

O ERRO TENTADOR OU O PRINCÍPIO ATIVO DA FICÇÃO LITERÁRIA CONSIDERADO, A PARTIR DA CULTURA DA PÓS-VERDADE

MANUEL FRIAS MARTINS*

Resumo: Tomando como ponto de partida o romance *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, e como fio condutor a ideia de «erro tentador» que o norteia, este ensaio entende o «erro» como ferramenta viável de conhecimento do princípio ativo da ficção literária. São três os planos principais que sustentam o conjunto de ideias defendidas a este propósito. Em primeiro lugar, temos a questão elementar (mas decisiva) do erro no confronto com a verdade, nomeadamente a verdade histórica. Em segundo lugar, o erro tentador da ficção literária é estudado sob a forma de mentira, de algo assumida e deliberadamente falso. Em terceiro lugar, e expandindo o conjunto de ideias apresentadas nos dois planos anteriores, defende-se que hoje em dia a reflexão cultural acerca da palavra artística não pode nem deve esquecer as incômodas cicatrizes que o erro tentador da ficção inscreve na cultura contemporânea da chamada pós-verdade.

A literatura não terá certamente toda a culpa na configuração da cultura da mentira que se foi instalando nas primeiras décadas do século XXI, mas a sua culpabilidade é inseparável dessa cultura. Só aceitando e discutindo este dado fundamental é que poderemos avançar não só no conhecimento da literatura enquanto tal, mas sobretudo na congeminação das modalidades de representação ficcional com mais viabilidade no futuro.

Palavras-chave: Erro tentador; Verdade e mentira; Ficção literária; Pós-verdade.

Abstract: Starting out from the plot of José Saramago's novel *The History of the Siege of Lisbon* as well as from the notion of «error» that recurs throughout the work, particularly «the tempting error» that eventually triggers the action, this paper envisages «error» as a suitable intellectual tool to grasp the active principle of literary fiction. The set of ideas put forward in that context can be subsumed in three major planes. Firstly, we have the basic (but decisive) issue of error versus truth, namely historical truth. Secondly, the tempting error of literary fiction is studied as a form of lie, of something knowingly and deliberately false. Thirdly, and expanding on both previous planes, we defend that any contemporary reflection about the artistic word cannot ignore the uncomfortable scars which keep being carved by the tempting error into the so-called post-truth culture.

We cannot blame literature alone for the configuration of the culture of lies that is being settled since the turn of the century, but literature's culpability should not be dissociated from that culture. This is crucial not only for advancing in the understanding of literature as such but, above all, for anticipating and learning how to deal with the modalities of fictional representation that await us in the future.

Keywords: Tempting error; Truth and lie; Literary fiction; Post-truth.

Quando não se sabe a verdade de uma coisa, é bom que haja um erro comum que fixe o espírito dos homens, como, por exemplo, a Lua, à qual se atribui a mudança das estações, o evoluir das doenças, etc; porque a principal doença do homem é a curiosidade inquieta das coisas que ele não pode saber; e não é tão mau para ele estar no erro como estar nesta curiosidade inútil.

Pascal, *Pensamentos*: 18.

* Universidade de Lisboa. manuel-martins@campus.ul.pt.

1. O ERRO TENTADOR

Começemos por considerar o romance intitulado *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago. Um modesto, embora competente e erudito, revisor tipográfico, de nome Raimundo Benvindo Silva, encontra-se a rever um ensaio histórico acerca da conquista de Lisboa aos mouros em 1147. O ensaio intitula-se «História do Cerco de Lisboa». Levado por um estranho e irrecusável impulso, o revisor decide introduzir um NÃO na altura em que o historiador refere a ajuda que os cruzados deram a Afonso Henriques. Em vez de «os cruzados auxiliaram os portugueses a conquistar Lisboa» passa a ficar «os cruzados não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa» (p. 50). Antes da ocorrência desse *erro tentador*, como lhe chama Saramago (p. 26), o revisor foi detetando erros diversos do autor do ensaio quanto à coerência histórica do material por ele narrado, como que sugerindo uma espécie de flutuação da verdade entre historiador e revisor. Além disso, o narrador (ou autor implícito, como é característico de Saramago) aproveita essa oportunidade para ir discorrendo acerca das diferentes modalidades do erro. Não só o erro que, por incúria dos estudiosos, perpetua erros prístinos como por exemplo o de Aristóteles acerca do número de patas das moscas (p. 27), mas também a tipologia do erro do filósofo do século XVII Francis Bacon. Saramago cuida em nos esclarecer que eram quatro as categorias em que, no *Novum Organum*, Bacon dividia os erros. Em primeiro lugar vinham os erros da natureza humana, depois os erros individuais, a seguir os erros de linguagem, e finalmente os erros de sistemas (p. 28). Esta erudição inicial de Saramago serve para situar a personagem do revisor Raimundo Silva, mas sobretudo serve a estratégia de, na sua condição de ex-revisor profissional, Saramago iluminar (com a ironia que o caracteriza) os dados da sua própria memória autobiográfica:

sirva-se [o revisor] também dos benefícios daquela sentença de Séneca, reticente como aos dias de hoje convém, Onerat discentem turba, non instruit, máxima lapidar que a mãe do revisor, há muitos anos, sem saber latim e pouquíssimo da sua própria língua, traduzia com desassombrado ceticismo, Quanto mais lê, menos aprendes (p. 28).

Conhecendo a história pessoal do escritor José Saramago, é sem dificuldade que identificamos esta sua ironia como autobiográfica — tal como acontece, aliás, com muitas outras das ironias do revisor. Mas mais importante é o que ela representa enquanto confirmação do papel do erro neste romance. O erro (que, aliás, é talvez a palavra mais repetida na obra) adquire uma ressonância muito mais ampla do que a de um mero registo narrativo, constituindo uma espécie de ferramenta de conhecimento do *princípio ativo da ficção literária*. E é a partir deste contexto que eu gostaria de desenvolver a seguir algumas ideias, organizando-as globalmente segundo *três planos principais de compreensão*, tal como darei conta a seguir.

2. ERRO VS. VERDADE

Em primeiro lugar, temos inevitavelmente a questão elementar (mas decisiva) do erro no confronto com a verdade, nomeadamente a verdade histórica. O Não decidido pelo revisor é descoberto pela editora ao fim de «treze longos e arrastados dias» (p. 77), tendo havido

ainda tempo de corrigir o erro antes do ensaio historiográfico ser lançado no mercado. O revisor é fortemente repreendido, mas para sua surpresa uma mulher (Maria Sara) recentemente contratada exatamente para dirigir os revisores da editora, e após várias conversas acerca do trabalho de revisão, acaba por lhe sugerir que escreva uma «história do cerco de Lisboa em que os cruzados, precisamente, não tenham ajudado os portugueses» (p. 109-110). Ou seja, propõe-lhe o erro como verdade histórica, isto é, a falsidade do erro como reinvenção deliberada da história da tomada de Lisboa aos mouros. O revisor aceita levar em frente o projeto mentiroso após, diga-se, colocar não poucas perplexidades acerca das competências dele próprio para uma tal tarefa. E ficamos imediatamente no domínio da ficção, mesmo que a erudição do revisor tornado escritor tente apoiar-se na documentação histórica disponível. A partir de agora temos Raimundo Silva constantemente perante o *erro tentador* de se sentir *testemunha imaginativa* do Cerco de Lisboa num sentido muito particular de relativização da verdade histórica oficial. Labutando no seu «atentado contra as históricas verdades» (p. 135), o agora escritor imagina, por exemplo, o discurso de D. Afonso Henriques às tropas de um modo em que é unicamente o desenho ficcional que, de facto, orienta o seu pensamento. Atente-se nesta passagem em que o agora promitente romancista equaciona o início da sua obra:

Parece, portanto, necessário recuar um pouco, por exemplo, começar pelo discurso de D. Afonso Henriques, o que, aliás, permitiria uma nova reflexão sobre o estilo e as palavras do orador, se não mesmo invenção de um outro discurso, mais de acordo com o tempo, a pessoa e o lugar, ou, simplesmente, a lógica da situação, e que, por sua substância e particularidades, pudesse justificar a fatal recusa dos cruzados (p. 123-4).

A esta passagem segue-se, distribuída por inúmeras páginas, a descrição do processo de composição da narrativa romanesca. O revisor/narrador/autor equaciona possibilidades alternativas que possam justificar a ação do futuro texto, e com elas tornar verosímil a sua ideia matriz que é, no essencial, a reinvenção de um evento histórico. Procura-se a legitimação de um erro tentador que, no caso, é constituído pela decisão de negar a ajuda dos cruzados na conquista de Lisboa. E a interrogação inevitável é a de que

o problema que eu tenho de resolver é outro, quando escrevi Não os cruzados foram-se embora, por isso não me adianta nada procurar resposta ao Porquê na história a que chamam verdadeira, tenho de inventá-la eu próprio, outra para poder ser falsa, e falsa para poder ser outra (p. 129).

Quem escreve aqui? Quem escreve é a tripla figura do revisor/narrador/autor Raimundo Silva, mas também a tripla figura do revisor/narrador/autor José Saramago. Só a ficção literária é que consegue desenhar esta complexa construção de subjetividades e por ela também inventar a verdade, tornando-a uma outra que, embora falsa, oferece aos modos de ser da cultura a sua viabilidade paradoxal. Neste sentido, tinha toda a razão o poeta Herberto Helder quando, com um pé na experiência literária e outro na rebeldia epistemoló-

gica, afirmou que a «verdade é a reposição permanente dos enigmas»¹. Por isso o romance *História do Cerco de Lisboa*, entre outras aventuras escriturais, desfaz a ordem cronológica da representação, tornando o tempo histórico extraordinariamente plástico e desordenado a fim de afirmar, por exemplo, a relevância de algo tão simples e elementar como é o amor, o amor das personagens Oureana e Mogueime no século XII e o de Maria Sara e Raimundo no século XX.

Conviver nesta fusão de papéis foi algo que a cultura ocidental tentou desde sempre fazer, incentivando o leitor a aderir a essa fusão ou a dela se distanciar. Prova-o a ilustre linhagem do pensamento literário clássico e pós-clássico, e que pode ser resumida na síntese aristotélica que, na mais conhecida versão latina, distinguia *fabula ficta* e *historia*. O termo conhecido na altura, e durante séculos, foi o de poesia, mas a caracterização foi-se estendendo à literatura no sentido de a *fabula ficta* não conter nada de verdadeiro, nem nada que se assemelhe à verdade, enquanto a *historia* seria o registo das coisas efetivamente feitas. Constituinto um problema sério no debate intelectual do Renascimento e sobretudo ao longo do século XVIII, continuamos a encontrar implicitamente esta questão em muitas das equações literárias dos nossos dias.

3. ERRO E MENTIRA

Vejamos agora o segundo plano, que aliás se articula estreitamente com o primeiro plano acabado de apresentar. Trata-se, mais uma vez, do *erro tentador* da ficção literária, mas agora sob a forma de *mentira*, de algo assumida e deliberadamente falso. Também aqui a linhagem é ilustre e conhecemo-la bem — *bella mensogna* (ou bela mentira) era como Dante descrevia a «verdade» poética, apesar do investimento intelectual e espiritual que colocava na sua *Comedia*. Mas sabe-se que a discussão é muito mais antiga — pelo menos desde a teoria do pré-socrático Górgias (século V-IV a.C.) que assegurava que o objetivo da poesia era precisamente o de nos induzir em erro, criar ilusões, enunciar falsidades, seduzir a imaginação. Por exemplo, no seu *Elogio de Helena* (um dos poucos textos que sobreviveram), Górgias equaciona várias razões que justificam ou desculpam a fuga de Helena para Tróia, sendo uma delas o poder que a poesia tem de «enganar a mente» e «seduzir a alma»². No quadro mais geral do debate clássico acerca da verdade na arte, o historiador da filosofia Władysław Tatarkiewicz, refere exatamente que Górgias apresentava a ação da poesia como sendo mágica, uma espécie de encantamento, uma persuasão das pessoas a acreditarem no que não existe, sendo exatamente por isso que a poesia agrada, conforta e glorifica os mortais³. Esta perspetiva clássica grega irá constituir um dos pilares mais sólidos da cultura ocidental.

O outro pilar encontra-se em Platão (Sócrates), que pouco tempo depois de Górgias propunha uma teoria contrária para a poesia como imitação da realidade e, portanto, implicitamente como busca da verdade. É claro que a verdade platónica era algo de essencial ou ideal, bastante diferente do que é hoje para nós a verdade. Seja como for, a pouco e pouco

¹ HELDER, 1979: 125.

² GÓRGIAS, 2017.

³ TATARKIEWICZ, 1980: 300.

a questão da verdade como conformação com a realidade foi também contribuindo para um entendimento favorável da poesia (literatura), tendo tido defensores de peso como Isidoro de Sevilha (século VI-VII) e, no início do debate renascentista, Giovanni Boccaccio (século XIV). O primeiro chegou mesmo a estabelecer uma distinção muito curiosa entre *falsum* e *fictum*⁴ de modo a defender que a questão central da poesia não era entre verdade e mentira ou entre verdade e falsidade, mas sim entre verdade e ficção. Sete séculos depois Boccaccio seguiu-lhe o pensamento. Insistindo no facto de que os poetas não são mentirosos, pois baseiam-se acima de tudo na invenção ou na ficção, Boccaccio iniciou o interessantíssimo debate que o Renascimento foi prolongando nas suas diversas e populares *Defesas da Poesia* ou *Apologias da Poesia*, da autoria de figuras nacionais tão lúcidas quanto, por exemplo, o inglês Philip Sidney.

Com variantes, acrescentos, cruzamentos e especificidades próprias em função dos tempos históricos e dos respetivos valores, o percurso para a contemporaneidade manteve-se globalmente dentro destas duas grandes disposições gerais de interrogação da verdade e da mentira na literatura. Ambas as disposições estão hoje bem presentes quer no modelo teórico do «como se» (isto é, como se uma determinada construção ficcional fosse a realidade), quer no modelo teórico dos chamados «mundos possíveis». Portanto, ambas as disposições configuraram-se evolutivamente como memes da cultura que continuam a oferecer a literatura por um alargamento dos modos de conhecimento da realidade. Sendo isto certo, também é certo que de um lado temos um entendimento da verdade literária como correspondência ou conformidade com o objeto representado, e do outro temos uma noção da verdade como mera derivação da vontade e disposição do autor, e tão só dela.

O romance de José Saramago, como vimos, insinua-se claramente por esta última disposição ou por este meme que foi transmitido (lembrado, ensinado) e seguido em função da valorização da falsidade e da criatividade do erro enquanto mentira deliberada do autor. E a norma dominante na comunidade literária aplaude e recomenda a obra saramaguiana. E ainda bem que o faz, pois é a complexidade do erro que torna a obra produtora de conhecimento. No entanto, quase se poderia dizer que, neste quadro, só o erro tentador é que parece estabelecer a condição necessária para que a literatura imaginativa se afirme no interior das preferências dominantes da cultura ocidental. É por isso, aliás, que o realismo como tendência estética é desvalorizado por muitos leitores, críticos ou literatos, na medida em que ele é associado a uma certa pobreza imaginativa ou, dito de outra maneira, a escrita realista será potencialmente pobre porque estimula pouco a progressão da imaginação do escritor e do leitor. Nesse sentido, no realismo o erro tentador, existindo obviamente como princípio ativo da construção ficcional, negocia permanentemente a sua ação com a convicção de que a literatura deve manter-se sobretudo comprometida com o evento histórico de que se ocupa. Em vez de uma ficção rica de sentidos, o que a tendência realista nos dá é uma ficção que vive deliberadamente fora de qualquer horizonte especulativo, estando por isso pouco interessada em sugerir ou desafiar conhecimento para além daquilo que é tacitamente conhecido por autor e leitor.

4 *Vd.* Tatariewicz, 1980: 304.

A conhecida fórmula romântica do inglês S. T. Coleridge quanto à «suspensão da incredulidade» (*suspension of disbelief*) no domínio da poesia e da literatura aplica-se, obviamente, a toda a criação ficcional, seja ela realista ou não realista. O leitor finge sempre que a estória que lê é verdadeira e, portanto, suspende a sua natural desconfiança. Mas é na construção da intriga, no alcance figurativo da personagem ou, sobretudo no caso da poesia, na intensidade existencial da imagem que o erro tentador mais estimula a imaginação de autor e leitor. O mistério da criatividade literária é aí que se situa, e quanto mais aberta é a trama narrativa, ou a profundidade da personagem ou a comunhão do símbolo e da imagem, mais ricas são as interrogações hermenêuticas e as equações críticas que pode provocar. Ora, se há um padrão dominante na cultura ocidental — a que o Iluminismo do século XVIII deu, aliás, uma expressão exemplar — ele encontra-se com certeza na sua vocação crítica e interrogativa. No interior da cultura ocidental, a literatura tem sido talvez a modalidade de conhecimento mais rica e produtiva graças às interrogações da verdade que tem levado a cabo. E isso aconteceu sobretudo a partir dos estímulos criativos dos seus inúmeros erros tentadores. E assim passamos ao *terceiro e último plano* deste ensaio.

4. A CULTURA DA PÓS-VERDADE

Diz-se que vivemos no período da pós-verdade ou numa época em que a mentira política é elevada a patamares de manipulação nunca dantes experimentados. Isto é certo. A mentira tornou-se, de facto, o elo de ligação do poder político às massas. Mas não é menos certo que a mentira sobressai hoje enquanto tal exatamente porque também existe como elo vital de ligação das massas ao poder político. Ainda não há muitos anos, um deputado do CDS de nome João Almeida (ainda jovem, mas já muito batido na vida política onde tem feito carreira) afirmava no programa televisivo «Prós e Contras» de 23 de outubro de 2013 que hoje em dia é preciso mentir para ganhar eleições. E culpava os eleitores pelo facto de os partidos que ganham eleições mentirem durante a campanha eleitoral.

Não tenho por hábito dar razão à direita política. Mas aquele agente político acertou no alvo. Não importa se foi por ingenuidade, descuido ou por qualquer outra razão. O dedo foi posto na ferida que nos incomoda a todos. Só desejamos ouvir boas notícias e, por isso, alimentamos a mentira esperando que ela nos liberte da dor do real. Era este, aliás, o sentido do conceito de «política da pós-verdade» (ou *post-truth politics*) que o escritor norte-americano Steve Tesich inaugurou num texto agora famoso, publicado em 1992 na altura da primeira guerra do Golfo, intitulado «A Síndrome de Watergate. Um Governo de Mentiras» (*The Watergate Syndrome. A Government of Lies*). Segundo ele, o escândalo Watergate terá aberto uma rutura na sociedade norte-americana que se foi acentuando ao longo dos anos. As mentiras do presidente Nixon, que levaram à sua destituição, puseram em marcha um processo em que o medo da verdade que os cidadãos passaram a ter, associado às más notícias, como que pedia mecanismos protetores da verdade por parte do poder político. Ronald Reagan e as mentiras sobre os contras no Irão, a seguir Bush e as mentiras sobre o Iraque mostraram que o povo americano não queria, de facto, conhecer a verdade. E um contrato tácito foi-se estabelecendo entre governantes e população, segundo o qual em vez

de uma mentira de tipo totalitário baseada numa qualquer exclusividade ideológica, a democracia política passou a privilegiar, sobretudo através dos média, o acontecimento comum ou experiências que dizem diretamente respeito ao horizonte de interesses imediatos de todos os cidadãos e, conforme referia Steve Tesich, ao reforço da sua autoestima (*self-esteem*). A verdade enquanto tal ficou desprovida de importância num quadro social e existencial assente no evento banal ou em factos sociais de circunstância. Por outro lado, ainda segundo este autor, num «mundo com poucos absolutos morais», o qual exerce «uma agradável atração universal», ter elevados padrões morais equivale a uma atitude suicidária⁵. Estamos no início dos anos Noventa do século XX.

A evolução tecnológica trouxe-nos depois a internet, o Twitter e o fenómeno Donald Trump⁶. Por sua vez, o processo de globalização, e sobretudo o efeito poderosíssimo que nele têm a internet e as redes sociais, propiciaram a universalização daquela condição contemporânea em que a mentira e o falso proliferam. Particularmente eficaz neste contexto é a possibilidade que o internauta tem de seleccionar a informação e o que lhe interessa conhecer em função da autoestima de que falava Steve Tesich e dos pontos de vista que a reforçam. Esta disposição cruza-se com o conhecido esbatimento contemporâneo da imprensa em papel e do respetivo crivo editorial, e que levou à proliferação de falsos jornalistas que atuam anonimamente na internet gerando perigosas notícias falsas (as chamadas *fake news*) em todos os domínios.

Se a política da pós-verdade nos mantém protegidos das dores do mundo, as notícias falsas ou, mais exatamente, as notícias forjadas invadem-nos a imaginação e colocam-nos num patamar onde o erro e o falso se tornam possibilidades efetivas, «mundos possíveis» que experienciamos intelectualmente «como se» fossem realidade. A ficção instalou-se no nosso quotidiano sem termos tido necessidade de ler um romance, um poema ou uma peça de teatro. E não precisamos de o fazer exatamente porque, *graças à cultura literária e aos seus apontamentos ficcionais, sempre estivemos disponíveis para esta agora ficção da experiência que nos é dado viver desligados de qualquer preocupação com a verdade.*

Vale a pena referir que o *consumo* literário não está fora deste fenómeno. Se é certo que nos protegemos cada vez mais da verdade para não sofrermos, não é menos certo que o leitor de literatura está hoje cada vez mais sujeito a manipulações oriundas da internet. A proliferação de blogs críticos ou de comentários «literários» dispersos que encontramos em várias redes sociais representam em muitos casos um interesse sincero pela literatura. A questão que se deve colocar, no entanto, é menos a da sinceridade do gosto literário e mais a da distorção intelectual da literatura contida em muitos dos comentários que são colocados. O leitor desses comentários, oriundos não se sabe de onde, fica sujeito à manipulação

⁵ TESICH, 1992: 14.

⁶ Para eventuais futuros leitores deste meu ensaio, que saúdo desde já na esperança de que eles venham, de facto, a existir, fica a indicação de que Donald Trump é neste momento (2017-2018) o presidente dos Estados Unidos da América, a nação mais poderosa do mundo na altura em que escrevo. Negando o aquecimento global e as alterações climáticas, recusando um entendimento internacional para a redução dos combustíveis fósseis, alimentando posições xenófobas e de cegueira nacionalista, divulgador de notícias deliberadamente falsas para delas retirar efeitos políticos, entre outras disposições graves no contexto nacional e mundial, Donald Trump é o exemplo do que de mais perigoso um sistema de democracia representativa pode produzir.

de editores e de outros agentes sociais e económicos do livro. Noutros casos, talvez até os mais numerosos, o leitor comum fica à mercê de ofensas pessoais, ressentimentos e mentiras que são anonimamente lançados sobre um qualquer escritor.

A literatura foi um dos principais dispositivos da cultura que nos deu (e continua a dar) muitos dos instrumentos cognitivos para fabricar o falso e, em consequência, para naturalizar a ilusão de conforto. Perante a vida e as suas circunstâncias, o escritor faz perguntas e inventa respostas. E como para ele qualquer resposta é melhor do que nenhuma, a literatura abriu muito naturalmente o caminho para a relativização da verdade de um modo que a filosofia acabou por adornar com sínteses por vezes brilhantes, mas quase sempre incompletas. De uma maneira geral, muita da filosofia ocidental tem apoiado a sua relação com a verdade no princípio aristotélico da não-contradição, isto é, no princípio de que não se pode manter dois enunciados contraditórios sobre um mesmo objeto. A contracorrente ocidental inaugurada pelo perspectivismo nietzschiano, e prolongada pelas várias versões do relativismo cultural do século XX, tem vindo a colocar sistematicamente em questão a verdade ou, pelo menos, a razão e a ciência em que a verdade se pode apoiar enquanto tal. Mas só, por exemplo, a imponente obra literária de Tolstói é que ilustra, finaliza e dá um peso muito especial ao interessante filosofema relativista do escritor quando, segundo Gorki, Tolstói perguntava «de que servem as verdades uma vez que a morte é certa?»⁷. Também Karl Marx podia defender no seu *A Ideologia Alemã* que em cada época a verdade estabelecida (ou mais exatamente as ideias dominantes) constitui o discurso da classe dominante. No entanto, só a mentira literária de, por exemplo, a construção do convento de Mafra no romance *Memorial do Convento*, é que permite pôr em cena, de um modo absolutamente convincente, os protagonistas de uma outra verdade social que não a do poder dominante no século XVIII. E os exemplos podem multiplicar-se quase infinitamente.

Implicando um assinalável diálogo com muitos dos princípios pré-socráticos de explicação da vida, particularmente os de cariz heraclitiano, a cultura literária ocidental foi genericamente incorporando a contradição também como estímulo do progresso da história humana. O Romantismo tornou-se o momento emblemático de culminação desse processo. Por exemplo, são particularmente reveladoras muitas das afirmações do poeta inglês William Blake. A minha preferida vai para um dos chamados «Provérbios do Inferno» que se encontra no espantoso poema profético ou manifesto intempestivo de 1790 intitulado «O Casamento do Céu e do Inferno» («The Marriage of Heaven and Hell»), e que nos assegura que «Sem Contrários não há Progressão. Atração e Repulsa, Razão e Energia, Amor e Ódio, são necessários à existência Humana» («Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence»)⁸. Portanto, sem sucumbir à norma pós-aristotélica da não-contradição, ou sabendo incorporá-la nos processos de conjugação do uno e do múltiplo, a cultura literária ocidental criou e alimentou o chamado *campo das humanidades* (ou aquilo que acabou assim designado) de um modo intelectualmente vivo e, apesar de alguns sufocos ideológicos, dinâmico e muito produtivo.

⁷ GORKI, 1980: 257.

⁸ BLAKE, 1977: 181.

4.1. AS HUMANIDADES

Nos dois parágrafos anteriores encontram-se alguns dos fundamentos que estabelecem a *diferença das humanidades* nos nossos dias, bem como a *resistência* que em relação a elas é mantida por muitos dos atores políticos e sociais contemporâneos. Durante séculos a literatura lançou a incómoda sombra da sua plurissignificação sobre a noção aristotélica da verdade como adequação ao real. O debate de séculos, intenso e permanente, em torno da representação poética (literária) é um sinal indesmentível de que a cultura literária ocidental sempre se manteve como uma espécie de vírus inquieto quanto à estabilidade da verdade, particularmente aquela que resulta de construções da linguagem. Por outro lado, sobretudo a partir do final do século XVIII, o aparecimento da crítica literária como acompanhante natural de um objeto cultural cada vez mais procurado, consumido e viabilizado economicamente, acentuou as veredas pluralistas da cultura e pôs em causa as veredas mais presas ao paradigma aristotélico, designadamente as que se apoiavam na ideia de que não podemos pertencer a duas coisas e pontos de vista ao mesmo tempo.

É certo que nem sempre o pluralismo crítico foi exercido pelas melhores razões. São conhecidas as discrepâncias, feitas de ódios ou amores de estimação, entre os críticos literários que nos jornais se ocupavam (e continuam a ocupar) da tarefa de recensear obras e autores, e que iam distribuindo (e continuam a distribuir) interpretações e apreciações valorativas por vezes insanamente conflituosas. Mas no essencial a atividade crítica foi assegurando a convicção de que interpretações diferentes do mesmo texto podiam coexistir e ser, de facto, todas elas verdadeiras. Dificilmente esta norma da interpretação múltipla se compatibiliza(va) com o realismo científico que ainda hoje assegura que «se pode ser interpretado de mais de uma maneira, então é porque está errado».

Aquele princípio do realismo científico, defendido por especialistas do estilo expositivo, da escrita técnica e da linguagem científica, e que marca indelevelmente a cultura que se processa fora das humanidades, tornou-se naturalmente hostil à literatura, levando mesmo largos setores da sociedade a encarar as humanidades como um campo cuja frequência era pouco aconselhável devido à sua perigosa relativização cognitiva. As humanidades retraíram-se, embora tentando sempre repor a importância da conversação saudável contida na contradição e na diferença da cultura literária. É elucidativo o paradoxo de Antero de Quental quando afirmava que «O que é ciência foi já poesia» (id. 32), sugerindo um modo de existir da ciência pelos sonhos da ficção e do erro que se distinguem do princípio da realidade.

Portanto, o erro pode ser visto como a alavanca principal do progresso científico, adquirindo uma criatividade própria que não se confunde com o processo mais amplo de mutações da verdade científica e dos respetivos paradigmas. O conhecimento depende tanto da verdade quanto do erro ou, como continuamente defendia Gaston Bachelard, esse luminoso filósofo da ciência, a formação do espírito científico é indissociável da ideia de que «a verdade é um erro corrigido». Mas não podemos ser ingénuos. Num diagnóstico médico, por exemplo, um erro cognitivo tem consequências muito graves. Consequentemente, o erro também não pode ser absolutizado nas suas virtudes. Contudo, *o erro nas humanidades tem uma elegância que o coloca numa outra ordem de valores*; uma ordem na qual a literatura tem tido um papel charneira na definição de processos e conjunturas. Desviando-se

do facto conhecido, deslocando a sua verdade para o território plural do erro histórico, isto é, para o universo de possibilidades residente no próprio erro, tem sido a literatura e a cultura literária dela decorrente que nos tem colocado perante a hipótese paradoxal da verdade decorrer, afinal, de uma mentira libertadora. Neste universo intelectual tem uma ressonância cognitiva muito própria afirmações tão cativantes como a de Herberto Helder quando nos diz que «o erro está no coração do acerto»⁹.

É também por isso que, neste contexto, o ensino das humanidades continua a ser um horizonte por que vale a pena lutar. Mas por enquanto são as miragens ou ilusões de poder proporcionadas por *fake news* e por verdades feitas à medida da nossa autoestima que parecem garantir que é a cultura da pós-verdade que vai triunfando e apontando o sombrio caminho do futuro. Um futuro onde *o falso e o erro podem conviver de um modo preocupante, é certo, mas não necessariamente novo nos sistemas culturais que têm a literatura como veículo privilegiado.*

4.2. A OPACIDADE DO FALSO E DO ERRO

O campo literário estabeleceu desde sempre hierarquias de valor em função de critérios epocais quanto à representação cognitiva do falso e do erro nas diversas manifestações do humano, pois além de ser arte de linguagem a literatura sempre foi uma forma de conhecimento da vida e do mundo. A formatação do canónico passou por aí, mesmo quando o conceito não existia aplicado à literatura. O crítico Harold Bloom equacionou bem a questão ao propor o *poder cognitivo* como um dos elementos da força estética com potencialidade canónica¹⁰. É claro que a hierarquia de valor que orienta a doxa académica dos nossos dias, e os seus derivados jornalísticos, hostiliza em grande medida os chamados *best-sellers* ou aquelas obras que poderíamos designar de literatura de mercado, e na qual cabe o romance cor-de-rosa ou a literatura cujo conteúdo humano é mais irrefletido. Mas a literatura de mercado, com os seus respetivos modelos ligeiros de efabulação, é também suficientemente cativante (tal como acontecia, aliás, em épocas passadas) para nos transportar para fora de nós e, algures num domínio em que o espírito põe a máscara da ilusão e da mentira, lidar com as feridas abertas pelos espinhos da complexidade da verdade ou, pelo menos, da difícil e conturbada persecução da verdade. Ao contrário do que muitas vezes se pensa, o romance cor-de-rosa e/ou os vários modos literários hoje considerados *light* ou escapistas — e equivocadamente considerados literatura de entretenimento —, não devem ser considerados exemplos (e muito menos os únicos exemplos) de uma imaginação literária imersa no esquecimento das dores do mundo ou orientada pela evitação das suas ver-

⁹ HELDER, 1979: 141.

¹⁰ Os outros elementos da força estética com potencialidade canónica seriam o domínio da linguagem figurativa, a originalidade, o saber e a exuberância de dicção (BLOOM, 1997: 39). Esta obra de Harold Bloom foi traduzida por mim e publicada em 1997 por Círculo de Leitores. Posteriormente, a editora Temas e Debates republicou a obra. Em 2011 surgiu uma nova edição (anunciada como 1.ª edição), com intervenção de um revisor de nome Pedro Ernesto Ferreira. As alterações introduzidas abusivamente por este revisor obrigam-me a distanciar-me muito claramente desta edição e a lamentar a vulnerabilidade do processo editorial, sobretudo no que diz respeito aos direitos de tradução e/ou às prerrogativas do tradutor. Que estranha coincidência com os efeitos do revisor do romance de Saramago que me guiou neste meu ensaio sobre o Erro...!

dades mais pungentes. A literatura dita escapista tem em si reservas imaginárias que a colocam numa plataforma de representação de época de um modo muito particular e que a crítica literária não deve ignorar se quiser entender o mal-estar no mundo.

É certo que a questão filosófica da verdade se eternizou na nossa cultura e, tanto quanto me é dado conhecer, não parece ter solução satisfatória à vista. No entanto, a opacidade do falso e do erro é a base sobre a qual se construiu desde sempre o edifício da literatura imaginativa, toda ela. Neste aspeto, a questão do erro tentador, que também serviu de núcleo temático do romance *História do Cerco de Lisboa* referido no início, é tão só uma espécie de filtro depurador da fonte dos prazeres da imaginação literária. Essa base criativa da literatura continua a tornar o mundo mais suportável e benigno, sem dúvida. Creio mesmo que a melhor arte literária continua a ser validada pela esperança paradoxal de realização de um ideal aparentemente impossível: o de tornar o ser humano o lugar habitável do bem. Mas a literatura de todas as épocas surge hoje também iluminada por uma nova luz, isto é, a luz que provém do universo das mentiras mediáticas dos muitos clones de Donald Trump e das notícias falsas que servem para «corrigir» realidades que ameaçam a nossa autoestima de indivíduos ou cidadãos.

É uma questão pacífica afirmar que o passado molda o futuro, e até que no passado podemos encontrar antecipações do futuro. A literatura, aliás, está repleta de exemplos de antecipações do futuro. Um caso óbvio é o romance *1984*, de George Orwell, hoje referência obrigatória do imaginário político e social. Mas o futuro também pode mudar o passado. No caso que nos interessa, o modo como o nosso tempo tem de lidar com os efeitos da mentira e do falso no contexto da cultura da pós-verdade impõe olhares novos e muito próprios não só sobre algumas obras do passado que consideramos mais relevantes de um qualquer ponto de vista, mas também sobre a produção literária de todos os tempos enquanto ficção emergente do erro tentador.

Enquanto representação de histórias de vidas, de emoções e sentimentos, a literatura (com este ou outro nome) continuará inevitavelmente a ter lugar na cultura humana. É incerto se no futuro as textualidades imaginativas que associamos à literatura continuarão a ser observadas segundo as nossas categorizações estéticas e respetivas hierarquias canónicas. Provavelmente não continuarão a ser vistas desse modo. O que é seguro, no entanto, é que a cultura contemporânea explode em sentidos inesperados que parecem sinalizar o fechamento de um círculo aberto pela literatura em tempos antigos. Conforme se viu no ponto 3, nos primórdios da memória ocidental Górgias sinalizava a poesia ou literatura como fuga dos padecimentos comuns. Hoje a reflexão cultural acerca da palavra artística não pode nem deve esquecer as incómodas cicatrizes que o erro tentador da ficção inscreve na cultura contemporânea da chamada pós-verdade. A literatura não terá certamente toda a culpa na configuração da cultura da mentira que se foi instalando na primeira metade do século XXI, mas a sua culpabilidade é inseparável dessa cultura. Só aceitando e discutindo este dado fundamental é que poderemos avançar um pouco mais no conhecimento da literatura e sobretudo no das modalidades de representação ficcional que o futuro nos reserva.

OBRAS CITADAS

- BACHELARD, Gaston (1938, 1970) — *La formation de l'esprit scientifique*. Paris: Vrin.
- BLAKE, William (1977) — *The Complete Poems*. Org. Alicia Ostriker. Harmondsworth: Penguin Books.
- BLOOM, Harold (1997) — *O Cânone Ocidental*. Tradução de Manuel Frias Martins. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- GÓRGIAS — *Elogio de Helena*. In *Short Non-fiction Collection*, vol. 7. Disponível em <<https://librivox.org>>. [Consulta realizada em 12/10/2017]. Uma tradução portuguesa de «Elogio de Helena», encontra-se em <<http://www.consciencia.org/gorgiashumberto.shtml>>. [Consulta realizada em 12/10/2017].
- GORKI, Máximo (1980) — *Teatro, Esboços Biográficos, Cartas*. Barcelos: Companhia Editora do Minho.
- HELDER, Herberto (1979) — *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASCAL, Blaise (1669, 1978) — *Pensamentos*. Tradução de Américo Carvalho. Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- QUENTAL, Antero (1991) — *Filosofia*. Organização, introdução e notas de Joel Serrão. Lisboa: Editorial Comunicação.
- SARAMAGO, José (1989) — *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1980) — *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*. Tradução de Dzieje Szesciu Pojec. The Hague: Martinus Nijhoff.
- TESICH, Steve (1992) — *The Watergate Syndrome. A Government of Lies*. «The Nation», janeiro 6-13, p. 12-14. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/0ByNDrdYrCLNtdmt0SFZFeGMtZUFsT1NmTGVTQmc1dEpmUC1z/view>>. [Consulta realizada em 3/11/2017].