos mesmos processos que os seres humanos passariam nesse processo, como apresentado por Aristóteles em *Ética a Nicômaco*.

Afinal, a trama dos fatos narrados em uma tragédia não é composta pela “mimese” (*mimesis*) do que são os seres humanos ou do que dizem ser os seres humanos, mas sim das ações que esses seres humanos praticam. Só assim é possível ver quem eles verdadeiramente são. São as ações que os seres humanos praticam que fazem com que eles sejam virtuosos ou não. Tal percepção de Aristóteles em *Poética* é a mesma que ele apresenta em *Ética a Nicômaco*, dizendo que só podemos considerar os seres humanos virtuosos ou não de acordo com suas ações. Em *Poética*, lê-se:

A mais importante dessas partes é a trama dos fatos, pois a tragédia é a mimese não de homens, mas das ações e da vida [a felicidade e a infelicidade se constituem na ação, e o objetivo visado é uma ação, não uma qualidade; pois, segundo os caracteres, os homens possuem determinadas qualidades, mas, segundo as ações, eles são felizes ou o contrário]. Então, não é para construir caracteres que aqueles que atuam se dedicam à mimese, os caracteres é que são introduzidos pelas ações (*Ética a Nicômaco*, Livro 3, 1122b).

Além disso, se vimos em *Ética a Nicômaco* que as *virtudes* são hábitos dignos de louvor e vimos em *Poética* que a *mimese* é a representação dos atos dos seres humanos, podemos também concluir que os *personagens* considerados virtuosos em uma representação artística seriam aqueles que fariam, no decorrer da tragédia, ações que se assemelhariam à hábitos da vida real que são dignos de louvor. Para um *personagem* ser considerado virtuoso

em uma trama, ele precisa necessariamente estar agindo de acordo com o que entendemos ser uma ação virtuosa também na vida real.

É interessante lembrar que, também em *Poética*, Aristóteles defende que o melhor *personagem* de uma tragédia é aquele que ele classifica como intermediário – nem muito virtuoso, nem muito cheio de vícios. É com este *personagem* que os espectadores da trama vão se identificar, facilitando o processo de envolvimento emocional. Usando o exemplo da *virtude* coragem, se o *personagem* ideal de *Poética* é aquele que não é nem excessivamente virtuoso (que incorreria na temeridade) e nem excessivamente cheio de vícios (que incorreria na covardia), mas sim uma figura intermediária, seria possível dizer que esse *personagem* estaria no meio-termo aqui proposto por Aristóteles e seria possuidor da *virtude* da coragem. Ao lermos apenas *Poética*, podemos ficar com a sensação de que o *personagem* intermediário não é verdadeiramente virtuoso, pois está no meio termo entre *virtude* e vício. A percepção padrão pode ser de que o *personagem* virtuoso estaria (ou deveria estar) no extremo da *virtude* apresentada em *Poética*. Todavia, é ao lermos *Ética a Nicômaco* que entendemos que é justamente por estar neste nível intermediário que esse *personagem* pode ser considerado como virtuoso.

Já no que tange a voluntariedade ou não das ações apresentada por Aristóteles em *Ética a Nicômaco*, é possível inferir que *personagens* que agem em ignorância e tomados pelo “erro” (*harmatia*) que, posteriormente, passam por um processo de “reconhecimento” (*anagnorisis*) e se dão conta do que fizeram e sofrem com as consequências, estão agindo de forma involuntária. Por exemplo, Édipo passa pelo processo de *reconhecimento* quando o mensageiro vai até seu palácio e incorre em intenso *sofrimento* quando descobre que suas ações corroboraram as previsões do oráculo. Sob a luz do apresentado por Aristóteles em *Ética a Nicômaco* é possível dizer que Édipo estava agindo involuntariamente ao casar com sua mãe e matar seu pai.

Em *Poética*, Aristóteles define que a tragédia é a *mimese* de uma ação que se dá por meio da ação dos *personagens*. Eles devem ter qualidades e defeitos, que estarão de acordo com o caráter que possuem e que serão demonstradas pelos seus pensamentos e ações. As consequências de suas ações podem gerar boa ou má fortuna (*Poética*, seção 5, 1449b 35-1450a 1-5). Se os seres humanos são responsáveis por seus destinos e por suas escolhas, os *personagens* também são responsáveis por seu destino, visto que fazem as escolhas que os levam até ele. Sua responsabilidade seria o que os levaria a incorrer em vício ou serem virtuosos. A má fortuna, ainda que involuntária, poderia ser evitada. Tonner defende que “a

essência do erro trágico é que o agente escolhe agir de forma que prevê a catástrofe”. (TONNER, 2008, p. 18).

É importante ressaltar ainda que uma das *virtudes* morais expostas por Aristóteles é a “justa-indignação”, que se refere a *virtude* de sentir dor ou prazer com a boa fortuna ou com a má fortuna de outros seres humanos. É possível, portanto, fazer aqui uma analogia e entender que o mesmo se aplica para as reações humanas à tragédia (e às obras de ficção como um todo). Parece que só o ser humano possuidor da *virtude* da justa-indignação que é capaz de aproveitar verdadeiramente a tragédia, afinal, esta *virtude* parece ser a fomentadora da “compaixão” (*eleos*) quando um *personagem* passa por um infortúnio não merecido e o “pavor” (*phobos*) por sentir que poderia estar passando pela mesma situação.

Possíveis desvios de comportamento dentro da justa-indignação podem ter como efeito graves desvios de comportamento social. Uma pessoa fora do espectro ideal da justa-indignação parece mais capaz de ter uma composição ética indesejada pela sociedade ou de agir fora do padrão de comportamento aceito socialmente. Poderia ser, por exemplo, alguém que se regozija com a tragédia alheia ou que talvez não se compadeça com o *sofrimento* de outrem.

Para Aristóteles, os seres humanos estão em uma busca constante pela *felicidade*. Ainda que exista, em *Ética a Nicômaco*, um breve debate sobre o que é a *felicidade* (que não é prazer, riqueza e honra, mas sim ser um ser humano possuidor de *virtudes*), será que é sempre a mesma disposição de *virtudes* que traz *felicidade*? O que Aristóteles defende é que quanto mais o ser humano agir no caminho das *virtudes*, maior sua disposição para ser feliz.

Esse argumento parece aceitável quando pensamos no senso-comum, que compartilha os valores da sociedade. Entretanto, quando pensamos um pouco mais fora do padrão, será que é possível dizer que as *virtudes* que levam à *felicidade* são as mesmas para todos os seres humanos? Ou só para aqueles que compartilham a composição ética do senso-comum? Em *A Balada de Adam Henry*, Adam Henry, por ser testemunha de Jeová, prefere morrer a fazer uma transfusão de sangue. É claro que para o senso-comum, a maior porcentagem de *felicidade* estaria em realizar a transfusão e continuar vivendo. Todavia, para a composição de valores de Adam Henry e de sua família, haveria mais *felicidade* em morrer (mesmo passando pelo *sofrimento* da morte) e ir para o céu do que fazer a transfusão, continuar vivendo e ser automaticamente condenado ao inferno.

As teorias apresentadas em *Poética* e *Ética a Nicômaco* se complementam em muitos pontos, o que mostra que Aristóteles estava pensando nos *personagens* da tragédia como

verdadeiras representações dos seres humanos e defendendo *enredos* que, de fato, retratassem a busca humana pela *felicidade*. Sabendo que o caráter ético dos *personagens* e dos seres humanos é moldado por suas *virtudes* que, por sua vez, são moldadas por suas ações e que existe um modelo de *virtudes* desejado em um ser humano, entendido como aquele socialmente aceito, passemos finalmente a investigar se nossa ética influencia a forma como reagimos às obras de ficção.

#### 4.3 Relações entre ética e as reações humanas à ficção

*Poética* apresenta argumentos e comentários de Aristóteles que nos fazem acreditar que os textos complementam seus debates e pesquisas sobre a natureza da ação humana e sua busca pela *felicidade*. A tragédia narra, justamente, seres humanos agindo em busca do que eles acreditam ser o bem: a *felicidade*. No decorrer dessa jornada, tomam decisões e agem de acordo com aquilo que acreditam ser o melhor. Como vimos anteriormente, são essas ações realizadas que nos mostram a índole e o caráter desses *personagens*. A mesma premissa vale para os seres humanos - é só agindo habitualmente como uma pessoa virtuosa que você se torna virtuoso. Os *personagens* são responsáveis por suas ações e pelas consequências delas, assim como os seres humanos, mesmo quando seu processo de decisão e ação é tomado pela ignorância. Foram suas ações que os levaram a ignorância e foram suas ações que os fizeram permanecer neste estado e tomar decisões equivocadas, trazendo dor e *sofrimento*.

As tragédias se diferenciam justamente pelo tipo de *mimese* que realizam e podem ser diferenciadas pelo seu objeto: a índole do *personagem*. Para Aristóteles, o melhor *personagem* para a tragédia é aquele que possui índole intermediária e está em um ponto médio entre a *virtude* e o vício. É ele que terá maiores chances de conseguir gerar os sentimentos desejados na audiência, sendo eles o *pavor* e a *compaixão*. Em sua teoria Ética, presente em *Ética a Nicômaco*, vimos que para um ser humano ser verdadeiramente virtuoso, ele também precisa estar neste “meio-termo” entre a *virtude* excessiva (que vira vício) e o vício excessivo. Um ser humano virtuoso é aquele que age de forma habitual comedidamente e consegue se manter entre esses dois extremos.

Os sentimentos que poeta deve almejar despertar na audiência da tragédia são o *pavor* e a *compaixão*. Este se dá quando a audiência acredita que o *personagem* não merecia o

destino que lhe é imputado, por ser uma pessoa boa demais para ele. Já aquele se dá quando a audiência assiste um desenrolar de fatos que leva um *personagem* com quem eles se identificam à má fortuna e faz com que eles temam que o mesmo aconteça com eles. Vale ressaltar que, justamente por ser um *personagem* intermediário e, por isso, virtuoso, o *personagem* que passa pelas “reviravoltas” (*peripeteia*) e *reconhecimentos* que o leva a má fortuna não agiu criminalmente e não fez nada de errado. Seu destino foi consequência das ações e decisões que realizou quando estava agindo em *erro*. Fica claro aqui que é necessário que exista um julgamento da audiência, com base nas verdades e ideias de cada um, evocadas pelos *personagens* e situações, daquilo que é bom ou ruim; justo ou injusto, sendo esse julgamento base para as reações aos acontecimentos das obras ficcionais (RADFORD; WESTON, 1975, p.85-86).

O ponto final da tragédia é a “catarse” (*khátarsis*), que pode ser entendida de diversas formas. Inclusive, uma possibilidade é entender o conceito como uma forma de educação ética. Nesse sentido, a *catarse* desenvolveria os hábitos de gerar emoção da forma correta. Fazendo uma análise deste argumento e desta forma de interpretar a *catarse*, talvez seja possível dizer que quando ela é entendida como uma forma de educação ética, o que estamos dizendo é que ela desenvolveria a *virtude* moral da justa-indignação, que se refere à dor ou prazer que sentimos com a boa ou má fé dos outros. Podemos pensar “os outros” para além dos seres humanos reais e considerar também que essa *virtude* serviria para medir nossas reações às obras de ficção. Como vimos, Moyal-Sharrock entende o processo de *catarse* dentro da tragédia como clarificação intelectual (MOYAL-SHARROCK, 2008, p. 18-19) e Tonner como educação moral (TONNER, 2008, p.9), corroborando esse argumento.

Além disso, a *catarse* como forma de educação ética também poderia ser entendida como uma forma de obter a *virtude* intelectual da sabedoria prática (também traduzida como prudência) que Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*, define como fundamental para permitir que o indivíduo saiba qual é o meio-termo que deve almejar quando for realizar suas ações em busca do bem maior, a *felicidade*. Este julgamento entre o que é bom ou mau é, segundo Aristóteles, muito complexo e apenas com um bom desenvolvimento da sabedoria prática, tais decisões ficam mais claras. A sabedoria prática seria adquirida justamente por meio do ensino. O que se defende aqui é que uma possível modalidade de ensino seria, justamente, o processo de *catarse* ocasionado pelas obras de ficção. Seria possível *aprender* sem necessariamente passar pela situação e vivê-la?

Se é apenas por meio da ação habitual virtuosa que podemos nos tornar virtuosos, é correto dizer que existe uma espécie de “ética mimética”. Para que possamos agir de forma virtuosa, é necessário que tenhamos um modelo daquilo que consideramos como *virtude*. Copiamos, portanto, comportamentos éticos desejáveis de modelos éticos desejáveis. Uma nova questão se aventa: seria possível copiá-los da ficção?

Nossas reações dependem de nossas concepções éticas. Todavia, vale ressaltar que o entendimento daquilo que é ético pode variar. Afinal, no conceito de ética está incluída a nossa percepção pessoal de que algo é certo ou errado. O que existe é uma percepção social compartilhada ou imposta, de normas de conduta que seriam consideradas “éticas”, formando um arcabouço de valores, esperados pelo padrão de comportamento social. Porém, é possível manter nossa própria ética e conseguir atuar conforme os ditames sociais. Uma pessoa pode agir da forma esperada pela sociedade, mas internamente discordar de tudo aquilo que é o ditame social. Sua composição de valores éticos vai ser diferente dos da sociedade. Porém, para se adequar, ela terá que ser capaz de imitar os valores considerados corretos.

O contrário também é verdadeiro. Quando inseridos em contextos sociais que estão em desacordo com a ética “padrão”, uma pessoa ética é aquela que se entende como fora do comportamento entendido como comum. Todavia, para não destoar e sobreviver na sociedade, muitas vezes as pessoas eticamente fora do padrão social serão obrigadas a agir em conformidade com ele. É claro que toda essa questão vai depender, justamente, do que a sociedade onde os indivíduos estão inseridos considera como um comportamento ético e quais são os valores compartilhados que constituem o comportamento esperado pelos cidadãos.

Tudo começa por um exemplo daquilo que consideramos como um bom exemplo ou modelo ético a ser seguido (ou que a sociedade considera e nós, por tabela, também consideramos), mas diversos fatores podem influenciar esse início ou desenvolvimento ético. As informações que recebemos e que nos fazem desenvolver nossa ética podem vir de diversas origens. Por isso, também é muito importante verificar quais são os exemplos aos quais os seres humanos estão sendo expostos, especialmente em fases iniciais de desenvolvimento, como a infância. É muito difícil reconfigurar uma percepção, uma vez que já fomos expostos a ela (FOSSHEIM, 2006, p.115-116).

Com esta análise, podemos perceber que nossa composição ética impacta a forma como percebemos o mundo e como somos percebidos por ele. Passaremos, então, a analisar qual é o relacionamento entre nossos valores éticos e as reações que temos às obras de ficção.

Se nossa composição ética impacta a forma como vemos o mundo, será que também é correto dizer que ela também impacta nossas reações à ficção?

#### 4.4 Ética e seu impacto nas reações emocionais à ficção

Já existe intrínseco em *Poética*, um julgamento de valor por parte da audiência e espectadores. Afinal, os dois sentimentos que devem ser causados pela tragédia são o *pavor* e a *compaixão* - ambos baseados em valores pessoais para julgamentos. Ora, só podemos ter medo de algo acontecer conosco por considerarmos este “algo” como ruim ou, de alguma forma, danoso. Da mesma forma, nossa *compaixão* por um *personagem* passando por má fortuna sem merecer, requer dois julgamentos: (a) aquele que nos faz considerar o ocorrido com ele como má fortuna e (b) aquele que nos faz considerar que aquele *personagem* em especial não merecia tal destino.

Só é possível considerar algo bom ou ruim se houver em nós um parâmetro para fazer esse julgamento e, me parece, que este parâmetro faz parte de nossa composição ética. Da mesma forma, só é possível considerar o destino de um *personagem* como não-merecido quando temos em nós algum parâmetro para julgar o que é justo (ou, no caso, merecido) ou o que é injusto (no caso, não merecido). Parece claro falar sobre a existência desses valores e modelos que nos levam a achar algo bom e ruim, ou justo e injusto. Isso porque é normal que exista uma percepção social coletiva dessas questões. São os valores compartilhados que nos levariam a sentir *pavor* e *compaixão*, ou qualquer outro sentimento “padrão” (dentro do socialmente esperado) despertado por uma obra artística.

Porém, será que todos os seres humanos são compostos pelos mesmos valores? Só porque existe um conjunto de valores compartilhados em uma sociedade, é bastante difícil acreditar que todos os seres humanos daquela sociedade em questão compartilhem de todos os valores. Sendo assim, será que nossos valores pessoais podem nos fazer reagir de forma diferente às obras ficcionais? Por exemplo, uma pessoa pode já ter sido ignorada por alguém que ama por muito tempo e, por isso, não sentir *compaixão* de Fiona, em *A Balada de Adam Henry*. Ainda que o senso-comum entenda que o caso seja de uma *personagem* intermediária que incorre em má fortuna e *sofrimento*, não por maldade ou crime, mas por estar tomada pelo erro e, por isso, tenha *compaixão*; é possível pensar em outros modelos de composição ética

que, na verdade, sintam que Fiona mereceu aquele destino pela forma com a qual tratou Adam Henry. A questão continua sendo um julgamento de valor (sobre o que é justo ou injusto um *personagem* passar), mas parece que o parâmetro do que é justiça é um pouco deslocado, de acordo com a percepção pessoal de mundo de cada um, pautada em composições éticas diversas.

Os valores são adquiridos por meio da ação comedida, aquela que tem como resultado o meio-termo entre o vício e a *virtude* extrema (que também se torna vício). A sabedoria prática, como vimos, é a *virtude* intelectual que permite que os seres humanos tomem as decisões que façam com que eles ajam neste meio-termo. A única forma de adquirir sabedoria prática é a instrução. Entretanto, será que é possível dizer que diferentes instruções (de formas, conteúdo ou instrutores diferentes, por exemplo) são capazes de gerar diferenças de resultado? Resultados que não a sabedoria prática em si, ainda que os seres humanos envolvidos pensem que sim? Ou seja, que exista um falso parâmetro? Uma falsa sabedoria prática?

Da mesma forma, será que essas diferentes instruções, que gerem essas falsas sabedorias práticas, também não vão gerar falsas sensações de meio-termo? E, portanto, serão capazes de modificar o eixo ético para umas das pontas do vício (ou por excesso ou por ausência)? Se esses questionamentos tiverem alguma verdade, as reações éticas à ficção serão completamente destoantes, de acordo com as *virtudes* adquiridas por meio de cada um desses novos ordenamentos de instrução, sabedoria prática e meio-termo. É claro que nenhum desses novos ordenamentos será o que Aristóteles de fato pretendeu com sua teoria, mas são variações que podem ser possíveis com o decorrer das aplicações.

É verdade, então, que pessoas com diferentes concepções daquilo que é o meio-termo e, portanto, do que é *virtude*, poderão ter reações à ficção diferentes daquelas esperadas pelo poeta, escritor, dramaturgo, etc. Não porque a obra de ficção não tem capacidade de passar os sentimentos desejados, mas porque os valores variam a ponto das pessoas não serem tocadas conforme o esperado, pois elas reagem de acordo com seus valores pessoais e, por isso, de formas distintas.

Para uma boa convivência em sociedade é necessário que exista uma série de valores éticos compartilhados. Eles definiriam qual seria o “padrão” de reação, que seria a base no qual os produtores de arte se baseariam para criar suas obras. Pessoas que vivem fora desse padrão e possuem outras formas de ordenamento ético são supostamente exceções. Dependendo da variação, uma pessoa que não faz parte dos valores compartilhados pode ser,

inclusive, considerada como uma ameaça. Por isso, é exceção ainda maior quem exterioriza que faz parte de outro componente ético, seja por meio da fala ou de ações.

É claro que algumas variações são pontuais e não afetam verdadeiramente a sociedade, mas não é possível dizer isso de todas. Por exemplo, uma pessoa que entende que Fiona estava agindo de má-fé e que ela merecia o destino que lhe foi atribuído tem uma reação diferente daquela esperada, mas que - pelo menos a princípio - não parece ter consequências graves em sua estrutura de valores ou em sua interação social. Digamos, porém, que essa mesma pessoa, baseada em suas experiências pessoais e em seus valores, entende que Fiona não só merecia o *sofrimento* que passou, mas merecia ainda ser julgada e condenada a prisão perpétua, pelo assassinato de Adam Henry. Ou pior, merecia ser morta pelos pais de Adam Henry em vingança. É possível que, em certa medida, essa percepção de uma punição exacerbada afete a sociedade. Especialmente em momentos nos quais pessoas com esse tipo de composição de valores conseguem cargos sociais relevantes - sejam eles políticos, educacionais etc.

Vale ainda ponderar sobre o que poderia acontecer se pessoas com esta composição de valores também produzissem arte. Afinal, como vimos, é muito difícil reverter um ordenamento de valores, uma vez que já fomos expostos a eles. Se uma pessoa com este ordenamento diferenciado faz uma obra que expõe situações e *personagens* que impactam e são capazes de gerar reações, será que não é possível dizer que ela também está agindo como uma espécie de “instrução”? A mesma instrução que é capaz de gerar sabedoria prática e, até mesmo, agir também como justa-indignação?

Dentro desse questionamento, podemos abrir muitos outros. Será que todas as obras de ficção são capazes de servir como instrução e impactar nossa formação ética? Já vimos que nossa formação ética influencia a forma como reagimos, mas será que o contrário também é verdade? Na próxima seção deste capítulo debateremos se as obras ficção que temos contato e que geram nossas reações podem, de certa forma, impactar ou alterar a nossa formação ética.

#### 4.5 Reações emocionais à ficção e o impacto delas na formação ética

Já vimos que existe uma correlação entre nossas reações emocionais a ficção e nossos valores pessoais, que podem ou não ser moldados por padrões sociais. Se nossa composição

ética impacta nossas reações à ficção, será que a premissa contrária também é verdadeira? Nossas *virtudes* são desenvolvidas por meio de ações habituais que são virtuosas e, só sabemos que elas são virtuosas, pois temos um exemplo de alguém que consideramos virtuoso. É claro que esse exemplo pode ser negativo e que nós estejamos considerando-o virtuoso erroneamente (também é possível que nós realmente o consideremos virtuoso, por já estarmos com uma versão distorcida do que é *virtude*). Dessa maneira, nos resta analisar se esse exemplo de alguém que consideramos virtuoso - tanto no sentido do senso-comum, quanto na variação específica - pode vir de uma obra de ficção e não necessariamente da realidade, como foi levantado na introdução desse capítulo.

Se nossos processos cognitivos e de desenvolvimento estão ligados ao ato de observar e reproduzir o observado, será que podemos falar em observar e reproduzir aquilo que lemos ou vemos nas obras artísticas também? Os exemplos que vão servir de base para nossa *mimese* precisam vir apenas da vida real ou poderiam também vir da ficção? Parece que, caso seja possível considerar a ficção como fonte de possibilidades de *mimese* ética, estaremos diante de uma capacidade muito maior de aprendizado - tanto positivo, quanto negativo.

O poeta tem liberdade para narrar a tragédia como achar melhor, desde que ela não perca a verossimilhança. As tragédias não precisam ser histórias reais, mas até podem ser. A tarefa do poeta não é necessariamente narrar aquilo que aconteceu, mas aquilo que poderia ter acontecido. Faz parte da arte poética imaginar situações que não aconteceram, mas que continuam sendo verossímeis e com conexões diretas à realidade.

A questão em tela aqui é: será que essa narrativa, baseada em fatos reais ou não, é capaz de nos ensinar lições? É possível que aprendemos algo com as obras ficcionais, por meio das situações e *personagens*, sem que necessariamente tenhamos vivido algo parecido com aquilo que é apresentado? Se um leitor leu um livro onde os *personagens* cometem um *erro* e passam por um momento difícil, será que isso é suficiente para que ele aprenda uma lição sobre esse *erro* e não o cometa também ele na vida real? Com base no que a audiência tem contato, será que é possível dizer que ela aprende como se comportar ou como não se comportar, de acordo com a situação mostrada?

É verdade que essa possibilidade de extrapolar o aprendizado mimético para considerá-lo possível por meio das obras de ficção pode ser preocupante ao consideramos a quantidade de exemplos de condutas não desejadas socialmente que temos na literatura, no cinema e em outras formas de obras artísticas. Não cabe falar de censura a esse tipo de obra, até porque o conceito de *virtude* e do que é ético é mutável e adaptável nas culturas, apesar

de, em sua origem aristotélica, não o ser (sua essência era a busca pela *felicidade*). O que pode ser considerado ético para um país, pode ser entendido de forma contrária em outro. E, da mesma forma, dentro de cada indivíduo, a mesma dicotomia se encontra. É certo que esse problema não é exclusivo de quando consideramos a ficção como fonte de exemplos para *mimese*, mas ele pode ser agravado nessas circunstâncias.

Como Fossheim defende, o que faz o ser humano querer investir tempo para praticar e agir da maneira correta é o prazer ou dor derivados de suas ações. É justamente por isso que é complexo lidar com pessoas que sentem prazer ou dor de forma inversa ao socialmente esperado. Todas as ações e decisões do ser humano são desenvolvidas por meio de conexões e associações. Algumas representações são miméticas e não necessariamente nobres, por isso é possível que os exemplos de comportamento a serem seguidos sejam completamente desprovidos de *virtude* (FOSSHEIM, 2006, p.114). Fossheim aponta que essa exposição aos modelos errados pode levar a pessoa a agir em *erro*, acreditando que está agindo corretamente. Como ele diz: “[A] exposição aos modelos errados pode facilmente levar uma pessoa por um falso caminho que ela [a pessoa] nem sequer sabe que tomou”. (FOSSHEIM, 2006, p.115).

Com toda essa problemática em tela, cabe se questionar se existem aspectos positivos das obras de ficção terem capacidade de afetar a ética dos seres humanos. Pois bem, entendemos empatia como o sentimento que nos permite nos colocar no lugar de outra pessoa e entender melhor seus *sofrimentos* e angústias. Todavia, na origem da palavra, empatia também pode significar nossa capacidade para compreender a arte. E, conforme Harrison aponta, talvez possamos defini-la também como catalisador para os sentimentos que nos permitem nos colocar no lugar de *personagens*. Ou seja, das “pessoas” que estão na “arte”, unindo, então as duas possibilidades de compreensão da palavra (HARRISON, 2008, p.256).

Harrison defende que a empatia por pessoas em situação de angústia e *sofrimento* é, justamente, o que nos move a agir eticamente. A empatia não é apenas um sentimento, pois ela impacta a nossa forma de ação. Será que é possível pensar que a empatia por *personagens* em situação de angústia e *sofrimento* também nos moveria a agir eticamente? Quando somos tomados pelo sentimento da empatia, que nos permite até mesmo sentir o *pavor* e a *compaixão* previstos por Aristóteles, sabemos que não precisamos fazer nada para intervir naquelas situações ficcionais, pois não se tratam pessoas reais, conforme vimos nas discussões sobre o paradoxo da ficção. Inclusive, esta é uma crítica daqueles que não acreditam na capacidade das obras artísticas impactarem o agir ético. Eles defendem,

inclusive, que essa “empatia narrativa” pode ser usada como forma de escape das demandas reais, que requerem ações na realidade, por meio das pessoas que ficam expostas a elas. Se sentir mal pela situação, mas não precisar fazer nada para resolvê-la, é apenas uma forma cômoda de se sentir bem consigo mesmo e se sentir empático, sem necessariamente ser e sem se sentir na obrigação de agir para melhorar as situações ruins que existem na realidade (HARISSON, 2008, p.258-260).

Todavia, os defensores do potencial de ação desta “empatia narrativa” defendem que uma vez que a empatia por um determinado grupo estigmatizado foi induzida por meio da ficção, ela inspira ação dos que assistiram/leram na vida real para ajudar este grupo em questão. Afinal, não parece nada estranho alguém que sente empatia por um grupo (ou ainda que seja só por uma pessoa do grupo), estar mais inclinado a querer ajudá-lo - mesmo que ele não tenha relação direta nenhuma com o *personagem* e com a história que fomentou a empatia. Ou seja, mesmo que ele seja apenas uma representação desse grupo ou dessa pessoa na ficção.

Por exemplo, uma pessoa que leu *O ódio que você semeia* (Angie Thomas, 2017, Galera Record) pode se sentir tocada a agir a fim de coibir a violência policial contra os negros. Não necessariamente contra os negros do sul dos Estados Unidos; que seria o recorte do livro. O único pré-requisito para ação é que a empatia seja despertada por um grupo social que o leitor pode identificar na vida ao seu redor. Ele precisa saber que aquele grupo é real. Precisa já ter tido contato com aquele grupo ou ter ciência, de outra forma, que ele existe. Ainda que um filme sobre *aliens* possa ser até capaz de gerar empatia. Pensemos em *A Chegada* (Denis Villeneuve, 2016), por exemplo. Mesmo assim, ele não gerará fomento à ação, pois os *personagens* não fazem parte de um grupo real - ou, pelo menos, não que tenhamos ciência científica.

O processo de conversão dessa empatia, segundo Harisson, se daria da seguinte forma: (a) a pessoa que está em contato com a obra de ficção tem preocupações derivadas da empatia com um indivíduo ou grupo ficcional que está passando por *sofrimento* ou angústia; (b) essas preocupações derivadas da empatia fazem com que essa pessoa que está em contato com a obra de ficção passe a valorizar o bem-estar daquele *personagem* ou grupo em questão; (c) como aquele indivíduo ou grupo em questão tem correlações com grupos e indivíduos da vida real, as preocupações geradas pela obra de ficção geram sentimentos e crenças positivas em relação aquele indivíduo ou grupo na vida real, aumentando as chances de que essa pessoa atue para ajudar esse indivíduo ou grupo (HARISSON, 2008, p.260-261).

Harisson defende ainda que as pesquisas apontam que este comportamento empático e de ação em prol do bem desse grupo marginalizado perduram no tempo - o que nos faz questionar, justamente, se não é possível dizer que ele foi responsável por uma mudança no ordenamento de valores da pessoa que teve contato com a obra de ficção e passou por todo esse processo catalisado pela empatia ficcional (HARRISON, 2008, p.261).

Com tudo que foi apresentado, podemos perceber que nossa composição ética afeta nossas reações à ficção e que elas podem ou não condizer com as reações que são socialmente aceitáveis. Da mesma forma, pelo que foi discutido, as obras ficcionais também têm capacidade de afetar nossa composição ética, mudando nossas percepções e valores. A conclusão dos estudos corrobora os apontamentos de Aristóteles em *Ética a Nicômaco* e *Poética*, expostos em capítulos anteriores desta dissertação.

Mesmo com estas conclusões, ainda existe muito a ser debatido sobre as dinâmicas da reação humana à ficção. Se os valores pessoais influenciam nossa reação à ficção e a ficção influencia nossos valores pessoais, quem vem primeiro neste dilema? Será que é possível dizer que esses caminhos são mutualmente construídos? Se é difícil mudar valores éticos já segmentados, será que a ficção tem de fato alguma capacidade de alteração? São questões que podem ser debatidas em outros trabalhos e estudos sobre o assunto.

## CONCLUSÃO

Aristóteles não aprofunda seus debates sobre o que leva o ser humano a reagir ao assistir uma tragédia em *Poética*. De certa maneira, ele já leva como fato essa capacidade humana de reação. Sua única colocação sobre o assunto é o que motivaria os seres humanos a sentir *pavor* e *compaixão* durante uma tragédia. Sentiríamos *pavor* por termos medo de passarmos pela mesma situação dos personagens e sentiríamos *compaixão* por julgarmos que alguma personagem não merecia a má fortuna que lhe foi destinada.

Nesta dissertação, vimos que o julgamento que nos faz considerar algo ruim ou bom também vale para quando estamos lendo uma obra literária ou o roteiro de uma peça, o que faz com que a teoria de *Poética* seja também aplicável na análise de livros e o que explica o fato de *Poética* ser utilizado até hoje como uma espécie de “manual literário” e base para tantas novas teorias. Para confirmação do estudado, aplicamos o conteúdo de *Poética* em *A Balada de Adam Henry*, de Ian McEwan e ilustramos com outros exemplos literários, quando foi considerado necessário.

O fato de Aristóteles não ter se aprofundado nas explicações dos motivos que nos levariam a reagir a ficção não nos causa estranhamento. Talvez porque, assim como ele, muitas vezes nós também já partimos do pressuposto que nós reagimos a obras de ficção e não questionemos os motivos que nos levam a agir assim. Afinal, somos seres humanos e temos contato com obras de ficção o tempo todo, conhecendo nossas reações – ainda que não entendamos muito bem o porquê delas. Considerando que é um fato que essas reações existem, continua restando a grande questão: por que elas existem? E, antes disso, por que nos dignamos a ir assistir ou a ler algo que vai nos deixar com sentimentos ruins, como *pavor*? Se reagimos com sentimentos que não são agradáveis quando os temos na realidade, por que os buscamos nas obras trágicas? A solução encontrada pelos teóricos estudados é que sentimos prazer ao assistirmos obras trágicas, que é possível apenas por meio do reconhecimento da *mimese* e da separação que sabemos que existe entre ficção e realidade.

Porém, se sabemos que estamos diante de uma obra ficcional, por que reagimos aos acontecimentos mesmo assim? Nesta dissertação discutimos sobre o paradoxo da ficção e debatemos sobre todas as possíveis respostas para esta situação conflituosa. Comparamos também o que está exposto em *Poética* com as respostas para o paradoxo da ficção, observando teorias que se assemelham, se diferenciam e elencamos quais são as outras formas

de conexão. Por fim, concluímos que o que poderia moldar nossas reações são nossas percepções sobre a vida e nossos julgamentos de valor, que costumam ser moldados por nossa ética ou pela ética padrão da sociedade em que vivemos (e da qual compartilhamos).

Para dar prosseguimento a esse debate, analisamos o conceito de *Ética* previsto em *Ética a Nicômaco* e traçamos as conexões entre o exposto por Aristóteles nas duas obras. O que percebemos é que o que nos leva a reagir às obras de ficção é uma mistura do que vimos em *Poética* e em *Ética a Nicômaco*. Nossas reações estão ligadas com nossa composição ética ou com o padrão ético da sociedade, que pode ou não ser compartilhado por nós. É apenas por meio do que consideramos valor e do que molda nossa ética que somos capazes de ser movidos pelas obras ficcionais. Os valores são, portanto, fundamento para que a reação exista e sem que tenhamos um arcabouço ético conosco, seremos incapazes de sentir qualquer conexão com a ficção e reagiremos com indiferença.

O que começamos a debater no final deste trabalho é que é possível que esse relacionamento entre a ética e as reações à ficção seja uma via de mão dupla. Ou seja, da mesma forma que nossa ética é fundamental para que reajamos à ficção, é possível que as obras de ficção possam influenciar nosso arcabouço ético e mudar nossa percepção sobre alguns assuntos, pessoas e grupos sociais. O aprofundamento desses estudos é particularmente importante pois consideramos que obras ficcionais tem impacto na composição ética do indivíduo e até mesmo na sociedade, pode significar que a ficção pode ser manipulada. É importante que continuemos, portanto, a debater sobre as conexões entre ética e ficção, a fim de termos uma compreensão mais acertada sobre essa via de mão dupla e para evitarmos que seu uso seja tendencioso e manipulativo, por exemplo, por governos ou grupos sociais majoritários, a fim de silenciar minorias ou legitimar comportamentos sociais nocivos.

## REFERÊNCIAS

ALBERTALLI, Becky. *Simon vs. A Agenda Homo Sapiens*. Tradução: Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

ARAUJO, Marcelo de. A Poética de Aristóteles e as humanidades digitais: Da análise dos clássicos à criação de algoritmos. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 22 (jan-jun/2018), pp.107-131.

ARAUJO, Maria Cláudia. *A Poética de Aristóteles sob a abordagem de Lígia Militz da Costa*. Kalíope, São Paulo, ano 7, n. 14, jul/dez., 2011.

ARENDT, Florian. SCHERR, Sebastian. ROMER, Daniel. *Effects of exposure to self-harm on social media: Evidence from a two-wave panel study among young adults*. In: *New Media & Society*. 2019. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1461444819850106>>.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução: Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ASHER, Jay. *Os 13 Porquês*. Tradução: José Augusto Lemos. São Paulo: Editora Ática, 2009.

BOCAYUVA, Izabela. Sobre a Catarse na Tragédia Grega. In: *Anais de Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, vol. 2 nº3, 2008.

BRINKERHOFF, Anna. Resolving the Paradox of Fiction: A Defense of Irrationalism. In: *Stance*. Vol. 7 (2014), pp.41-50.

BROWN, Dan. *Anjos e Demônios*. Tradução: Maria Luiza Newlands da Silveira. Rio de Janeiro: Arqueiro, 2009.

CABOT, Meg. *Avalon High*. Tradução: Ana Ban. Rio de Janeiro: Galera Record, 2006.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARROLL, Noël. *Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nova Iorque: Routledge, 1990.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. 2004. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>>. Acesso em: 21 mar. 2019.

COLLINS, Suzanne. *A Esperança*. Tradutor: Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

- COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Tradutor: Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- CONCEIÇÃO, Francisco, et al. *A guerra dos mundos nas ondas do rádio maranhense*. 2006. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/4o-encontro-2006-1>>. Acesso em: 02 out. 2018.
- CURRAN, Angela. *Routledge Philosophy Guidebook to Aristotle and the Poetics*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2015.
- CURRIE, Gregory. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- DASHNER, James. *Maze Runner: A Cura Mortal*. Tradução: Marta Mendonça. São Paulo: V&R Editoras, 2011.
- DESTRÉE, Pierre. *A Comédia na Poética de Aristóteles*. Organon, Porto Alegre, nº 49, julho-dezembro, 2010, p.69 – 94.
- DESTRÉE, Pierre. Aristotle on the Paradox of Tragic Pleasure. In: *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotions in Art*. Jerrold Levinson (Ed). Basingstoke: Palgrave Macmillan UK, 2014.
- DEVEREAUX, Mary. Beauty and Evil: The Case of Leni Riefenstahl's 'Triumph of the Will'. In *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Jerrold Levinson (ed.) Cambridge: Cambridge University Press. pp.227--256 (1998).
- DICKER, Jöel. *O Desaparecimento de Stephanie Mailer*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.
- FOSSHEIM, Hallvard. Habituation as Mimesis. In: *Values and Virtues: Aristotelianism in Contemporary Ethics*. Timothy Chappell (Ed). Oxford: Oxford University Press, 2006.
- FRANZEN, Jonathan; MILLER, Laura. *One week to go: Purity. An Interview with Jonathan Franzen*. Disponível em: < <http://www.4thestate.co.uk/2015/08/one-month-to-go-purity-an-interview-with-jonathan-franzen/>>. Acesso: 12 jan. 2019.
- FREEMAN, Damien. The Paradox of Fiction. In: *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*. Noël Carroll e John Gibson (Ed). Londres: Routledge, 2014.
- FRIEND, Stacie. The Pleasures of Documentary Tragedy. In: *The British Journal of Aesthetics*. Volume 47, Issue 2, 1 April 2007, Pages 113–137.
- GAUT, Berys. *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- HARRISON, Mary-Catherine. The Paradox of Fiction and the Ethics of Empathy: Reconceiving Dickens's Realism. In: *Narrative*, Vol. 16, No. 3 (Oct., 2008), pp. 256-278.
- HARTZ, Gleen A. How We Can Be Moved by Anna Karenina, Green Slime, and a Red Pony. In: *Philosophy*, Vol. 74, No. 290 (Oct., 1999), pp.557-578.

HEATH, Malcom. The Best Kind of Tragic Plot: Aristotle's argument in Poetics 13-14. In: *Anais de Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, vol. 2 nº3, 2008.

HUME, David. *Four Essays: Tragedy, The Standard of Taste, Suicide, The Immortality of the Soul*. Disponível em: <<https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/hume1757essay2.pdf>>. Acesso: 10 jan. 2019.

KING, Stephen. Sobre a Escrita: A Arte em Memórias. Tradução: Michel Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LAMARQUE, Peter. How Can we Fear and Pity Fictions?. In: *The British Journal of Aesthetics*. Volume 21, Issue 4, abril 1981, pp.291–304.

LEWIS, C.S. *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*. Tradução: Silvana Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LODGE, David. *A Arte da Ficção*. Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

MACHADO, Ana Maria. Prefácio à edição brasileira. In: VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor: estruturas míticas para escritores*. Tradução: Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MATTOSO, Antônio e CAMPOS, Antônio. Introdução à arte poética. In: ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. São Paulo: Autêntica, 2018.

MCEWAN, Ian. *A Balada de Adam Henry*. Tradução: Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MEYER, Stephanie. *Amanhecer*. Tradução: Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo*. Tradução: Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

MONTES, Raphael. *Jantar Secreto*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016

MOYAL-SHARROCK, Danièle. The Fiction of Paradox: Really Feeling for Anna Karenina. In: *Emotions and Understanding: Wittgensteinian Perspectives*. Gustafsson, Y., Kronqvist, C., McEachrane, M. (Ed.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

MOYES, Jojo. *Como Eu Era Antes de Você*. Tradução: Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

NEILL, Alex. Fiction and Make-Believe. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 49, No. 1 (Winter, 1991), pp.47-56.

OLIVEIRA, Thaianne Moreira de. O retorno do olhar (e outros sentidos) para o corpo imerso em Realidade Aumentada. In: *C-Legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, [S.l.], n. 21, dec. 2009. ISSN 1519-0617. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/10>>. Acesso em: 02 out. 2018.

PEREIRA, Josias, et al. O Papel da Radiofonização de A Guerra dos Mundos. In: *Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*. Anais Eletrônicos. Blumenau: Intercom, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-1169-1.pdf>>. Acesso: 02 out. 2018.

PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

RACHELS, James e RACHELS, Stuart. *Os Elementos da Filosofia Moral*. Tradução: Delamar José Volpato Dutra. Porto Alegre: AMGH, 2013.

RADFORD, Colin e WESTON, Michael. How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? In: *Proceedings of the Aristotelian Society*. Supplementary Volumes, Vol. 49 (1975), pp.67-93.

RADFORD, Colin. Philosophers and Their Monstrous Thoughts. In: *The British Journal of Aesthetics*, Volume 22, Issue 3, 1 March 1982, Pages 261–263.

\_\_\_\_\_. Tears and Fiction. In: *Philosophy*, Vol. 52 (1977), pp.208-213.

SÄÄTELÄ, Simo. Fiction, Make-Believe and Quasi Emotions. In: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 34, No. 1, January, 1994, pp.25-34.

SCHAPER, Eva. Fiction and the Suspension of Disbelief. In: *The British Journal of Aesthetics*. Vol. 18, Issue 1, janeiro 1978, pp.31-44.

SMITH, Murray. Film Spectatorship and the Institution of Fiction. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 2 (1995), pp.113-127.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Domínio Público. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000024.pdf>>. Acesso: 18 set. 2018.

THOMAS, Angie. *O Ódio que Você Semeia*. Tradução: Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Galera Record, 2017.

TONNER, Philip. Action and Hamartia in Aristotle's Poetics. *E-Logos: Eletronic Journal for Philosophy*. 2008. ISSN 1211-0442. Disponível em: <<https://nb.vse.cz/kfil/elogos/history/tonner08.pdf>>. Acesso: 17 set. 2018.

VOGLER, C. *A Jornada do Escritor: estrutura mítica para escritores*. Tradução: Petê Rossatti. São Paulo: Aleph, 2015.

VON GOETHE, Johann Wolfgang. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Martin Claret, 2014.

WALTON, Kendall L. Fearing Fictions. In: *The Journal of Philosophy*, Vol. 75, No. 1 (Jan., 1978), pp.5-27.