

## As Lágrimas do Corsário Negro

Alguém disse, depois da projeção de *Love Story*, que era preciso ter um coração de pedra para não desatar a rir diante dos reveses de Oliver e Jenny. A piada, como todos os paradoxos de tom wildiano, é soberba. Infelizmente, não corresponde à realidade. De facto, qualquer que seja a disposição crítica com que se vá ver *Love Story*, era preciso ter um coração de pedra para não se comover e não chorar. E mesmo tendo um coração de pedra ninguém escaparia provavelmente ao tributo emotivo que o filme exige. E tudo isto por uma razão simplicíssima: é que os filmes deste género são concebidos para fazer chorar. E, por conseguinte, *fazem chorar*. Não se pode comer um rebuçado pretendendo sentir — só porque se tem uma vasta cultura e um forte controlo das sensações — um sabor a sal. A química jamais erra. Assim, como também existe uma química das emoções, e um dos compostos que por tradição suscita emoções é um enredo bem congeminado, se um enredo é bem engendrado suscita as emoções que tinha previsto como efeito. Podemos então, *après coup*, criticar-nos por as termos sentido ou criticá-las por serem emoções repelentes ou criticar as intenções com que foi congeminada a máquina que as provocou. Mas essa é outra história. Um enredo bem temperado produz alegria, terror, piedade, riso ou pranto.

A primeira teoria do enredo nasce com Aristóteles. Que Aristóteles a aplicasse à tragédia e não ao romance é para nós irrelevante; tanto é verdade que, desde então, todas as teorias da narrativa se refizeram segundo aquele modelo. Aristóteles fala de imitação de uma ação (isto é, de uma sequência de acontecimentos) que se realiza construindo

uma fábula, ou seja, um enredo, uma sequência narrativa. Relativamente a esta sequência, o traçado das personagens (isto é, a sua psicologia) e mesmo o elóquio (o estilo, a escrita) são acessórios. Portanto, é fácil pensar que deve existir uma entidade «enredo», subjacente indiferentemente quer às realizações dramáticas, quer às narrativas. A receita aristotélica é simples: pegue-se numa personagem com quem o leitor se possa identificar, não decididamente malvada mas também não demasiado perfeita, e faça-se-lhe acontecer incidentes, que a levem a passar da felicidade à infelicidade ou vice-versa, através de peripécias e reconhecimentos. Retese-se o arco narrativo para além dos limites possíveis, de modo que o leitor e o espectador experimentem piedade e terror em simultâneo. E quando a tensão tiver chegado ao extremo, faça-se intervir um elemento que desate o nó inextricável dos factos e das conseqüentes paixões. Seja um prodígio, uma intervenção divina, uma revelação ou um castigo inesperado: sobrevenha daí, de qualquer modo, uma catarse — que não fica claro, em Aristóteles, se se trata da purificação da audiência, aliviada do peso que o enredo insustentável tinha imposto, se é a purificação do próprio enredo, que encontra finalmente uma solução aceitável, coerente com a ideia que tínhamos sobre a ordem lógica (ou fatal) dos acontecimentos humanos. A história está acabada. Ao fornecer esta receita, Aristóteles (autor, para além da *Poética*, da *Retórica*) sabia bem que os parâmetros da aceitabilidade ou da inaceitabilidade de um enredo não residem no próprio enredo, mas no sistema de opiniões que regulam a vida social. Portanto, o enredo deve ser verosímil para que seja aceitável, e «verosímil» outra coisa não é senão a adesão a um sistema de expectativas partilhado habitualmente pela audiência. Quanto à piedade e ao terror, é curioso que ele não os defina na *Poética* (que trata da estrutura dos enredos) mas na *Retórica*, que trata das opiniões públicas e do modo de as utilizar para suscitar efeitos de consenso.

### *Édipo versus Ringo*

Aplicamos o modelo aristotélico a *Édipo Rei*: acontecem a Édipo coisas terríveis, que nem ele nem nós podemos suportar; a certa al-

tura tem lugar uma revelação; a autopunição do rei aplaca o espectador e restabelece psicologicamente, assim como juridicamente, a ordem que tinha sido violada.

Passemos agora a uma obra-prima do enredo espetacular moderno, *Stagecoach (Cavalgada Heroica)* de John Ford. Aqui não é o destino, mas o espírito de casta e o bigotismo que submetem alguns heróis a uma pressão insustentável ao longo da extensão temporal e espacial de uma viagem, no curso da qual outro elemento — também este não fatídico —, os índios, sujeita perseguidos e perseguidores a uma ameaça, e portanto a uma tensão igualmente insustentável. A curva narrativa atinge o ponto alto com o assalto das hordas selvagens, até parecer que só a morte (e, por isso, a rutura desordenada, fora de qualquer expectativa) pode deslindar a trama. Inesperadamente, qual *deus ex machina*, chega o Sétimo Regimento de Cavalaria e desfaz o nó coletivo; mais tarde, a vingança de Ringo, que mata os seus inimigos e foge, finalmente, com Dallas, a pecadora redimida, desfaz o nó privado. Os outros elementos instáveis da trama providenciam, por sua vez, para que se recomponha, de certa forma, a ordem: o aventureiro sulista, batoteiro e assassino, morre como um herói e revela-se filho de uma ilustre família; a mulher do capitão muda a sua atitude relativamente a Dallas; o doutor Boone, apesar de bêbado, reencontra a sua corajosa dignidade; o banqueiro embusteiro, que até ao último momento tinha personificado a pressão da sociedade no seu aspeto mais retrógrado, sofre o castigo devido.

O que é que distingue *Cavalgada Heroica* de *Édipo Rei*? Antes de mais, em *Cavalgada Heroica* — de modo diferente de em *Édipo* — tudo acontece pura e exclusivamente a nível do enredo; não há nenhuma tentativa de análise psicológica, todas as personagens estão já definidas do modo mais convencional possível e qualquer gesto é previsível até ao milímetro. Quanto ao «elóquio», esse parece não existir ou, de qualquer modo, faz o possível para não aparecer. (Pois, como Ford é um grande artista, ele inventa simplesmente um elóquio funcional, que apenas com o tempo se revela inovador, inventor de uma épica moderna seca, mas rica em tensões pictóricas.)

Há, todavia, um terceiro elemento que marca a diferença entre as duas obras: é que em *Édipo Rei* a ordem e a paz são alcançadas por

um alto preço; ou melhor, só são alcançadas quando se está animado por um grande *amor fati*. Na realidade, a história de Édipo não consola, como não consola nenhuma história bíblica, que fala sempre da relação com um deus cioso e vingativo. *Cavalgada Heroica*, por sua vez, consola: consolam as reafirmações de vida e de amor, e consola a própria morte, que sobrevém, por sorte, para sanar contradições, dificilmente resolúveis de outro modo.

### *Problema versus consolação*

Estas observações permitem-nos individualizar, na história da narrativa através dos séculos, duas interpretações possíveis do modelo aristotélico. Para a primeira, a catarse desfaz o nó da trama, mas não concilia o espectador consigo mesmo: pelo contrário, o desfecho da história abre-lhe um problema. A trama, e com ela o herói, são problemáticos: acabado o livro, o leitor fica em confronto com uma série de interrogações sem resposta. Julien Sorel morre, e morre Madame de Rênal, mas com a última palavra do livro não fica satisfeita a nossa pergunta: que perspectivas tem uma geração saída da derrocada do mundo napoleónico para afirmar a própria energia, sem mitos e sem objetivos? O que a trama, uma vez resolvida, deixa de insustentável é que o leitor nem sequer sabe se deve ou pode identificar-se com Julien e se este gesto lhe traz alívio. O mesmo acontece com Raskólnikov, cujo castigo não nos satisfaz nem nos pune: no fim de *Crime e Castigo* ajustamos contas com o enredo, mas não com os problemas que o enredo suscitou. E isto também acontece porque a dimensão do enredo se entrançou com a dimensão psicológica e ideológica, mediante a função continuamente equivocante do estilo, que, em vez de resolver, complicava os nós e os tornava prenhos de interpretações contrastantes.

Passemos agora à segunda encarnação do modelo aristotélico: esta vai de *Tom Jones* a *Os Três Mosqueteiros*, e destes por diante, até aos netinhos contemporâneos do folhetim. Aqui, a trama, resolvendo os nós, consola-se e consola-nos. Tudo acaba exatamente como se desejava que acabasse. D'Artagnan é justamente nomeado capitão dos Mosqueteiros e justamente morre Constance Bonacieux,

primeiro, porque a sua morte era necessária para nos fazer sentir a maldade de Milady e nos fazer gozar o seu castigo; segundo, porque aquele amor, como o de Rodolfo e de Mimi, era impossível à partida e por definição. Marx e Engels tinham compreendido muito bem a razão por que morre, no fim de *Os Mistérios de Paris*, Fleur-de-Marie, a prostituta redimida, mas (situação insustentável para a moralidade do leitor) tornada princesa.

Esta escolha que o modelo aristotélico abre ao narrador marca a diferença entre o romance dito «popular», que assim é não porque seja compreensível pelo povo, mas porque (como Aristóteles sabia, ligando os problemas da *Poética* aos da *Retórica*) o construtor de enredos, em última instância, deve saber aquilo que o seu público espera. Só que Aristóteles deixava a escolha em aberto; conhecidas as expectativas, fica por decidir se há que provocá-las ou aplacá-las. O romance «popular» (o romance-folhetim, o *feuilleton*) é assim, porque toma a segunda decisão e, portanto, mesmo quando é romance «democrático» e «populista», é sempre e antes de mais «popular», porque é «demagógico».

### *Os artifícios da consolação*

A partir daí, o romance passa a pôr em ação numerosos artifícios, que já deram lugar a um inventário e poderiam dar lugar a um sistema. Constitui uma combinatória de lugares-comuns articulados entre si segundo uma tradição que tem algo de ancestral (como Propp refere) e de específico (veja-se como exemplo a tipologia tentada por Tortel — e antes ainda por Gramsci). E joga com personagens prefabricadas, tanto mais aceitáveis e simpáticas quanto mais conhecidas, em qualquer dos casos virgens de qualquer penetração psicológica, como são as personagens das fábulas. Quanto ao estilo, serve-se de soluções preestabelecidas, capazes de proporcionar ao leitor as alegrias do reconhecimento do que já é conhecido. E joga com interações contínuas, para lhe possibilitar o prazer regressivo do retorno ao esperado, e deforma, reduzindo-as a clichés, as soluções, de outro modo inventivas, da literatura precedente. Mas, ao fazer isto, põe em ação uma energia tal, liberta uma felicidade tal, se não inventiva