

PRECEITOS ARISTOTÉLICOS NA NARRATIVA DO CINEMA –
EM ANÁLISE O FILME *MATCH POINT*, DE WOODY ALLEN
ARISTOTELIAN PRECEPTS IN THE NARRATIVE OF CINEMA –
IN ANALYSIS THE WOODY ALLEN FILM *MATCH POINT*

Cintia Sacramento AQUINO¹

RESUMO: Uma mesma estória pode ser narrada de diferentes formas, como poesia ou prosa, e apresentada em diversos meios, como cinema, teatro, história em quadrinhos, ainda assim conservam elementos em comum que nos permitem criar teorias sobre como escrever uma tragédia, por exemplo, assim como fez Aristóteles ao escrever a *Poética* há mais de trezentos anos antes de Cristo. Através do conceito de intertextualidade proposto por Kristeva e ampliado por Genette através das categorias de transtextualidade, enxergamos pontos de intersecção entre a teoria literária escrita na Antiguidade e uma das formas contemporâneas de contar estórias: o cinema. Para esse artigo, adotou-se a perspectiva pragmática e interdisciplinar proposta por Pedro Cano, que identifica preceitos aristotélicos na prática de obras audiovisuais contemporâneas para se analisar o roteiro do filme *Match Point*, de Woody Allen.

Palavras-chave: narratividade; intertextualidade; dialogismo.

ABSTRACT: One same story can be told in different ways, poetry or prose, and be shown in different media, like movie theater, theater or comic books, nevertheless they keep elements of similarity that allow us to develop theories about how to write a tragedy, as did Aristotle, for instance, on writing the *Poetics* three hundred years before Christ. Through the definition of intertextuality proposed by Kristeva and extended by Genette through its transtextuality categories, points of intersection were traced between the classical literary theory and one of the contemporary ways of telling stories; the cinema. For the purpose of this article, the pragmatic and interdisciplinary perspective developed by the author Pedro Cano to identify aristotelian precepts within the practice of contemporary audiovisual works was adopted to analyze the screenplay of the Woody Allen film *Match Point*.

Keywords: narrativity; intertextuality; dialogism.

Introdução

Contar uma estória não é exclusividade da literatura, outras expressões artísticas também narram de diferentes formas; o teatro, a televisão ou o cinema, por exemplo. Para este artigo, o ponto de interesse é o que o cinema tem em comum com a literatura ao narrar uma estória. A mesma teoria que versa sobre a narratividade na literatura também pode ser

¹ Mestranda em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia - UFBA

aplicada a outras formas de narrar? Não se tem a pretensão de esgotar esse questionamento, mas sim de expor a possibilidade do uso pragmático da teoria literária. O cinema é ponto de partida (e de encontro interdisciplinar) para o estudo das questões relacionadas à narratividade.

Partiu-se da ideia de que, assim como o texto escrito, o texto fílmico é capaz de apresentar propriedades que não são exclusivas de discursos e prosas narrativos. Para tanto, utilizou-se da definição de que texto que Julia Kristeva (1969, p. 68) tece a partir do conceito de dialogismo de Bakhtin, “como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, cunhando, assim o termo *intertextualidade*.

No bojo dessa análise, encontram-se dois textos distintos na forma e distantes no espaço e no tempo: o filme *Match Point*, escrito e dirigido pelo cineasta Woody Allen e produzido no ano de 2005 em Londres, e a *Poética*, escrita por Aristóteles por volta de 345 a.C.; texto este que é um resumo, um apontamento escolar elaborado pelo filósofo grego para ministrar aulas do Liceu sobre o tema da poesia e da arte em sua época. Tais apontamentos constituíram uma fonte importante de produção de novos conhecimentos para a história da literatura grega e da teoria da literatura, a obra exerceu grande influência na cultura ocidental em especial nos estudos sobre teatro e, oportunamente, sobre cinema. Através de uma análise comparativa, tratar-se-á o primeiro texto como objeto de observação da aplicação prática da teoria proposta pelo segundo.

Começamos com o texto audiovisual no qual identificou-se a teoria aplicada. Faz-se aqui uma leitura de *Match Point* como um tragédia contextualizada nos tempos atuais, entre as pessoas da alta sociedade de Londres. O filme conta a história trágica de Chris Wilton, jovem ambicioso, ex-atleta profissional e treinador de tênis, que se torna amigo de Tom Hewett, jovem inglês e filho de uma família aristocrata. Chris conhece Chloe Hewett, a irmã de Tom e sua futura esposa. Concomitante ao seu relacionamento com Chloe, Chris conhece Nola, namorada de Tom, jovem sedutora e aspirante a atriz, por quem se apaixona e mantém relacionamento amoroso. Nola engravida e pressiona Chris a fazer uma escolha entre ela e seu filho por nascer e o casamento com Chloe. Apesar de nutrir paixão e desejo por Nola, o interesse pelo bem-estar e prestígio social que a fortuna da família de Chloe proporciona motiva Chris a matar Nola. No advento do assassinato, Chris simula um roubo e mata a vizinha de Nola, a Sra. Eastby, com o intuito de acobertar o crime.

Como desfecho dessa trama, a sorte e o acaso livram Chris da punição pelos crimes que cometeu e a polícia o descarta como suspeito. A sorte na absolvição de seu crime – de que, vale ressaltar, apenas o espectador tem conhecimento, o personagem não – é um ponto importante no filme, que tem na sua abertura a imagem de uma bola de tênis em movimento; no exato momento em que quica na rede, a bola fica suspensa no ar, e pode pender tanto para um lado como para o outro na quadra. A cena é narrada pelo personagem principal, que diz preferir ter sorte na vida a ser bom.

O que uma produção cinematográfica do ano de 2005 tem a ver com o texto antigo de mais de trezentos anos antes de Cristo? O lugar de fala do leitor/espectador é o elo que conecta essas obras tão distintas. Identifica-se em *Match Point* relações de diálogo e transtextualidade com preceitos aristotélicos presentes na *Poética*. Uma identificação apenas possível sob a perspectiva de que a arte está aberta a releituras e ressignificações a partir da interpretação que o sujeito faz ao ler ou assistir. O leitor/espectador contemporâneo lê a *Poética* relacionando-a não apenas ao contexto no qual foi produzida, mas também ao atual contexto de produções audiovisuais com tecnologias não existentes no contexto aristotélico.

Em estudo acadêmico e interdisciplinar sobre os manuais de roteiro de cinema intitulado *De Aristóteles a Woody Allen - poética e retórica para cinema e televisão*, Pedro Cano² (1999) propõe uma leitura da *Poética* sob uma perspectiva diferente do usual entendimento literário e filosófico dos preceitos aristotélicos. Cano afirma que as ideias da *Poética* de Aristóteles se encontram em boa parte das normativas técnicas que os escritores atuais de cinema e televisão seguem. Em sua opinião, muitos roteiristas nem percebem a tradição clássica em seus métodos de fazer roteiro; poucos são os que de fato conhecem as ideias e os textos aristotélicos e lhe dão crédito ao citá-los como fonte dos preceitos. No entanto, Cano cita dois autores como exemplos de roteiristas modernos cujas ideias são muito semelhantes às contidas na *Poética*: Syd Field e Irwin Blacker³, sendo que apenas este último cita Aristóteles como fonte dos atuais preceitos de como escrever cinema.

² Pedro L. Cano é Doutor em Filosofia e Letras pela Universidade Autônoma de Barcelona e Professor de Filologia Latina. Estudioso eclético e interdisciplinar de épocas, culturas e métodos; é um dos pioneiros nas pesquisas universitárias sobre cinema e as aplicações dos meios áudio visuais e informáticos no ensino e na pesquisa.

³ O acadêmico Irwin Blacker foi escritor de romances de ficção, roteirista de programas de televisão americana como *Bonanza*, *Odissey* e *Conquest*, e professor da Universidade do Sul da Califórnia entre 1960 e 1978. Alguns de seus estudantes seguiram carreira no cinema americano de Hollywood e fizeram sucesso como o diretor de cinema George Lucas.

Desse modo, propõe-se uma leitura pragmática em busca de preceitos para escrever obras audiovisuais para cinema e televisão. Refere-se aqui a ‘escrever’ cinema e televisão, pois para as artes audiovisuais, tanto o teatro como o cinema, ou mesmo a televisão, o texto escrito – o *roteiro* – é, via de regra, o primeiro passo no processo de criação de um projeto audiovisual narrativo. O processo de criação de um filme envolve uma prévia esquematização das cenas que serão filmadas, a produção deve organizar e prever imagem por imagem, palavra por palavra, tomada por tomada: “o roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (FIELD, 2001, p. 14).

A experiência prática como roteirista de cinema e o prévio conhecimento da *Poética* levam Blaker (1986, p. xii) a prescrever que “grande parte da *Poética* é dedicada aos elementos da poesia, mas as ideias centrais relacionadas à construção de uma ação dramática devem ser levadas em consideração por qualquer dramaturgo ou roteirista de cinema contemporâneo”. Apesar das transformações nos estilos e convenções dramáticos ao longo do tempo, iniciando pelos gregos, passando pelos elizabetanos, vitorianos e modernistas, a dramaturgia ainda não superou a teoria básica aristotélica. De acordo com o roteirista, não há regras ou leis na dramaturgia, entretanto há 2.500 anos de análises de obras dramáticas e centenas de milhares de filmes dos quais princípios podem ser derivados. Para uma breve explanação sobre a influência da *Poética* no teatro e no cinema de hoje, dá-se um salto tanto temporal, como geográfico, na exposição da literatura disponível sobre evolução e transição dos estilos e convenções dramáticas, e concentra-se em alguns dos pontos presentes na *Poética* que são de interesse para a discussão neste artigo.

Aristóteles introduz o conceito de *mimesis* como imitação da ação do homem e o prazer que praticá-la proporciona ao autor (ou ator) bem como o público que deleita-se ao presenciá-la. São apresentados também os conceitos de epopeia, tragédia e comédia, suas semelhanças e diferenças, ressaltando que a estrutura da tragédia é a base da expressão dramática. Aristóteles aponta (capítulo VI) que tudo depende da ação, do enredo, que se desenvolve através dos personagens cujo caráter se expressa através das suas respectivas condutas; os pensamentos daqueles serão conhecidos através dos diálogos, que por sua vez devem ser coerentes. Outros elementos são apontados por Aristóteles como constituintes de um drama: música, movimento e montagem. Segundo Cano (1999, p. 15), “é fácil perceber

aproximações razoáveis entre trama e enredo, personagem e caráter; conceitos todos apresentados no sexto capítulo – seguramente o mais cinematográfico – da *Poética*”.

Em trechos da *Poética*, as definições de alguns termos se intercambiam; parecem se encaixar tanto para o entendimento do que é poesia quanto para o que é a atuação de um ator em cena. Segundo Fernando Gazoni, em notas da tradução da *Poética* da língua grega para a portuguesa, “há um lapso conceitual apontado por inúmeros comentadores: Aristóteles passa sem aviso da mímese realizada pelo poeta à mímese executada pelos atores” (2006, p. 38). Este aparente lapso é fundamental para nossa transposição de conceitos da poesia para o cinema.

De acordo com Cano (1999, p. 19), “(...) quase todo elo de ligação com o texto de Aristóteles (...) se refere com a ideia de não separar tão claramente os textos escritos para ler e ou para representar, e de não separar tão radicalmente os conceitos de *narrativo/não narrativo e ficção/não ficção*”. Este é o entendimento que guia a presente interpretação do filme *Match Point* como um exemplo de narrativa na qual não importa a sua classificação literária (poesia ou prosa), seu veículo de apresentação (teatro, televisão), ou ainda se seus eventos são parte da ficção literária ou não, mas sim se seguem alguns dos preceitos aristotélicos de como *narrar* uma tragédia.

Como um mestre artífice que ensina seu aprendiz como proceder ao laborar, Aristóteles enuncia no capítulo XIII “que situações os argumentistas devem procurar e quais devem evitar, e também por que via hão de alcançar o efeito próprio da tragédia” (1452b – 28, p. 81). Para este artigo, selecionou-se apenas alguns dos itens constituintes da tragédia antiga como de interesse para transposição e análise no contexto da tragédia contemporânea de *Match Point*: *erro, reconhecimento, peripécia e mudança da fortuna*.

O erro em Aristóteles e em Woody Allen

Como numa espécie de resposta aos preceitos de Aristóteles, a prática de Woody Allen, como argumentista⁴ de uma tragédia fílmica mostra-se subversiva em alguns aspectos; analisemos alguns desses pontos presentes no capítulo XIII da *Poética*, em que Aristóteles aponta uma situação intermediária como a ideal para a composição de uma bela tragédia:

⁴ Num paralelo entre o ofício da Antiguidade que Aristóteles chama de argumentista, identificamos hoje o roteirista de cinema.

É [aquela em que] o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insígnis representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, 1453a – 7, p. 82)

A bela tragédia é aquela em que o homem não se distingue muito pelo comportamento exemplar (virtude), nem pela justiça e passa da fortuna para o infortúnio, não por maldade (*dià kakían*) ou perversidade (*mokhtherían*), mas por causa de um erro (*hamartía*). E esses homens hão de ser honrados e nobres, pessoas de moral estabelecida. Por meio dessa premissa, propomos uma análise do erro em *Match Point* em comparação com o erro postulado por Aristóteles na *Poética*.

Como um aprendiz que aplica os conselhos de seu mestre, pode-se interpretar que Woody Allen aceita uma parte do conselho aristotélico de como narrar uma tragédia e contesta outra. Aceita ao apresentar um personagem, Chris, que goza de reputação (por mérito próprio, ao ser reconhecido como excelente atleta) e fortuna por adesão a uma família ilustre no contexto da sociedade londrina do século XXI: a influente e tradicional família Hewett. Allen continua a aceitar e empregar a teoria aristotélica ao fazer o personagem cair no infortúnio; no entanto, contesta este mesmo preceito de mais bela tragédia em dois pontos: no caráter do personagem e na origem do erro que o faz cair em desgraça.

A tragédia grega mostra pessoas boas sendo arruinadas em razão de coisas que simplesmente acontecem a elas, eventos que elas não controlam, a exemplo de *Édipo* de Sófocles em que vemos o herói agir intencionalmente sob uma ignorância desculpável, já que ele não tinha advertência do mal que estava causando: desposar a mãe e matar o próprio pai. Woody Allen, por sua vez, apresenta uma tragédia fílmica caracterizada não por eventos alheios à vontade do herói, mas pelo “conflito trágico” de desejos. Nussbaum (2009, p. 21) caracteriza esse tipo de tragédia como aquela em que “uma ação errada é cometida sem nenhuma compulsão física direta e em pleno conhecimento da sua natureza, por uma pessoa cujo caráter ou compromissos éticos a disporiam, do contrário, a rejeitar o ato”.

Ao se aplicar esse conceito de “conflito trágico” em *Match Point*, tem-se uma ação errada, pois tirar a vida de outro ser humano não é correto a menos que a sua própria vida esteja em perigo iminente, como num exemplo de legítima defesa pessoal ou de outrem igualmente ameaçado. Entende-se que ao assassinar Nola e sua vizinha, Chris age *sem*

nenhuma compulsão física direta; a ação é fruto de uma decisão premeditada e fria (por ser impassível e cruel) na qual ele não foi coagido para tal. Os assassinatos foram também cometidos *em pleno conhecimento de sua natureza*, Chris estava no pleno comando consciente das suas ações; não estava embriagado ou sob a ação de entorpecentes. Apesar de demonstrar sofrimento durante a execução do crimes, não houve nada que pudesse ser desculpável na ação de Chris, ele sabia da inocência de suas vítimas ao mesmo tempo que estava ciente da crueldade das suas ações.

Quanto ao fato de o “conflito trágico” ser protagonizado *por uma pessoa cujo caráter ou compromissos éticos a dispõem, do contrário, a rejeitar o ato*, tem-se que: era facultado a Chris repelir a opção de homicídio como resolução do seu conflito de desejos; o desfecho da estória bem poderia ter sido outro, caso o “herói” não tivesse decidido assassinar sua amante (e encoberto um crime com outros) e tivesse enfrentado as consequências de assumir seus desejos e práticas imorais aos olhos de uma sociedade monogâmica. Ou seja, o herói poderia ter rejeitado a opção de cometer crimes.

Não se discute aqui a moral desse herói trágico dentro dos parâmetros do bom convívio social (que incluem virtude e justiça, como preceitua Aristóteles), já que, para ele, não há constrangimento íntimo em adotar condutas que o senso comum reconhece como moralmente incorretas. De acordo com os valores morais de Chris é aceitável dissimular, mentir e trair, uma filosofia de vida que bem traduz a máxima “melhor ter sorte do que ser bom” (moralmente falando). Dessa forma, num mundo em que essas condutas são aceitas sem conflito de consciência, foi apenas lógico, para este herói trágico, e igualmente aceitável, que calar uma voz de forma definitiva fosse uma solução exequível.

Daí se segue o erro, *hamartía*, do herói trágico, um erro de julgamento. Há, ainda hoje, muita discussão em torno do entendimento da *hamartía* empregada por Aristóteles na *Poética*. Durante o Renascimento, muitos pensadores se utilizavam dos textos clássicos como forma de reforçar os valores cristãos e interpretaram a *hamartía* como uma falha moral no caráter do herói. Um entendimento que não encontra respaldo no texto aristotélico, que diz que o herói trágico deve ser bom e honrado moralmente. Dessa forma, não é coerente que um herói bom e honrado cometa um erro de cunho moral. Assim, aceita-se hoje o entendimento de que *hamartía* é um erro de cálculo ou falha no julgamento do herói ou da trama (*mýthos*), desconsiderando as questões morais.

De acordo com McLeish (2000), às vezes a *harmartía* é voluntária (do herói) e emerge da *hybris* (teimosia e arrogância) que encoraja os mortais a se igualarem aos Deuses. O que se aplica ao exemplo do personagem Chris que foi arrogante o suficiente para brincar de Deus e decidir quem merecia viver ou morrer para benefício próprio. Diante do conflito: contar a verdade da traição à esposa e perder todos os benefícios decorrente da sua associação à família Hewett *versus* calar a voz de Nola e manter seu *status quo* de conforto financeiro e material. Qual ação tomar? Chris julgou que a eliminação da vida da sua amante juntamente com a do seu filho por nascer seria uma forma feliz de solucionar o seu conflito pessoal. Se por um lado, a morte de Nola e seu filho garantem seu *status* social, conforto material e perspectiva de crescimento profissional, por outro, Chris ignora que estará eliminando seu sentimento de paixão, desejo sexual e, de certa forma sua liberdade das falsas aparências. Nola representava um relacionamento de satisfação íntima para Chris, um espaço em que havia desejo em contraposição à rotina de tédio e à relação mecânica⁵ que mantinha com a esposa. O envolvimento com Nola representava uma válvula de escape para ele se sentir livre do ambiente claustrofóbico⁶ que as demandas do trabalho no mundo dos negócios representavam para ele.

Aristóteles conceitua o homem bom (*epieikés*) como moralmente honesto e elevado. *Epieikés*, portanto, seria o indivíduo apropriado para representar na tragédia a queda da fortuna para o infortúnio. A contestação está no fato de que Chris não é um homem bom conceituado como moralmente honesto e elevado; este tipo de caráter não encontra respaldo nas mentiras e artimanhas praticadas pelo personagem para florescer financeiramente. No entanto, Chris representa apropriadamente um homem comum, *que não se distingue muito pela virtude nem pela justiça* (para usar as palavras de Aristóteles) numa tragédia pessoal contextualizada no séc. XXI.

Outro ponto de diálogo entre Allen e Aristóteles é quando este último diz: “(...) se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro”. Chris cai no infortúnio não por força de um erro externo a si; por algo fora do seu controle, o

⁵ No filme, após Nola dizer a Chris que sente ciúmes dele com a esposa, ele responde que seu relacionamento com a esposa é nada mais que mecânico e rotineiro.

⁶ Para empregar as mesmas palavras do personagem, usamos a metáfora da claustrofobia. Durante o trabalho no escritório, após atender um telefonema, Chris demonstra exaustão e dificuldade de respirar ao afrouxar a gravata. Em seguida, ele pede aspirina à secretária que pergunta se ele se sente bem. Chris responde: “Diga-me, Samantha, você se sente claustrofóbica aqui”.

acaso, por exemplo, mas justamente por um erro de julgamento feito por ele mesmo que o torna vil e malvado. Como mencionado anteriormente, um erro decorrente do mal julgamento do seu conflito íntimo (e trágico) de desejos, pois ele não calculou que seu infortúnio viria, apesar de escapar da prisão do sistema legal, por viver agora novamente aprisionado no mundo de falsas aparências de bom marido reprodutor e homem de negócios feliz com uma profissão em que ele nada mais representa do que uma peça na engrenagem⁷ nos negócios da família.

Reconhecimento

De acordo com as classificações de Aristóteles, o enredo complexo é aquele em que a reversão da fortuna se faz com reconhecimento ou peripécia, ou ambos. No caso de *Match Point*, identificamos o enredo como complexo, pois os fatos que levam o protagonista da boa para a má fortuna compreendem tanto o reconhecimento quanto a peripécia. Façamos primeiro do reconhecimento. No capítulo XI da *Poética*, Aristóteles conceitua o reconhecimento como a passagem da ignorância para o conhecimento, levando à amizade ou inimizade dos personagens que estão destinados à fortuna ou ao infortúnio.

No filme, a passagem da família Hewett da ignorância para o conhecimento das ações frias e dissimuladas de Chris poderia levar à mutação das suas relações cordiais. A exposição do verdadeiro caráter do herói poderia levar as relações de amizade à inimizade. Consequentemente, o infortúnio de Chris no aspecto financeiro e material.

Dos seis tipos de reconhecimento mencionados por Aristóteles no capítulo XVI da *Poética*, aponta-se o quarto tipo como o que se encaixa como elemento constituinte da tragédia em *Match Point*: é aquele decorrente de uma dedução lógica, o silogismo. Aristóteles não conceitua o termo ‘silogismo’⁸, mas o exemplifica ao citar a tragédia *Coéforas* de Ésquilo, na passagem em que ocorre o reconhecimento de Electra: uma conclusão lógica resulta apenas de duas proposições corretas. Premissa 1: Alguém que me é semelhante

⁷ Novamente para usar as palavras do personagem, no filme, ao encontrar, por acaso, com um ex-colega na rua, Chris explica que deixou a prática do esporte para ser uma engrenagem num escritório do mundo dos negócios.

⁸ Aristóteles não explica o conceito de silogismo (*Syllogismós*) na *Poética*, mas apresenta a base teórica deste tipo de argumentação em uma outra obra sua: *Primeiros Analíticos*. Em referência a este conceito, Pellegrin (2010, p. 57) informa: “A definição geral que Aristóteles dá é: ‘o silogismo é um discurso pelo qual, estabelecidas certas coisas, uma outra coisa resulta necessariamente devido a esse dados apenas (*Primeiros Analíticos* I, 1, 24b 18)”.

chegou. Premissa 2: Ninguém se me assemelha, senão Orestes. Conclusão: Quem chegou foi Orestes.

De forma análoga, em *Match Point*, o detetive Mike Banner é o personagem que fará a dedução lógica para o reconhecimento de Chris como autor dos crimes. Nesse ponto, convém lembrar que a ignorância pertence aos personagens envolvidos na trama, não ao espectador. Este último tem conhecimento dos fatos e das relações de causa e consequência que permanecem ocultos aos personagens.

De forma paralela, aponta-se a identificação de Chris como autor dos crimes, por parte do detetive Mike Banner, como um reconhecimento através da dedução lógica. Após a descoberta dos crimes, a polícia local é chamada para investigar o caso. O detetive Banner faz o papel do caminho lógico percorrido até a identificação de Chris como criminoso. Chris é chamado para prestar esclarecimentos sobre o seu relacionamento com as vítimas, mais especificamente Nola, já que um diário pessoal dela foi encontrado pela polícia e nele ela fala sobre seu envolvimento amoroso com Chris.

O detetive interroga Chris sobre seu relacionamento com Nola, e sobre a última vez que a encontrou. Inicialmente Chris mente, mas as evidências contidas no diário pessoal de Nola não o permitem persistir na mentira de que não possuía um envolvimento amoroso com ela. O detetive, então, procura ir além das aparências. Ao debater os resultados da entrevista com Chris com seu colega de trabalho, ele diz: “É. Tem todas as características de um crime de drogas”. Apesar das argumentações baseadas nas aparências, levantadas pelo seu colega, de que se trata de um roubo por drogas seguido de morte, que a Sra. Eastby não tinha inimigos, que Chris não saberia roubar uma espingarda, nem ao menos levou uma multa de trânsito, e que vai ter um filho (com Chloe), o detetive Banner insiste que Chris é uma pessoa que tem uma motivação para cometer os crimes.

O detetive dorme sobre o problema e no meio do sono desperta com a solução do mistério: “Chris Wilton as matou, já sei como ele fez isso”. A dedução lógica se inicia a partir da premissa da motivação: Chris tinha um motivo para cometer os crimes. A cena seguinte mostra o detetive contando ao seu colega, também investigador, como os eventos se sucederam: “Foi espetacular, um pouco elaborado demais, mas foi como ele fez. Ele matou a vizinha primeiro para nos confundir e dar a impressão que fora um roubo. Esperou no hall, sabia quando ela (Nola) voltaria e a matou para parecer que ela o surpreendera. Ele planejou

tudo para chegar no teatro a tempo de fortalecer seu álibi... hum... Ainda não descobri a questão da arma”.

O detetive expressa sua relutância em investigar a proveniência da arma do crime junto à família Hewett, pois certamente a infidelidade de Chris seria exposta causando um embaraço para a esposa e a família: “não estamos fazendo nenhum julgamento moral, só estamos investigando um crime”. Nesse sentido, por optar pela discrição e temer causar problemas desnecessários aos familiares envolvidos (e ao próprio Chris, na hipótese dele ser inocente), o detetive é facilmente convencido pela teoria apresentada pelo seu colega de investigação que acredita no depoimento dissimulado de Chris e na falsa aparência de bondade e caráter deste.

Assim, o reconhecimento se dá apenas por um breve momento e por uma única pessoa, o detetive Mike Banner. Woody Allen brinca com a expectativa do público, pois a narrativa cria suspense ao mostrar a cena da aliança quicando no parapeito de forma semelhante à cena da abertura do filme em que a bola fica suspensa no ar após quicar na rede. A queda da aliança do lado de quem a arremessou significará perda da liberdade de Chris assim como um jogador que perde ponto num jogo de tênis? Vejamos o que a peripécia faz com essa dedução lógica.

Peripécia

A peripécia, por sua vez, é definida como a mudança dos acontecimentos no seu contrário, segundo o provável ou necessário (1452a – 22). Primeiramente far-se-á uma revisão da sequência de eventos do enredo de *Match Point*, para então identificar a mudança dos acontecimentos no seu contrário como a peripécia dessa tragédia.

Após cometer o assassinato da vizinha da sua amante, a Sra. Eastby, Chris forja um latrocínio; vai ao banheiro e apanha todos os remédios controlados por prescrição médica, desarruma os aposentos onde se encontra o corpo morto da Sra. Eastby à procura de joias e as coloca em seu bolso; não satisfeito com os itens de valor encontrado em um porta-joias, arranca a aliança dos dedos do cadáver e sai do apartamento deixando os aposentos em desordem para simular um ambiente que foi devastado por um meliante à procura de itens

valiosos e remédios controlados. Em seguida, ele aguarda a chegada de Nola, no átrio do prédio, e a surpreende com um tiro de arma de caça.

Depois dos assassinatos, Chris vai à ópera com a esposa para reforçar o seu álibi. No entanto, dias depois, ele recebe uma ligação da polícia investigativa que intenciona conversar com ele pessoalmente. Com o contato da polícia com Chris através de um telefonema, o enredo deixa para o público a expectativa de que o verdadeiro caráter e as ações de Chris podem ser descobertos.

A cena posterior ao telefonema da polícia mostra Chris caminhando em direção ao rio Tâmisa para se desfazer do que ele imagina (e o público também) serem provas do seu crime: as joias. O planejado por Chris é se desfazer de qualquer objeto que o conecte aos assassinatos.

O que se assiste, em seguida, é o arremesso das joias ao rio; todas elas percorrem o trajeto desejado, exceto a aliança da Sra. Eastby, que, filmada em câmera lenta para dar ênfase ao movimento, quica no parapeito e cai no lado da terra, e, não no rio como planejado. Até então, a expectativa do público é que esta evidência deixada para trás incrimine o verdadeiro autor dos crimes.



Fig. 01. Cena de *Match Point* (2005) em que a aliança arremessada por Chris bate no parapeito e cai no lado da terra firme.

Ademais, Woody Allen reforça no público a expectativa de que a aliança será uma pista (e não um elemento de dissociação ao crime) em dois momentos. Primeiro, logo após o arremesso das joias, a cena do rio é cortada e passa direto para uma tomada de Chris adentrando a delegacia na qual será interrogado. E no segundo momento, após o interrogatório, Chris adormece e em sonho há uma aparição *post mortem* de Nola que

conversa com ele: “Prepare-se para pagar o preço, Chris. Você foi desajeitado. Deixou muitas pistas. Quase implorando para que alguém descobrisse”, em referência ao anel que não foi eliminado de cena com sucesso.

A narrativa dramática primeiro nos mostra as coisas de uma maneira e em seguida as muda para algo diferente. O espectador é levado a acreditar que o anel que quicou para o lado da terra firme será uma evidência de que Chris pode ser identificado como culpado pelos crimes.

Assiste-se a uma peripécia segundo a probabilidade dos eventos que a antecedem no enredo. O objeto que deveria ser eliminado de cena e da possibilidade de ser identificado, *por acaso* cai no lado oposto ao intencionado e logo após, novamente *por acaso*, será encontrado por um jovem viciado em drogas e com antecedentes criminais, que aos olhos da polícia investigativa poderia plausivelmente ter cometido os assassinatos das duas mulheres. Dois eventos altamente improváveis de acontecerem em sequência, mas que acontecem. Assim, tem-se mais um exemplo de uma representação do que *poderia acontecer*, e acontece segundo a verossimilhança (possibilidade) e a necessidade.

A conexão lógica, estabelecida pela polícia, entre um jovem drogado estar de posse de uma joia roubada e possuir antecedentes criminais serve como evidência para isentar Chris da suspeita de autoria dos crimes. Dessa forma, acontece o imprevisto: mudança dos acontecimentos no seu contrário. Para surpresa do público⁹, a joia que deveria incriminar Chris inocenta-o. Num paralelo com a teoria de Aristóteles, depreende-se que a tragédia como representação ficcional dos casos que inspiram terror e piedade surge principalmente quando se produzem contra as expectativas do público. Efeito semelhante ao que acontece em *Édipo*, num dos exemplos citado por Aristóteles, em que o mensageiro, tendo vindo para tranquilizar Édipo e afastá-lo do temor em relação a sua mãe, ao ter revelado quem Édipo era, fez o contrário.

Em comentário à tradução desse trecho da *Poética*, Gazoni (2006, p. 74) argumenta que “à peripécia sempre estará associada a um elemento inesperado, mas que conserva um elemento causal. Disso resultará o espantoso”. O quicar da aliança, sobre o qual Chris não tem

⁹ Em verdade, a surpresa e espanto se adequam mais ao público que ao protagonista, pois o filme não mostra a reação do protagonista em relação a sua isenção de culpa dos crimes, nem mesmo que tenha ciência que a aliança foi encontrada em posse de um jovem delinquente viciado em drogas.

controle, é o elemento inesperado que conserva um dos elementos de causa da sua isenção de culpa do crime para espanto do público que assiste a um criminoso sair impune.

De forma contrária às regras do jogo de tênis que determina que o jogador perde quando a bola cai no seu campo, Woody Allen surpreende o espectador quando transforma a desafortunada queda da aliança em terra firme na solução do conflito. No entanto, ao valer-se de um transeunte viciado como uma espécie de deus *ex-machina* que livra o protagonista da punição e da cadeia, o diretor e roteirista discorda de Aristóteles, pois rejeita outra de suas recomendações para a construção de uma bela tragédia.

Conclusão

Através de uma leitura intertextual e da transposição de conceitos presentes na *Poética* de Aristóteles para o contexto de uma narrativa fílmica, procurou-se observar como a teoria literária antiga pode ser encontrada na prática em outras artes da contemporaneidade, e como o conhecimento de alguns dos preceitos aristotélicos pode contribuir para os estudos das questões relativas à narratividade e a transtextualidade.

Se para Aristóteles a melhor tragédia é a que apresenta a mudança da boa para a má fortuna do herói, em *Match Point* assistimos a uma metáfora dessa mudança de fortuna, que é traduzida nas cenas da bola suspensa em um jogo de tênis e uma aliança que quica do lado de quem a arremessou. Como desfecho dessa narrativa, vimos o protagonista aflito e em posição desafortunada, porém o ponto decisivo da partida (*match point*) significou a vitória de Chris, já que o acaso o agracia com a impunidade.

Na busca pela relação de intertextualidade entre o roteiro do filme e a *Poética*, identificou-se que os dois textos compreendem aproximações e distanciamentos entre si, como num diálogo em que a fala de um permite a concordância ou discordância do outro. Um movimento aparentemente antagônico, mas passível de harmonia na medida em que entendemos que a intertextualidade é um diálogo que comporta tanto a semelhança quanto a diferença.

Referências

ALLEN, Woody. *Match Point*. Direção e Roteiro: Woody Allen. Produção: BBC Filmes, Londres. Distribuição EUA: DreamWorks Pictures, 2005. 1 DVD (aprox. 123 min.), colorido, legendado.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices: Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BLAKER, Irwin R. *The Elements of Screenwriting: a guide for film and television writers*. New York: MacMillan Publishing Company, 1986.

CANO, Pedro L. *De Aristóteles a Woody Allen: poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro: Os fundamentos do texto cinematográfico*. (Título original: *Screenplay*). Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. 2006. 75 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the second degree*. Tradução: Channa Newman e Claude Doubinsky. Londres, Editora: University of Nebraska Press, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Título original: *Seméiotike, Recherches pour une sémanalyse*. Tradução: Lucia H. F. Ferraz, Revisão: Sandra Dolinsky e Eloisa Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1969.

McLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. Tradução de Raul Fiker. Coleção Grandes Filósofos. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

NUSSBAUM, Martha C. *A Fragilidade da bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Tradução: Ana Aguiar Cotrim; Revisão da tradução: Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2009.