



EM DEFESA DE CRESO, OU O SUSPENSE COMO UMA EMOÇÃO ESTÉTICA

David Konstan
University of Brown

Abstract: Suspense is perhaps unique in being an emotion that responds specifically to narrative: without a story, with beginning, middle, and end, there is no suspense. Some have argued the reverse as well: it is not a story if it does not produce suspense (Brewer and Lichtenstein 1981). Suspense, which is compounded of hope and fear (Ortony, Clore, and Collins 1988), anticipates a conclusion: hence its connection with narrative closure. Paradoxically, there is suspense even where the outcome of a story is known (Carroll 1996). Suspense thus provides rich material for the poetics of emotion, yet it has rarely been examined in connection with classical literature and emotion theory.

Keywords: Suspense, Emotion, Narrative,

Resumo: O suspense é talvez único enquanto uma emoção que corresponde especificamente à narrativa: sem história, sem começo, meio e fim, não há suspense (Brewer and Lichtenstein 1981). O suspense, que é composto de expectativa e medo (Ortony, Clore, and Collins 1988), antecipa uma conclusão: daí sua conexão com o desfecho da narrativa.

Paradoxalmente, há suspense mesmo se o desenlace de uma história é conhecido (Carroll 1996). O suspense, portanto, provê matéria preciosa para a poética da emoção, ainda que raramente tenha sido examinado em conexão com a literatura clássica e a teoria da emoção.

Palavras-chave: Suspense, Emoção, Narrativa

"There ought to be behind the door of every happy, contented man someone standing with a hammer continually reminding him with a tap that there are unhappy people; that however happy he may be, life will show him her laws sooner or later, trouble will come for him."¹

Suspense é um sentimento particularmente relevante em conexão com a “poética das emoções”, já que ele pareceria conter uma relação especial com a narrativa – e a narrativa está certamente no coração de qualquer concepção de poética. Certamente, há um sentido em que o suspense é inseparável da idéia de uma história, e se tal é o caso, então, o suspense

¹ Anton Chekhov, "Gooseberries," in Constance Garnett, tr., *The Wife and Other Stories* (New York: Ecco Press, 1985), p. 283.

Konstan, David
Em defesa de Crespo, ou o Suspense como uma Emoção Estética

apareceria como sendo único entre as emoções normalmente identificadas – supondo, por um momento, que ele é uma emoção – por ele ser essencialmente uma resposta a um fenômeno estético. Histórias não existem por si mesmas na natureza. Elas são um produto do sentido de ordem que nós impomos aos eventos para lhes dar uma forma. Certamente, há alguns que argumentaram que o reverso é também verdadeiro: a narrativa é uma história somente se ela produzir suspense.²

Os termos mais próximos na Poética de Aristóteles para narrativa são μῦθος, “história” ou “enredo” e σύστασις, “composição” ou “combinação”. Tal como Aristóteles expõe, de todas as partes da tragédia – ele menciona μῦθος, caráter, dicção (λέξις), pensamento (διάνοια), espetáculo e música (1450a 90 – 10; cf 13 -14) – “o mais importante é a combinação dos eventos [ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις]” (1450a15). Quando chega a definir σύστασις – que, ele repete, é o primeiro e o mais importante de todos –, Aristóteles lembra a definição de tragédia como “a imitação de uma ação inteira e completa que tem magnitude”, e, então, estipula que “aquilo que tem um começo, um meio e um fim é inteiro [ὅλον]” (1450b26-27). Assim como observa a conhecida escritora de ficção policial, Patricia Highsmith, em seu guia para autores em potencial intitulado *Plotting and Writing Suspense Fiction*: “Toda história com um começo, meio e fim tem suspense; uma história de suspense presumivelmente tem mais disto mesmo”, embora logo em seguida, ela mencione um “escritor de sucesso” que “está furioso com Aristóteles por haver dito que uma história precisa ter começo, meio e fim.”³ A definição de Aristóteles destes três momentos é notoriamente simples: “aquilo que por necessidade não vem depois de algo, mas que outra coisa naturalmente existe ou vem depois dele é um começo” (1450b27-28), e o fim e o meio são definidos de forma parecida. Ele conclui que “histórias que são bem compostas” (τοὺς συνεστῶτας εἰς μύθους, 1450b32) não devem começar ou terminar em qualquer ponto, mas de acordo com essas especificações”.

Que uma história tenha uma estrutura ou constituição requer que ela seja concebida como um todo: não se pode perceber que uma ação imitada ou representada em um μῦθος seja completa, como Aristóteles requer que a ação seja, até que se alcance o fim, e se olhe para trás para sua trajetória inteira. Um espectador ou um leitor sabe quando o relato alcançou

² Cf. W.F. Brewer and E.H. Lichtenstein, "Event Schemas, Story Schemas, and Story Grammars," in J. Long and A. Baddeley (Eds.), *Attention and Performance IX* (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1981), pp. 363-379.

³ Patricia Highsmith, *Plotting and Writing Suspense Fiction* (Boston: The Writer, Inc., 1966), pp. 1, 11.

Konstan, David
Em defesa de Crespo, ou o Suspense como uma Emoção Estética

seu *finale*, e está igualmente ciente quando ele ainda está em algum lugar do meio e, portanto, inacabado. É tal impressão de que algo ainda não acabou, de um caminho ainda a percorrer antes da narrativa alcançar o seu fim natural, o que induz, como pretendo argumentar, à sensação de suspense. Isto é, não é apenas a consciência de alguma ameaça iminente no curso da ação, como uma árvore ou uma pedra prestes a cair sobre um passante desprevenido. Tais cenas geram tensão na audiência, é claro. No entanto, esta reação não é a mesma que o suspense e não tem nenhuma conexão particular com a completude de uma ação ou história: trata-se apenas de um evento, e um evento, ou até mesmo uma sequência de eventos, não gera o suspense sobre o resultado da narrativa. Com efeito, alguns eventos na vida real têm, ou parecem ter (se propriamente selecionados ou presenciados) uma ordem que se assemelha a uma ação completa ou *πραξις*, para usar o termo de Aristóteles; mais particularmente, algumas poucas ações, de acordo com Aristóteles, encontraram expressão em um limitado número de mitos, aos quais os tragediógrafos retornaram sucessivamente, justo porque elas tinham a forma narrativa apropriada. No entanto, tais episódios coerentes são, de modo geral, a melhor parte de toda uma vida, e Aristóteles nos previne contra imaginarmos que uma história apropriada possa ser construída sobre todos os eventos da biografia de uma pessoa. Como ele propõe: “Não é uma história unitária se, como alguns imaginam, ela trata de um indivíduo único: pois muitas coisas indefinidas acontecem a um indivíduo único. Assim, muitas ações pertencem a um único indivíduo, mas não formam uma ação unitária” (1451a16-19). Sem uma ação unitária ou coerente, não pode haver uma expectativa de um final – não há a sensação de que se está no meio de uma história ou no começo ou perto do final – e assim não há suspense.

Discussões modernas sobre o suspense normalmente o descrevem como um composto de esperança e medo,⁴ que são tratados como duas emoções incitadas pela antecipação da conclusão – a esperança de que tudo na história vai terminar bem para os personagens apropriados, e o medo de que não vá. Esperança e medo, como emoções de expectativa, nos lembram o par estóico do desejo ou apetite (*ἐπιθυμία*) e do medo ou aversão (*φόβος*), dois dos quatro *πάθη* gerais, junto a sofrimento (*λύπη*) e prazer (*ἡδονή*), aos quais todas as emoções são subordinadas. É natural, por sua vez, associar este sentimento composto de esperança e ansiedade com o par de Aristóteles piedade (*ἔλεος*) e medo (*φόβος*), os quais ele estipula serem as emoções próprias à tragédia. Assim, Ari Hiltunem, em um estudo sobre o

⁴ E.g. Andrew Ortony, Gerald L. Clore, and Allan Collins, *The Cognitive Structure of Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

Konstan, David
Em defesa de Crespo, ou o Suspense como uma Emoção Estética

suspense nos filmes, intitulado *Aristotle in Hollywood: Visual Stories that Work*, afirma que “A concepção de Aristóteles de medo pode ser bem compreendida pela palavra suspense. A audiência está ciente do perigo que ameaça e gostaria de alertar o personagem, mas, é claro, não pode.”⁵ Apesar de a piedade, por sua vez, não ser a mesma coisa que esperança, pareceria representar algo comparável ao investimento na sorte das pessoas em um drama.

Mesmo assim, a diferença entre piedade e esperança é instrutiva aqui. Aristóteles está discutindo, é claro, as respostas emocionais específicas à tragédia, e assim, as duas emoções que ele indica são reações ao infortúnio, enquanto opostas à esperança, que ao menos imagina um desfecho mais positivo. Mas, no entendimento usual, livresco, sobre o suspense como “um estado de incerteza, antecipação e curiosidade sobre o desfecho de uma história ou peça ou qualquer tipo de narrativa em verso ou prosa” que surge “particularmente quando elas afetam um personagem com quem se tem simpatia”,⁶ alguém pode certamente admitir, pelo menos, uma esperança de que os eventos, mesmo na tragédia, vão tomar um rumo melhor, se não no fim, pelo menos localmente, por um tempo. Realmente, muitas tragédias gregas, como o *Filoctetes* de Sófocles ou a *Ifigênia em Tauris* de Eurípides, terminam favorecendo os protagonistas. Nem é necessário que nosso conhecimento da conclusão, que é geralmente dado antecipadamente no caso dos mitos mais conhecidos que formam o enredo da tragédia, elimine inteiramente a possibilidade de alguma expectativa mais positiva. Assim, para citar um dos poucos estudos profundos sobre o suspense na literatura clássica, Stephen Ohlander, no seu livro *Dramatic Suspense in Euripides' and Seneca's Medea* (New York: Peter Lang, 1989), afirma: “Suspense no drama pode ser classificado em dois tipos”. O primeiro deles é “o suspense da incerteza em que a audiência não sabe o que irá acontecer”, o qual Ohlander define como a “mistura de medo ante um evento possível mas não desejável.”⁷

O segundo tipo é “o suspense de antecipação em que nós ou sabemos ou estamos quase seguros sobre o que irá acontecer, mas mesmo assim estamos movidos por antecipação pela sua real ocorrência. Isto é, nós sabemos, mas não desejamos aceitar.”⁸ Filósofos também descreveram o problema do suspense mesmo quando se sabe o desfecho da história. Por

⁵ Ari Hiltunen, *Aristotle in Hollywood: Visual Stories that Work* (Portland OR: Intellect Books, 2002), p. 10.

⁶ Citado de Donald Beecher, "Suspense," *Philosophy and Literature* 31 (2007) 255-279, resumo.

⁷ Stephen Ohlander, *Dramatic Suspense in Euripides' and Seneca's Medea* (New York: Peter Lang, 1989), p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 10; defende que se pode “experimentar os dois tipos de suspense simultaneamente.”

Konstan, David
Em defesa de Crespo, ou o Suspense como uma Emoção Estética

exemplo, Richard J. Gerrig argumenta que quando nós relemos uma obra familiar, nós fingimos não saber como ela irá terminar (p. 79).⁹

Se, então, Aristóteles não menciona esperança entre os efeitos da tragédia, não é simplesmente porque a tragédia é essencialmente sombria ou pessimista. É antes, eu penso, porque as emoções que ele identifica não são respostas à incerteza do desfecho que ou se conhece de antemão (no máximo, de modo geral) ou não. Elas não são reações a momentos específicos do drama, como as apreensões que a audiência pode sentir na apresentação da dor insuportável de Filoctetes na peça de Sófocles, ou a tensão que precede o suicídio de Jocasta no Édipo Rei, em que Édipo inflexivelmente teima em não perceber a verdade que já havia alvorecido em sua esposa. Antes, a piedade e o medo são inspirados pela totalidade da história, até, e mesmo incluindo, o desenlace. Para Aristóteles, essas emoções são a resposta não a um dado momento ou episódio, mas à ação ou *πρᾶξις* como um todo, que é o que tem um começo, um meio e um fim. Piedade e medo pressupõem a conclusão: eles são a emoção extraída pelo tipo particular de *πρᾶξις* que o poeta trágico escolheu para representar. Nesta altura, esperança está fora de contexto.

Antes de prosseguir na formulação de algumas das conseqüências desta concepção de piedade e medo e suas implicações para a natureza do suspense da narrativa, eu vou revisar as referências que Aristóteles faz a estas emoções para mostrar que ele realmente as considera como tendo sido extraídas da ação inteira ou completa e não de eventos isolados que acontecem enquanto o drama se desenvolve, nem da incerteza de seus resultados. A primeira

⁹ Richard J. Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1993), p. 79. Cf. a penetrante discussão de Noel Carroll "The Paradox of Suspense", in: Mike Friedrichsen, Peter Vorderer, Hans J. Wulff, Eds., *Suspense: conceptualizations, Theoretical Analyses, and empirical Explorations* [Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1996] 71-92; Carroll inicia: "É um fato incontrovertível que as pessoas possam consumir a mesma ficção de suspense várias vezes sem deixar de serem afetados.... Todavia, embora o suspense sentido por recidivistas como eu seja um fato inegável, ele parece ser algo paradoxal. Pois parece que haver consenso de que um component chave da emoção suspense é um estado cognitivo de incerteza" (p. 71). Ele nota em seguida: "Suspense, em geral, é um estado emocional. Trata-se da resposta emocional de alguém ante situações em que o resultado que concerne a alguém é incerto" (p. 84). A solução, segundo Carroll, é provar que "audiências precisam *acreditar* que os resultados relevantes são incertos ou incertos para eles. Por exemplo, eles precisam acreditar que o resultado moral relevante é improvável" (p. 87). Mesmo que eles não acreditem nisso, estritamente falando, eles devem ainda assim "entreter o pensamento de que o resultado relevante é incerto ou improvável." Pois, "não apenas crenças, mas também pensamentos podem engendrar emoções. De fato, pensamentos que estão em desacordo com as crenças de alguém podem engendrar emoções. Assim, efetivamente levado, pelo autor de uma ficção, a imaginar – isto é a entreter o pensamento – de que o bem está em risco, o leitor de modo apropriado e inteligível sente interesse e suspense" (p. 90). Ver também, no mesmo volume, Lothar Mikos, "The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure" (pp. 37-49), que conclui: "Espectadores em filmes nos quais o gênero de suspense conscientemente busca a mistura específica de medo, ansiedade e expectativa para a emoção... como uma qualidade da experiência. Experimentando essa agradável ansiedade eles podem tanto testar seus limites como expiar experiências passadas e as emoções negativas que aprenderam a associar a elas " (p. 48).

Konstan, David
Em defesa de Crespo, ou o Suspense como uma Emoção Estética

menção a estas emoções vem com a definição de Aristóteles da tragédia: “Tragédia, então, é uma representação de uma ação completa e séria que tem magnitude... realizando, através da piedade e do medo, a catarse de tais sentimentos [παθήματα]” (1449b24-28). É claro que poderia ser o caso de a piedade e o medo surgirem de eventos que ocorrem ao longo do drama, mas eu penso que o modo mais natural de se interpretar a sentença é relacionar as emoções à menção de uma ação completa que imediatamente a precede (a pequena parte que omite tem referências à linguagem poética e à performance através de discursos em vez de narração). A próxima passagem que menciona piedade e medo é mais capciosa para o meu argumento. Aqui, Aristóteles aponta que, “já que a representação é não apenas sobre uma ação completa, mas também sobre coisas amedrontadoras e dignas de piedade [φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν], estas acontecem, acima de tudo, quando ocorrem de modo contrário à expectativa por causa de uma e outra. Pois, neste sentido, elas ocorrem mais sobre o espantoso do que se [acontecessem] por si mesmas e por acaso” (1452a1-6). Será que as coisas amedrontadoras e dignas de piedade, então, são eventos individuais que ocorrem no palco, como se fossem opostas à ação como um todo? Alguém poderia imaginar assim, se tomasse a expressão *παρὰ τὴν δόξαν* como significando “de surpresa”, como Butcher a traduz.¹⁰ Tomando-a como “contrário à expectativa”, indica a totalidade da ação em vez de momentos específicos. Que os eventos sucessivos estão unidos por causa e efeito, novamente, sugere que Aristóteles está pensando na narrativa total, e não somente em uma dada seqüência de eventos. Aristóteles oferece como exemplo o fato real de uma estátua de Mityos, em Argos, que caiu sobre o assassino de Mityos enquanto este via um espetáculo – o tipo de fato, diz Aristóteles, que não parece mero acaso. Este incidente parece ter sua própria intenção ou lógica porque ocorre como uma conclusão razoável do assassinato original; trata-se de um fato inesperado, é claro, mas parece ter sido necessário por uma lei moral ou princípio que faz o fim condizer com o começo. Aristóteles conclui seu argumento com estas palavras: “É assim necessário que tais histórias sejam as melhores” (1542a10-11) – isto é, que parecem coerentes e fornecem um desfecho satisfatório, mesmo que não se pudesse prever como terminariam ao começo da ação.

Na próxima passagem, Aristóteles argumenta que o reconhecimento na Tragédia é melhor quando coincide com a reviravolta. Claro que há outros tipos de reconhecimento, “mas o mencionado é o melhor em uma história e em uma ação. Pois tal reconhecimento e

¹⁰ S.H. Butcher, ed. e trad., *The Poetics of Aristotle*, 4th ed. (London: Macmillan and Co., 1936).

Konstan, David
Em defesa de Crespo, ou o Suspense como uma Emoção Estética

reviravolta produzirão ou piedade ou medo e é de tal tipo de ações que a tragédia é uma representação” (1452a36-b1). Aqui, piedade e medo estão claramente associados com a virada principal da narrativa, que traz a ação para o seu desenlace trágico. Sem dúvida, o momento do reconhecimento em si mesmo traz um choque, mas ele o faz porque revela o que o acontecimento final será – a completude que doa à narrativa seu caráter trágico. Aristóteles constrói o mesmo argumento quando ele afirma que a composição (σύνθεσις) de uma tragédia deva ser complexa em vez de simples, assim como deve ser imitativa de coisas que são amedrontadoras e passíveis de piedade (1452b30-33): é o ordenamento do todo que confere às partes a característica de produzir piedade e medo. A discussão que segue sublinha a necessidade de se representar a queda da boa fortuna para a má de um homem de posição elevada – mesmo que este homem não seja reconhecido pela sua virtude ou justiça, e cuja devastação é o resultado não de um vício ou maldade, mas de um erro: pois somente este padrão produz medo ou piedade (1453a7-10). Aqui está, eu penso, perfeitamente claro que as emoções trágicas são extraídas em princípio do contorno da história como um todo, do começo ao fim. É verdade que Aristóteles permite que o temível e o passível de piedade surjam do espetáculo, assim como da composição dos eventos (σύστασις τῶν πραγμάτων), mas o último é o mais importante e a marca do melhor poeta (1453b1-3). Ele continua especificando que o “poeta que, por meio do espetáculo, produz não o que é temível mas somente o que é monstruoso [το τερατῶδες] não tem nada em comum com a tragédia; pois não se deve apenas buscar qualquer prazer, mas aquele que é específico à tragédia” (1453b8-11). Aqui, Aristóteles introduz um termo para identificar o choque que as máscaras horrendas e outros apetrechos podem produzir, uma técnica de induzir alarme que é familiar aos efeitos especiais característicos de histórias de horror modernas e filmes de ação. Este tipo de terror é completamente diferente do medo sentido pela conclusão de um μῦθος apropriadamente construído. Aristóteles continua descrevendo os tipos de ações que produzem tal medo e tal piedade, e observa que o melhor tipo são aqueles que ocorrem entre parentes (ἐν ταῖς φιλίαις, 1453b19). Novamente, é a ação total, representada na obra como um todo que gera as emoções trágicas; para a história incitar os efeitos apropriados, ela deve ter alcançado seu término. Esta é a última referência relevante à piedade e ao medo na Poética (fora a menção desses dois πάθη, junto com ὀργή ou raiva em 1456b1).¹¹

¹¹ É claro que nem todas as tragédias terminavam de forma triste, como Aristóteles sabia perfeitamente bem, e aquelas que não deveriam terminar, também não deveriam incitar piedade ou medo, no meu modo de interpretação do argumento de Aristóteles. É possível, como Jennifer Wise recentemente argumentou (“Tragedy

Konstan, David
Em defesa de Cresos, ou o Suspense como uma Emoção Estética

Eu tenho argumentado que, para Aristóteles, piedade e medo trágicos são essencialmente respostas não a qualquer coisa má que ocorre ao personagem com o qual o público simpatiza, mas respostas à ação completa que é representada na peça, com o fechamento final que a traz para seu término apropriado – aquele ponto em que nada de necessário existe ou vem posteriormente, na formulação do Aristóteles. Certamente, ele às vezes fala como se eventos no desenvolvimento do drama incitassem essas paixões, mas sempre em um contexto em que ele está evidentemente pensando no movimento da trama ou da composição como um todo. Assumindo que estou correto, ficará claro que a concepção de Aristóteles de medo e piedade tem pouco a ver com as noções de suspense baseadas na incerteza e na tensão entre medo e esperança, já que as emoções trágicas respondem à trama como um todo. Suspense, nessa concepção, residirá na antecipação do desfecho da narrativa: ele é a tensão entre o senso de ainda se estar no meio da história e a consciência ou antecipação de um efeito amedrontador e digno de piedade da ação completa. Este não é um sentimento que se pode negligenciar, e em alguns aspectos, eu penso, oferece uma visão melhor e mais consistente de como o suspense pode operar no teatro grego. Ele também resolve o paradoxo do suspense identificado por Noel Carroll e outros, na medida em que o suspense não depende da ignorância do que virá, mas depende tanto da certeza de que a história terminará de modo previsível – e que, quando tal término chegar, irá incitar a resposta emocional adequada – quanto do entendimento que este momento ainda está no futuro – isto é, com a consciência que se está ainda *in mediis rebus* ou no meio das coisas. A necessária conexão entre suspense e histórias, que tem sido frequentemente sublinhada, se torna clara também nesta interpretação: não basta a um evento que ele deixe o espectador no ar sobre o que vem em seguida para que tenha a característica do suspense. Mesmo que tal concepção de suspense, por outro lado, falhe ao procurar dar conta de alguns efeitos considerados como sendo de suspense em algumas visões modernas, e que são buscadas em algumas novelas e filmes, tal pode ser uma deficiência que vale a pena aceitar.

as an Augury of a Happy Life,” *Arethusa* 41 [2008] 381-410), que Aristóteles não tivesse em mente toda a série de tragédias do quinto século, mas somente aquelas que estavam sendo encenadas em seu próprio tempo, quando Eurípides dominava o teatro e condicionava o gosto dramático do público. Jack Winkler sugeriu que a teoria do drama em Aristóteles estava de alguma maneira bem proporcionada para as peças de aventuras como *Ifigênia em Tauri* (“The invention of Romance,” *Laetaberis* 1 [1982] 1-24), a despeito do termino feliz ou não; ele parece certamente ter admirado dramas com eventos em que quase ocorre algo ruim e com viradas repentinas no enredo, mas ele considerava os mais genuinamente trágicos aqueles em que o fim, e assim a história como um todo, inspirava piedade e medo.

Konstan, David
Em defesa de Cresos, ou o Suspense como uma Emoção Estética

Mas supondo que tal noção de suspense – e sua relação com a completude da ação que é representada – seja verdadeira, ou de qualquer modo, que corresponda bem ao que Aristóteles entende por *mimesis* e por emoções trágicas: que importância isso tem? Qual significação, caso haja alguma, haveria na ênfase que faz Aristóteles na totalidade ou na abrangência da ação como a base para a resposta da audiência para nosso entendimento da própria narrativa, ou de qualquer modo, do μῦθος grego antigo? Eu quero sugerir que há uma importante conexão entre o ideal grego de se olhar para o fim ao julgar a vida – uma visão que Sólon defende no diálogo ficcional com Cresos reportado por Heródoto – e a relação entre histórias e a vida real como os gregos a entendiam. Começemos, então, com Sólon.

Como bem se sabe, Cresos, tendo mostrado seus próprios tesouros a Sólon na tentativa de impressioná-lo com sua grande prosperidade, lhe pergunta quem é o homem mais feliz ou mais afortunado (ὀλβιώτατον) que ele já viu em suas viagens (1.30). Cresos espera ouvir que é ele mesmo, mas Sólon o surpreende ao mencionar certo Tellus (o nome, que lembra τέλος ou “fim”, é certamente significativo), um cidadão ateniense que viveu para ver filhos e netos, e quando já velho, morreu lutando nobremente por seu país. Perplexo com essa resposta, Cresos pergunta quem seria o segundo mais feliz, e Sólon, então, menciona dois jovens argivos, Cleobis e Biton, que, quando sua mãe teve que ir a um festival de Hera, mas os bois não haviam ainda retornado do campo, colocaram-se a si mesmos sob o jugo do carro e a puxaram por todo o caminho até o templo (1.31). Toda Argos ficou admirada com a força deles, e quando a mãe, na glória do momento, orou para que seus filhos recebessem o que fosse melhor para um ser humano, sua recompensa foi deitarem no templo para nunca mais levantarem novamente. Mais uma vez, Cresos fica naturalmente espantado pela escolha de Sólon e pergunta, diretamente, se a felicidade (εὐδαιμονία) dele, Cresos, valia tão pouco. A isso, Sólon dá a famosa resposta, dizendo que muitas coisas ocorrem ao longo de uma vida abundante em dias: Cresos realmente é rico, mas se ele é feliz ou não, Sólon não pode dizer “antes que sua vida termine bem” (πρὶν τελευτήσαντα καλῶς τὸν αἰῶνα πύθωμαι, 1.32). Caso alguém seja saudável, belo, com bons filhos, etc, e, além disso, termine sua vida bem (τελευτήσει τὸν βίον εὖ), então ele merece ser chamado de ὀλβιος, mas antes, apenas sortudo. E ele conclui declarando que a pessoa que consistentemente possui tais vantagens “e então finda sua vida de forma graciosa” realmente merece tal nome: “pois em todos os assuntos, deve-se olhar para o fim e como ele termina [σκοπεῖν δὲ χρὴ παντὸς χρήματος τὴν τελευτήν κἢ ἀποβήσεται]. Cresos não foi convencido, e “pensou que este homem, que ignorava os bens presentes e o solicitava a olhar os fins era extremamente estúpido.”

Konstan, David
Em defesa de Creso, ou o Suspense como uma Emoção Estética

Já que Creso, como todos os leitores de Heródoto sabem e adivinharam previamente, irá perder seu filho mais querido e será derrotado em uma batalha, sendo condenado à morte queimando em uma pira, destino do qual ele é resgatado quase que por um milagroso acidente – e se alguém ainda não soubesse disto, Heródoto rapidamente assinala os ataques de suas desgraças – torna-se natural atribuir a Sólon a sabedoria pela qual ele era estimado pelos atenienses. Eu mesmo, de fato, me senti assim, muito tempo atrás. O que me levou a questionar minha atitude anterior foi uma experiência que relatarei rapidamente. Estava viajando com uma companheira – os detalhes pessoais podem ser omitidos – e, ao chegar a um hotel que parecia agradável, expressei minha alegria. “Espere até olharmos lá dentro”, disse minha companheira; “nunca se sabe”. Quando nós nos sentamos no restaurante para comer, eu saboreava a entrada e exclamei: “Delicioso, nós escolhemos o lugar certo.” Ao que minha companheira disse: “espere até vermos o prato principal, pode ser terrível.” Com isso eu murmurei irritado: “Eu me sinto como se estivesse em férias com Sólon!” Minha companheira, conhecedora dos clássicos, riu abertamente e apreciou o seu prato. E pela primeira vez, meu coração abandonou Creso, tão orgulhoso com sua boa fortuna corrente, tão desejoso de encontrar alguma confirmação inocente nas palavras do hóspede grego; e tudo que Sólon pôde dizer era, “olhe para o fim”, e relatava histórias de crianças morrendo em templos, provando assim que a morte é melhor que a vida. Que estraga prazeres!

Realmente, por que deve uma vida ser julgada pelo fim? Por que não conceder a Creso que ele seja feliz, mesmo que em algum momento futuro ele possa não ser – ou mesmo se ele não tivesse sido em algum momento anterior? O momento final confere, realmente, o valor da trajetória de uma vida? A idéia de que, de fato, confere foi defendida por filósofos modernos, que algumas vezes falam de nossos projetos e da necessidade de completá-los caso a vida deva ser considerada completa e feliz. Irei retornar a essa questão brevemente. Aqui, permito-me mencionar uma posição ligeiramente diferente. Robert Nozick, em um ensaio intitulado “Felicidade”, raciocina da seguinte maneira (tomo a liberdade de citar a passagem in extenso):

Deveríamos prestar atenção também em como a felicidade foi distribuída ao longo da vida. Imagine fazer um gráfico da felicidade total de uma pessoa ao longo da vida... Se só a quantidade total da felicidade importasse, nós seríamos indiferentes entre uma vida que constantemente aumentasse sua felicidade e uma que constantemente a diminuísse – entre uma curva que sobe e outra que desce –, caso a quantidade total de felicidade, a área total abaixo da curva, fosse a mesma nos dois casos. A maioria de nós, no entanto, preferiria a curva que sobe àquela que desce; nós preferiríamos uma vida de felicidade crescente a uma decrescente. Parte do motivo, mas apenas uma

Konstan, David
Em defesa de Crespo, ou o Suspense como uma Emoção Estética

parte, pode ser porque nos torna felizes olhar para frente para uma maior felicidade, e fazendo assim, nossa presente felicidade aumenta ainda mais. (Apesar de a pessoa que encara a curva decrescente poder ter, alternativamente, um prazer presente Proustiano de lembrar-se da felicidade passada)... Nós estaremos dispostos, além do mais, a abrir mão de alguma quantidade de felicidade para termos nossas narrativas de vida se movendo na correta direção, melhorando no geral... Assim, o contorno da felicidade tem um peso independente, para além da quebra das amarras entre as vidas cuja quantidade total de felicidade é igual. Para que alcancemos uma direção narrativa mais desejável, nós algumas vezes escolhemos não maximizar nossa felicidade total.¹²

Este argumento constitui parte da prova de Nozick de que há mais sobre a felicidade do que o valor quantitativo do prazer. Mas por que alguém deveria desejar que a narrativa de sua vida se mova “na direção correta?”. Há uma direção na vida de uma pessoa, e pode a narrativa voltar atrás? É somente ao conceber a vida como uma narrativa ou história, com começo, meio e fim, que o fim pode ganhar tamanha importância, e pode servir para constituir a medida da biografia inteira. Nozick tomou como certo, sem sentir necessidade de apresentar argumentos que o fundamentem, que a vida é naturalmente percebida deste modo. E, ainda, me parece que alguém pode da mesma forma afirmar: “Eu preferiria ter tido uma juventude selvagem e festiva, quando eu ainda era capaz de apreciá-la completamente, do que uma velhice satisfatória, quando a felicidade toma uma feição tranqüila, contemplativa e mais suave; pois eu teria então o prazer de olhar para trás em direção a uma vida bem vivida.”¹³

Se alguém imaginar que a vida é uma história, ou parecido com uma, então seria natural se perguntar como ela será no final – o fim definido não como meramente a morte, o término da vida em si mesmo, mas como a conclusão que de algum modo a qualifica como acabada e completa. Pode ser um momento que precede a morte, como quando pensamos em alguém que extrapola sua própria vida, com a última parte sendo apenas uma questão de sobrevivência, e não mais vida no sentido pleno. Também, alguém pode ser considerado como tendo morrido prematuramente, antes de sua vida ter realizado sua trajetória natural e sua completude. Muitos epitáfios gregos e romanos antigos para aqueles que morriam cedo, especialmente antes de poderem ter casado e produzido filhos, trazem este sentido de uma

¹² Robert Nozick, "Happiness," in: "The Examined Life: Philosophical Meditations, Nova Iorque: Simon and Schuster, 1989, pp. 99-117; citação: p. 100; eu agradeço a Charles Larmore por chamar minha atenção para este texto.

¹³ Cf. a visão de Aristóteles que uma vida feliz deve ser completa EN1.9 1100a4-9: : δὲ γὰρ, ὥσπερ εἴπομεν, καὶ ἀρετῆς τελείας καὶ βίου τελείου, etc.; Nas linhas imediatamente seguintes (1.10, 1100a11-30), ele cita Sólon sobre a necessidade de olhar para o fim (τέλος ὄρων, 1100^a11), e continua por perguntar se não se deve também considerar eventos depois da morte como afetando a descrição da vida boa; ele declara isto ser uma ἀτομία (1100a21), e admite que aquilo que acontece aos descendentes afeta pelo menos em parte a felicidade dos ancestrais.

Konstan, David
Em defesa de Crespo, ou o Suspense como uma Emoção Estética

incompletude e encurtamento, e evocam precisamente o sentimento de piedade. Assim, um epigrama do quarto século a.C. achado no demos de Ramnunte diz: “Todos devemos morrer, mas você deixou para trás piedade pela sua juventude”¹⁴ O retórico grego Menandro (3º ou 4º século a.C.) afirma que é um absurdo lamentar a morte dos velhos.¹⁵ A piedade é assim incitada não pelo próprio fato da morte, mas pela falha do jovem em não ter vivido completamente. Nisto, contudo, os epigramas diferem da piedade evocada pela tragédia, que responde não tão somente pelo encurtamento da vida, desprovida de seu objetivo natural, quanto pela história que realmente atinge uma culminância narrativa, mas de tal forma a parecer terrível e arruinada.

Muito já foi escrito, alguns destes com muito refinamento, sobre a tendência humana de ver sua própria vida como uma história; para alguns, isto parece ser um aspecto inalienável da humanidade (Ricoeur, etc). Não pretendo entrar nesse debate nesta ocasião; antes, quero considerar alguns textos que parecem apontar para outra direção, e afirmar que uma vida feliz é completa em qualquer momento, sem se importar com a longevidade ou mesmo com qualquer aspecto do futuro. Eu estou pensando principalmente no epicurismo, que insistia que a felicidade era independente da duração. Assim, Lucrécio coloca na boca da própria Natureza uma reprimenda para aqueles que lamentam sua mortalidade (3.955-60):

*aufer abhinc lacrimas, baratre, et compesce querellas.
omnia perfunctus vitae praemia marces.
sed quia semper aves quod abest, praesentia temnis,
imperfecta tibi elapsast ingrataque vita
et nec opinanti mors ad caput adstitit ante
quam satur ac plenus possis discedere rerum.*

Pare de choramingar, seu tolo! Chega de reclamações! Você Teve todo o uso das coisas preciosas da vida antes de atingir este estado senil. Mas por que você continuamente deseja o ausente e despreza o presente, sua vida escorregou para longe de você incompleta e sem ser aproveitada, até que subitamente você achou a morte de pé sobre você antes de estar apto a partir da festa da vida cheio até a completude..¹⁶

¹⁴ *SEG (Supplementum Epigraphicum Graecum)* 40: #212, texto revisado in *SEG* 42 1992; cf. J. Bousquet in *Bulletin épigraphique* (suplemento da *Revue des Etudes Grecques*) 1994: #35; mais exemplos em Konstan 2001: *)

¹⁵ 436.23-24 Spengel Spengel; tradução inglesa em A. & Nigel G. Wilson, eds., *Menander Rhetor* (Oxford: Clarendon Press, 1981).

¹⁶ Trad. a partir da de Martin Ferguson Smith *Lucretius: On the Nature of Things* (Indianapolis: Hackett, 2001), p. 93, lendo *barde* por *baratre* em v. 955, que deveria significar “perdedor”; mais discussão em E. J. Kenney, ed., *Lucretius De rerum natura, Book 3* (Cambridge: University Press, 1971), pp. 216-17).

Konstan, David
Em defesa de Crespo, ou o Suspense como uma Emoção Estética

Seneca (*Cartas a Lucilius* 15.9 = frag. 491 Usener), cujas cartas indicam uma forte influência de Epicuro,¹⁷ *), expressa uma ideia silmilar: *stulta vita ingrata est et trepida: tota in futurum fertur* ("uma vida tola é desagradável e temível: pois é toda projetada para o futuro."¹⁸ Nesta visão, é precisamente a atenção aos bens presentes que confere uma vida satisfeita, enquanto olhar para o futuro – para o fim, como ele seria – destrói o prazer que está à mão. De fato, é tal felicidade que é, de acordo com Epicuro, o fim natural ou τέλος da vida (cf. Diógenes Laercio 10. 137), apesar de τέλος aqui não portar o significado de término ou conclusão.

Provavelmente não é um acidente que o epicurismo, como o Estoicismo, se preocupava em eliminar paixões extremas como o medo e a piedade, e defendiam que os deuses, que eram o modelo para a felicidade humana, eram imunes a ambos os sentimentos. Pode-se sentir compaixão por humanos que, em sua ignorância sobre o que significam prazer e completude, procuram incansavelmente fortuna e poder (Lucretius 2.1-13), mas uma vida marcada pela tranqüilidade – o ideal epicurista – é estática, como o prazer que a caracteriza. (ήδονή καταστηματική). Uma vida sem movimento ou mudança não tem nenhuma trajetória intrínseca: ela nem olha para o fim, como na fórmula de Sólon, nem julga sua história a partir da perspectiva da história da vida completa e, por isso, não é um veículo adequado para induzir as paixões trágicas identificadas por Aristóteles. Talvez esta rejeição da narrativa, entre outros fatos, esteja por trás da acusação de que Epicuro era hostil à educação tradicional ou Paidéia, que era baseada na literatura clássica.

Ao criticar os argumentos epicuristas que procuram superar o medo da morte, vários comentadores modernos têm visto como fraqueza de sua posição a falha em levar em conta os projetos humanos – as ambições, desejos, esperanças que nós investimos em um futuro imaginado, e que, se deixados incompletos ou sem serem implementados, tornam nossas vidas menos do que totalmente completas e assim menos felizes.¹⁹ Esta visão, eu acredito, implicitamente importa para a concepção da vida feliz a idéia de que ela envolve uma história, com um começo e um fim narrativo ou uma conclusão, que faz com que a narrativa tenha seu desfecho natural. Isto só ocorre, no entanto, por fazer cada ser humano o criador de

¹⁷ Talvez, em parte, por reconhecer a prioridade de Epicuro em compor cartas filosóficas: cf. Brad Inwood 2007, "The Importance of Form in the Letters of Seneca the Younger," in Ruth Morello & Andrew Morrison, eds., *Ancient Letters: Classical and Late Antique Epistolography* (Oxford: Oxford University Press, 2007), pp. 133-148.

¹⁸ Cf. Epicurus frag. 493-94 Usener; Sen. *De beneficiis* 7.2.3-4: *illa est voluptas ... perturbatione carere... Hanc voluptatem aequalem, intrepidam, numquam sensuram sui taedium percipit hic... Hic praesentibus gaudet, etc.*

¹⁹ Ver James Warren, *Facing Death: Epicurus and his Critics* (Oxford: Oxford University Press, 2004), no capítulo intitulado "Premature Death and Complete Life," (pp. 109-60) com bibliografia completa.

Konstan, David
Em defesa de Crespo, ou o Suspense como uma Emoção Estética

sua história pessoal, possibilitando, assim, identificar um senso de objetivos e términos frustrados caso a história seja interrompida antes de alcançar seu término autoconstruído. Ian McEwan, em seu romance *Atonement*, descreve como o jovem protagonista subitamente sente um senso de libertação quando começa a imaginar seu próprio futuro: “Havia uma história que ele estava montando com ele mesmo como o herói, e já na sua abertura causou um pequeno choque entre seus amigos... ele nunca antes se sentiu tão consciente de sua juventude, nem havia experimentado tal apetite, tal impaciência para a história começar”²⁰ Mas projetar tal concepção de uma narrativa de vida na filosofia de Epicuro me parece equivocado; apresenta-se aí antes uma preocupação muito moderna com os caminhos da carreira e do sucesso, ou, em termos antigos, com o tipo de *cursus honorum* que Epicuro via como inimigo da felicidade.

No entanto, Sólon poderia não estar simplesmente supondo que o modo como uma história termina é a chave para seu valor último ou seu quociente de felicidade. A história de Cleobis e Biton sugere também que a morte ocorre da melhor maneira quando se dá em um momento de glória excepcional, o acme de uma vida, depois do qual haveria apenas decadência. Tal ideal diminui a força da idéia de uma narrativa, já que o clímax pode ocorrer em qualquer momento arbitrário, e não no cumprimento de um plano da vida. Mas caso permitamos essa alternativa, ainda assim, a petição de Sólon de se olhar para o fim nos convida a uma interpretação retrospectiva da própria vida, como sendo vista do ponto de chegada. E até que se chegue neste momento de finalidade, tem-se consciência de se estar no meio do caminho, rumo à conclusão. Tal visão narrativa da vida, como tendo estrutura e fechamento, um começo, um meio e inevitavelmente um fim, tende a migrar a partir de histórias, como Aristóteles as define, para o sentido da experiência humana, que então é construída desta forma. No romance *Atonement*, McEwan fornece um fim surpreendente, no qual a heroína da história – uma garota hiper-imaginativa na idade de treze anos que acusa um homem de violentar outra garota e, então, arruína a vida dele e a de sua irmã, de quem era apaixonado – passa o resto de sua vida como uma romancista recontando a história a procura de um fim satisfatório – um que venha aliviá-la da culpa que ela sente desde então. Já como uma velha mulher, ela medita: “Havia um crime. Mas havia também os amantes. Amantes e seus finais felizes têm estado em minha mente durante toda à noite. Como se navegássemos para o por do sol. Uma inversão infeliz... Somente nesta última versão meus amantes

²⁰ Ian McEwan, *Atonement* (London: Jonathan Cape, 2001; citado da edição Vintage (Random House: New York, 2007), pp. 91-92.

Konstan, David
Em defesa de Crespo, ou o Suspense como uma Emoção Estética

terminam bem, em pé, um ao lado do outro, numa calçada na zona sul de Londres, enquanto deixo-os caminhando. Todos os rascunhos precedentes eram impiedosos” (p. 370). O narrador reflete que “sempre haverá um tipo de leitor que se perguntará, Mas o que realmente aconteceu?” (ibid). Mas ela insiste que a versão final da história é a verdadeira, e que não há mais nada a saber. A romancista é toda poderosa, e não há nada fora dela. Mas será que é preciso que o sentido de uma história resida tão seguramente no fim? O estilo literário do próprio McEwan é profundamente envolvente, e ele tem um insight, uma habilidade descritiva, e uma rica precisão de vocabulário e de imagens que se torna um prazer ler cada frase, cada parágrafo. Será que tal romance precisava incluir esta afirmação infantil e improvável, e o sofrimento conseqüente que ela traz? Precisava até mesmo ter um meio, muito menos um fim?

É esta condução para um fim – sempre via um meio – que constitui a essência do suspense. Nós assumimos que estrutura e direção são necessárias para um romance ou uma peça, e que sem tais movimentos lineares, não pode haver um interesse dramático. Nós queremos, com Sólon, saber como vai terminar. No entanto, isto não precisa ser um imperativo inevitável à narrativa. Em um artigo fascinante sobre o último romance do escritor alemão Theodor Fontane's intitulado *Der Stechlin* (publicado em 1899), Martha C. Nussbaum observa: “Este não é um romance como outros romances do século dezanove que conhecemos, costurada por suspense, tensão e conflito, por adversidade romântica e sua resolução em casamento.”²¹ Há eventos, é claro, “Mas de algum modo, esses eventos não formam uma trama literária. Eles ocorrem, mas não estão costurados por uma história dramática do tipo usual, com tensão e resolução. Eles não estão nem muito conectados um ao outro e eles não são muito proeminentes.” Nussbaum cita uma carta do próprio Fontane: “No fim, um homem velho morre e dois jovens se casam. Isso é aparentemente tudo o que acontece em quinhentas páginas. Quanto a complicações e resoluções, como por conflitos românticos e conflitos em geral, como tensões e surpresas – não se acha nada deste tipo.” Nussbaum relata a idéia de uma trama apropriada sobre a qual Fontane alude à poética de Aristóteles, e ela descreve vividamente o perigo que comporta a expectativa de nossas vidas, e daquelas de pessoas queridas, a conformar a tais padrões: “Interesse na narrativa dramática não é totalmente incompatível com o interesse nas pessoas em proveito de si próprias. Mas no

²¹ Martha C. Nussbaum, "A Novel in which Nothing Happens: Fontane's *Der Stechlin* and Literary Friendship," in Alice Crary, ed., *Wittgenstein and the Moral Life: A Festschrift for Cora Diamond* (Cambridge MA: MIT Press, 2007).

Konstan, David
Em defesa de Cresco, ou o Suspense como uma Emoção Estética

momento em que a pessoa é vista como algo interessante por causa de sua participação em grandes narrativas, desentendimentos e até exploração podem ser grandes perigos.” Mas Nussbaum não está contente com uma rejeição tão radical da função da trama. Ao contrário, ela lê Fontane como se ele criticasse um certo tipo de história, o tipo que esconde e endossa coações sociais de tipo nocivo: aquilo que Fontane procura evitar, ela diz ser a prisão de nossa imaginação, fruto das narrativas sociais de gênero e casamento, envolvendo idéias de controle masculino e pureza feminina.”

Pode ser que Fontane estivesse limpando o terreno para histórias alternativas, que fossem menos subordinadas a papéis sociais fora de moda. Mas seu romance mostra que a história em que “nada acontece”, mesmo com toda sua violação dos preceitos de Aristóteles, pode ainda ter seu próprio interesse – não o do suspense, e da expectativa de um fim que nos deixaria com uma profunda experiência de piedade e medo, ou com suas emoções opostas, mas simplesmente pelo prazer de ver pessoas interagindo, e levando vidas que não têm nenhuma conclusão esperada pela qual elas poderiam ser vistas como completas, ou então faltosas, e com ocasiões próprias aos sentimentos trágicos.

Tradução: Marcus Reis e Fernando Santoro

[Recebido em julho de 2008; aceito em julho de 2008]