

N.º 9 | 2018

CEM

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

REVISTA DO CITCEM
- CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

ERROS MEUS, FORTUNA NOSSA: DA FALHA COMO ACERTO



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

CEM N.º 9
CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

CEM N.º 9

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço & Memória» (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)/ Edições Afrontamento

Diretora: Amélia Polónia

Editores do dossier temático: John Greenfield | Celina Silva | Francisco Topa | Maria João Reynaud

Foto da capa: fuselog

Design gráfico: www.hldesign.pt

Composição, impressão e acabamento: Rainho & Neves, Lda.

Distribuição: Companhia das Artes

N.º de edição: 1960

Tiragem: 500 exemplares

Depósito Legal: 321463/11

ISSN: 2182-1097-09

Periodicidade: Anual

Revista sujeita a *peer-review*.

Revista indexada em: DOAJ, Fonte Académica (EBSCO), Academic Journals Database e Google Scholar.

A edição *online* respeita os critérios do OA (*open access*) disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1349&sum=sim>

Dezembro 2018

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

EDITORIAL *pág. 5*

APRESENTAÇÃO

«ERROS MEUS, FORTUNA NOSSA: DA FALHA COMO ACERTO» | «TRADUÇÃO PARA INGLÊS TRADUÇÃO PARA INGLÊS»

- John Greenfield
- Celina Silva
- Francisco Topa
- Maria João Reynaud *pág. 7*

DOSSIER TEMÁTICO

DA FALHA COMO ACERTO — NA VIDA E NUMA EMPRESA FARMACÉUTICA

- Luís Portela *pág. 9*

DAS AMBIGUIDADES BRILHANTES AOS ERROS DIZÍVEIS. ALGUMAS REFLEXÕES

- Diogo Alcoforado *pág. 19*

EROS & PSYCHE:

O ERRO EM PSIQUIATRIA

- Raul Guimarães Lopes *pág. 29*

O ERRO E O DIREITO INTERNACIONAL: USO DA FORÇA, ALVOS LEGÍTIMOS E «ASSASSINATOS SELETIVOS»

- Bruno Reynaud de Sousa *pág. 37*

TRUE HEROES DON'T DIE, THEIR HEARTS GET EATEN — AGAIN AND AGAIN

- Thomas P. Wilkinson *pág. 53*

SOBRE O ERRO NA INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA: EPISTEMOLOGIAS HISTÓRICAS E NOVAS PRÁTICAS HISTORIOGRÁFICAS

- Maria Otília Pereira Lage *pág. 61*

PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS E EPISTEMOLÓGICAS DE ALLAN MEGILL

E JOSÉ MIGUEL SARDICA EXPOSTAS, RESPECTIVAMENTE, NAS OBRAS *HISTORICAL KNOWLEDGE, HISTORICAL ERROR E VERDADE E ERRO EM HISTÓRIA*

- Duarte de Babo Marinho
- Nuno Bessa Moreira *pág. 73*

A LEITURA HISTÓRICA DO ERRO COMO BASE DE NOVAS PERSPECTIVAS DE INVESTIGAÇÃO: OS DOCUMENTOS COPIADOS NA ORDEM DE CRISTO NO SÉCULO XVI

- Joana Lencart *pág. 91*

LES DÉGAGEMENTS PHRÉNOLOGIQUES DU XIX^e SIÈCLE

- Frédéric-Gaëll Theuriau *pág. 103*

A CRIAÇÃO ARTÍSTICA, O ERRO E A VERDADE

- Fernando Guimarães *pág. 111*

ERREUR PLEINE PAGE

- Michel Host *pág. 115*

A FALHA COMO ACERTO NA FÍSICA, NO MANUSCRITO E NA PINTURA

- Philippe Willemart *pág. 119*

IMPERMANÊNCIA E QUEDA: COREOGRAFIAS DA FORTUNA [E DO ERRO]

- Maria de Fátima Lambert *pág. 129*

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

- Manuel Frias Martins *pág. 155*

«ERRARE HUMANUM EST»: O ERRO NA METODOLOGIA DAS HUMANIDADES

- Maria Luísa Malato *pág. 167*

RISCAR. O DESENHO COMO PROCESSO SENSÍVEL E RACIONAL NA INVESTIGAÇÃO SUPORTADA PELO ERRO

- José Manuel Barbosa *pág. 181*

DE FLUESSER A CARLOS FADON: APROPRIAÇÃO, DESVIO E COLAPSO DOS PROGRAMAS MATRICIAIS DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO NUMA NOVA FOTOGRAFIA DIGITAL

- Maria do Carmo Serén *pág. 189*

IMPURITIES: AN AESTHETIC REFLECTION

- Tânia Moreira *pág. 201*

NO PRINCÍPIO ERA O ERRO:

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A MUDANÇA LINGUÍSTICA

- Clara Barros *pág. 213*

WOULD I LIE TO YOU?

A MISTAKE AND A FAKE MISTAKE IN WOLFRAM'S WILLEHALM

- John Greenfield *pág. 221*

ITINERÁRIO DO ERRO EM TRISTAN DE GOTTFRIED VON STRASSBURG

- Mafalda Sofia Gomes *pág. 227*

DA FALHA À FALA: SOBRE O CONCEITO DE MINNE COMO DINÂMICA AMOROSA FALHADA NA LÍRICA MEDIEVAL ALEMÁ

- J. Carlos Teixeira *pág. 243*

ERROR TOWARDS JUDGEMENT. HOW THE NUREMBERG CHRONICLE RECYCLES A PRE-CHRISTIAN IDEA

- Paul Gross *pág. 253*

AS EMENDAS DE CAMILO: A SUA IMPORTÂNCIA PARA O ESTUDO DO PROCESSO CRIATIVO

- Carlota Pimenta *pág. 261*

ERROS DE AUTOR EM TESTEMUNHOS DACTILOGRÁFICOS:

PARA UMA EDIÇÃO DIGITAL DA POESIA DE PEDRO HOMEM DE MELLO

- Elsa Pereira *pág. 275*

A PIOR DAS INFIDELIDADES: HAROLDO DE CAMPOS, LOTMAN E A TRADUÇÃO DE «HAIKOTI»

- Francisco Soares *pág. 287*

RAUL BRANDÃO E O TEATRO: ERRO, SACRIFÍCIO E REDENÇÃO

- Maria João Reynaud *pág. 301*

ENTRE «THE INACCURACY OF THOUGHT!» E «THE IGNORANCE OF HUMANITY!» NUM CONTO DE VIRGINIA WOOLF

- Carmen Matos Abreu *pág. 309*

HONWANA AND HARPER LEE: TO KILL AND NOT TO KILL, FROM THE MOCKINGBIRD TO THE MANGY DOG AND THE SNAKE

- Francisco Topa *pág. 319*

CONTOS DE CÃES E MAUS LOBOS, DE VALTER HUGO MÃE: O ERRO COMO FONTE DE MUDANÇA PARA UM MUNDO MELHOR

- Paulo Jorge Augusto Matos *pág. 325*

ERRO COMO VIRTUDE: DESTRUIÇÃO RELATIVA NA AQUISIÇÃO DO CONHECIMENTO E O CONVÍVIO COM A INCERTEZA NO ENSINO FORMAL

- Andriana Hamivka *pág. 343*

EL FAUX-HEBREU:

UN ALFABETO CON ERRORES

- Gabriela Benner *pág. 357*

VARIA

UMA MATRIZ SIGILAR REAL PORTUGUESA DE OURO DO SÉCULO XV

- Saul António Gomes
- João António Portugal
- António Silva-Araújo *pág. 367*

A MORTE DE DEUS E A AGONIA DA LITERATURA

- Gabriela Magalhães *pág. 387*

ALMADA- PROJECTO(S)/TRAJETO(S) (RECOMBINATÓRIA E AMPLIFICAÇÃO EM TEMPOS DE LEITURA DIVERSOS)

- Celina Silva *pág. 399*

NOTÍCIAS *pág. 413*

Conselho Editorial

Amélia Polónia
Armando Malheiro da Silva
Gaspar Martins Pereira
John Thomas Greenfield
Lúcia Rosas
Luís Alberto Alves
Luís Fardilha
Maria Norberta Amorim
Mário Jorge Barroca
Ana Paula Soares

Conselho Consultivo

Bernardo Vasconcelos e Sousa (Universidade Nova de Lisboa)
David Reher (Universidade Complutense de Madrid)
Fernando Rosas (Universidade Nova de Lisboa)
Francisco Bettencourt (King's College)
Hilario Casado Alonso (Universidade de Valladolid)
Ingrid Kasten (Universidade de Berlim)
Joaquim Ramos Carvalho (Universidade de Coimbra)
Jochen Vogt (Universidade de Essen)
Jorge Alves Osório (Universidade do Porto)
José Augusto Cardoso Bernardes (Universidade de Coimbra)
José Pedro Paiva (Universidade de Coimbra)
José Portela (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro)
Maria de Fátima Sá e Melo Ferreira (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa)
Maria Helena Cruz Coelho (Universidade de Coimbra)
Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra)
Mathieu Poux (Universidade Lumière Lyon II)
Mona Haggag (Universidade de Alexandria)
Nuno Gonçalo Monteiro (Universidade Nova de Lisboa)
Octávio de Medeiros (Universidade dos Açores)

Secretariado

Marlene Cruz
Vanessa Sousa

Contactos

CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço & Memória
Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Via Panorâmica, s.n. / 4150-564 PORTO – PORTUGAL
Tel: 226 077 177
<http://www.citcem.org>
E-mail: citcem@letras.up.pt

John Greenfield, Celina Silva, Francisco Topa e Maria João Reynaud coordenam mais um dossier temático da *CEM — cultura, espaço e memória*: «Erros Meus, Fortuna Nossa: da Falha como Acerto». Este repto partiu de um Grupo de Investigação do CITCEM, «Memória, Literatura e Diálogos Internacionais», constituído por investigadores da área dos estudos literários e culturais, vocacionado para desenvolver projetos que partem de uma perspetiva multidisciplinar e transnacional, em que particularmente se debate o papel desempenhado pela cultura e pela literatura, em diferentes contextos. O tema do dossier que agora se publica na *CEM 9*, o mesmo do VII Encontro do CITCEM, projeta-nos para desafios que totalmente incluem, mas em tudo transcendem, esses particulares desafios e vocações.

Os Encontros anuais do CITCEM têm prosseguido, desde a sua criação, uma tripla missão: suscitar olhares transdisciplinares, capazes de acolher contributos de todos os seus Grupos de Investigação, abrir vias de diálogo com outras áreas disciplinares, no âmbito, ou externas aos domínios das Ciências Sociais e das Humanidades e incluir a participação de individualidades externas ao universo académico, capazes de consubstanciar a tão desejada e necessária articulação entre a Academia e a Sociedade.

O VII Encontro do CITCEM e o dossier temático que reúne muitas das suas contribuições, no volume extenso e tematicamente diversificado que constitui a *CEM 9*, não são exceção, e dessa regra resultaram os contributos agora publicamente disponíveis.

«O Erro como Acerto...», no âmbito das indústrias farmacêuticas, da Física, da Arte, da História, da Filosofia, da Ética, da Literatura, são apenas algumas das áreas exploradas num número temático compilado e coordenado pela equipa acima mencionada.

A secção «Vária» não poderia também deixar de ser mencionada, bem como a das «Notícias» ligadas às atividades do CITCEM, ainda que numa secção que se encontra também aberta ao envio de informações acerca de eventos, projetos e iniciativas externas de interesse no âmbito multidisciplinar em que o CITCEM e a sua Revista se inserem.

Pela negativa (pois não só de vitórias se faz a História, desta revista também), a anotar a ausência de submissão de «Recensões Críticas», em tempos em que a atividade académica, de tão envolvente e exigente, deixa pouco tempo para a elaboração de notas de leitura e análises sistematizadas que permitam a partilha de novas aquisições aduzidas pela literatura científica dada ao prelo. Fica o repto, para seniores e juniores investigadores, para que a próxima revista possa ver preenchida, de forma substantiva, esta secção.

Já a «Vária» traz contributos de ponta, mesmo em áreas em que se duvidava que alguma nova aquisição ou novidade pudesse ser apresentada. O artigo, conjunto, de Saul António Gomes, João António Portugal e António Silva-Araújo provam-no. Deixa-se ao leitor o fascínio dessa descoberta, no artigo intitulado «Uma matriz sigilar real portuguesa do século XV». Não menos desafiantes são os contributos de Gabriela Magalhães e de Celina Silva nesta mesma secção.

Como de desafios, descobertas e novos contributos se faz a ciência, fica o repto para o envio de artigos convergentes com as temáticas dos próximos números da CEM, já divulgados nos respetivos *call for papers* para 2019 e 2020, ano em que se espera inaugurar a periodicidade semestral da Revista.

Os temas que mobilizam os números dos primeiro e segundo semestres de 2020, correspondentes, respetivamente, às CEM 10 — «Imagem em Movimento e Cultura Visual» (<http://www.citcem.org/noticia/88>) e CEM 11 — «Paisagens Patrimoniais» (<http://www.citcem.org/noticia/101>) deverão ser por si só atrativos o suficiente para cativar a atenção do leitor.

Uma palavra final de reiterados agradecimentos é devida a todos os que tornaram possível a edição da CEM 9, incluindo os membros do seu Conselho Consultivo, os autores, os especialistas que viabilizaram as tarefas de avaliação científica de cada artigo, os coordenadores do presente volume, a Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e os bolsiros de Investigação e de Gestão de Ciência e Tecnologia do CITCEM.

Amélia Polónia

(Coordenadora Científica do CITCEM)

APRESENTAÇÃO

ERROS MEUS, FORTUNA NOSSA: DA FALHA COMO ACERTO

Erros meus, má fortuna, amor ardente

Luís de Camões

Este número da Revista *CEM* tem como principal base de apoio as comunicações apresentadas no VI Encontro do CITCEM, realizado em novembro de 2017 e subordinado ao tema *Erros meus, fortuna nossa: da falha como acerto*. Pareceu-nos nessa altura que um tal título, inspirado no primeiro verso de um conhecido soneto camoniano, poderia suscitar um significativo conjunto de ensaios e estudos em torno dos conceitos de erro, fortuna, falha ou acerto, capazes de nos interpelarem no contexto mais amplo de uma reflexão transdisciplinar. Cremos que o conjunto de ensaios que agora se publica vem confirmar plenamente essa expectativa e abrir portas a um debate que é preciso alargar e aprofundar.

O *dossier* abre com a conferência de Luís Portela, que reflete sobre a questão da falha e de acerto a partir da sua experiência profissional e pessoal, seguindo-se uma abordagem filosófica do tema a cargo de Diogo Alcoforado. A temática em questão é depois equacionada numa série diferenciada de campos: psiquiátrico (por Raul Guimarães Lopes); militar e jurídico (por Bruno Reynaud de Sousa); político (por Thomas P. Wilkinson); na área das epistemologias históricas (por Maria Otilia Pereira Lage, numa visão mais teórica, e por Duarte de Babo Marinho e Nuno Bessa Moreira, por um lado, e Joana Lencart, por outro, numa perspectiva aplicada); no domínio da frenologia oitocentista (por Frederic-Gaël Theuriau); e no vasto campo das artes, que ocupa a parcela mais volumosa deste número da revista.

Fernando Guimarães discute o tema d'*A criação artística, o erro e a verdade*, pondo em diálogo *poesia e estética* ao passo que o escritor Michel Host nos apresenta uma reflexão pessoal sobre a criação poética enquanto forma de superação sublimante do erro, o geneticista e psicanalista Philippe Willemart aborda *A falha como acerto na física, no manuscrito e na pintura*. As *coreografias da fortuna [e do erro]* são depois estudadas por Maria de Fátima Lambert, enquanto que Manuel Frias Martins, partindo de um romance de Saramago, aborda *O erro tentador ou o princípio ativo da ficção literária considerado a partir da cultura da pós-verdade*. O erro na metodologia das humanidades constitui o tema do ensaio de Maria Luísa Malato, seguindo-se trabalhos noutras áreas disciplinares, como o desenho (focado por José Manuel Barbosa), a fotografia digital (tratada por Maria do Carmo Serén), a estética (debateda por Tânia Moreira) ou a língua (de que se ocupa Clara Barros). Os onze artigos seguintes debruçam-se em temas literários, a partir de objetos e metodologias diversas: John

Greenfield, Mafalda Sofia Gomes, J. Carlos Teixeira e Paul Gross estudam questões da literatura alemã medieval; Carlota Pimenta analisa a importância das emendas de Camilo Castelo Branco para o estudo do processo criativo desse grande escritor romântico; Elsa Pereira considera os *Erros de autor em testemunhos dactilográficos* e propõe um modelo de edição digital da poesia de Pedro Homem de Mello um poeta injustamente esquecido; Francisco Soares debate a questão da tradução, partindo de Haroldo de Campos e Iuri Lotman e detendo-se depois num caso concreto da cultura e da literatura angolanas; Maria João Reynaud aborda o erro no plano psicológico e ético-social, perspectivando-o à luz do livre-arbítrio, na peça *O Gebo e a Sombra*, de Raul Brandão; Carmen Matos Abreu reflete sobre as facetas do erro num conto de Virgínia Woolf; Francisco Topa discute as falhas das leituras, sobretudo políticas, de um clássico da literatura moçambicana *Nós Matámos o Cão Tinhoso!*, de Luís Bernardo Honwana; e Paulo Jorge Augusto Matos aborda o erro num volume de contos de Valter Hugo Mãe. O *dossier* termina com dois ensaios que incidem noutros tantos campos disciplinares: Andriana Hamivka escreve sobre a importância do erro no âmbito do ensino formal na época contemporânea e Gabriela Benner debate o chamado Faux-Hebreu, enquanto representação inexata do idioma hebreu presente na iconografia cristã europeia dos séculos VI a XVI.

Na secção *Varia*, há um artigo sobre uma desconhecida — e importante — matriz sigilar portuguesa em ouro, do século XV, da autoria de Saul António Gomes, João António Portugal e António Silva-Araújo. Segue-se um ensaio de Gabriel Magalhães sobre *A morte de deus e a agonia da literatura*; e a encerrar, um estudo de Celina Silva sobre a *Histoire du Portugal par Cœur*, de Almada Negreiros.

John Greenfield
Celina Silva
Francisco Topa
Maria João Reynaud

DA FALHA COMO ACERTO — NA VIDA E NUMA EMPRESA FARMACÊUTICA

LUÍS PORTELA*

Resumo: O autor reflete sobre o erro, a falha e o acerto a partir da sua experiência profissional como gestor de Bial e defende a importância do erro como impulsionador da investigação científica. Refere-se também à questão das experiências de quase morte, ao estudo de supostas vidas passadas e à transcomunicação instrumental, sublinhando a necessidade de se continuar a investigar o tema sob o rigor do método científico.

Palavras-chave: Indústria farmacêutica; Tipologias do erro; O erro de Descartes.

Abstract: The author reflects on the error, the fault and the correctness from his professional experience as manager of Bial and maintains the importance of error as impeller of scientific investigation. He also refers to the question of near-death experiences, the study of alleged past lives and instrumental transcommunication, stressing the need to continue investigating the subject with the rigor of the scientific method.

Keywords: Pharmaceutical industry; Typologies of error; Descartes' error.

Foi-me pedido que falasse sobre a minha opinião e a minha experiência do erro na investigação, na gestão e na vida em geral, o que farei com gosto.

Errar, segundo os dicionários, é enganar-se, não acertar, ser incorreto. Enganar-se, quando se sabe como proceder e se está convencido de que assim se estava a fazer, mas, por lapso, aconteceu de maneira diferente. Não acertar, quando não se sabe como proceder e, conscientemente, se tenta uma hipótese que falha. Ser incorreto, quando se sabe como proceder e, conscientemente, se opta por uma solução inadequada, o que, nalguns meios religiosos, também se chama pecar.

O povo diz que «errar é humano», o que se pode considerar perigoso, por poder induzir a ideia de normalidade na convivência com o erro. Haverá algum consenso de que persistir no erro é negativamente humano; e corrigir o erro é positivamente humano.

O planeta Terra pode ser considerado um mundo-escola onde nós vimos para aprender, apresentando-se-nos diariamente situações que nos permitem absorver novos conhecimentos, corrigir deficiências, evoluir. Para isso, precisamos de estar atentos e disponíveis.

Mas, mesmo assim, é natural que não possamos aprender tudo de repente, cometendo erros diversos. Quando erramos por lapso, devemos aprender a ter mais cuidado, a estarmos mais atentos, mais focados. Quando erramos por não acertar, devemos perceber que essa solução não nos interessa, procurando outra mais adequada. Quando erramos por sermos incorretos, precisamos de tirar ilações do nosso erro, consciencializando-nos ponderadamente da situação e procurando criar condições para corrigir o erro, não o voltando a repetir.

Nenhum de nós é perfeito. Uns têm tendência a cometer certos erros. Outros já não cometem esses erros, mas falham noutros aspetos, já ultrapassados pelos primeiros. Na

* Licenciado em Medicina pela Universidade do Porto, onde exerceu a docência; diretor da Bial e fundador da Fundação Bial; comendador da Ordem do Mérito e Doutor *Honoris Causa* pela Universidade do Porto, a cujo Conselho Geral presidiu; autor de vasta obra científica e literária.

convivência com todos vamos tendo imensas oportunidades para corrigirmos os nossos erros, para nos aperfeiçoarmos.

Porém, quando persistimos no erro, surge o sofrimento, como que um sinal de alerta que a natureza coloca à nossa disposição. Oportunidade para procurarmos detetar as suas causas, as corrigirmos e não repetirmos. Aparentemente, a correção definitiva de um erro elimina, mais cedo ou mais tarde, a situação de sofrimento que provocou.

Será oportuno referir que a evolução não se fará pelo sofrimento, mas pela atuação favorável ao próprio, aos outros, ao Todo Universal. A correção dos erros será necessária, mas poderá acontecer pelo lúcido esforço do próprio, sem necessidade de sofrimento. A alegria da realização construtiva traduzirá a maior eficácia de evolução pela realização, relativamente à evolução pelo sofrimento.

A realização de atos dignos e benéficos gera satisfação por proporcionar a sensação de progressão. Quando temos consciência de que corrigimos um erro, sentimo-nos realizados e mais completos. Por vezes levamos meses ou anos a consegui-lo, pelo que, no momento em que percebemos que a situação está bem resolvida, sentimo-nos felizes, podendo vibrar até às lágrimas. A riqueza que nessas alturas nos preenche assume características de definitiva.

A correção dos erros pode ser provocada por sermos a isso obrigados por terceiros. Mas parece funcionar melhor quando é o próprio, em consciência, a sentir essa obrigação. Contudo, o ideal será mesmo não se sentir o peso de qualquer obrigação, mas apenas o desejo interior de ser melhor, de ser mais completo, de atingir superiores níveis de realização, de utilidade para si e para os outros. Talvez inicialmente de utilidade para si e, depois, à medida que evoluímos, sobretudo de utilidade para os outros e, mesmo, para o Todo.

E o que estou a afirmar parece-me válido em termos individuais, mas também em termos coletivos. As famílias, as organizações sociais ou políticas, as empresas, os países cometem erros coletivos, que precisam de ser corrigidos. Quando não o são, surge algum sofrimento coletivo, até que os erros sejam corrigidos, com uma opção de reassunção do sentido positivo da vida.

Corrigir um erro é aperfeiçoar ou aperfeiçoar-se, mas também descobrir o que é mais evoluído, o que é melhor, o que é superior e ao qual ainda não tínhamos chegado. E, para lá chegarmos, será crucial o saudável esforço de aperfeiçoamento.

Crucial, mas talvez insuficiente, por nos deixar demasiado concentrados no erro e em nós próprios. Parece necessária também uma grande sintonia com a natureza, deixando confiantemente fluir em nós a verdade e a vida. O que parece acontecer quando nos disponibilizamos para o tal esforço honesto de correção do erro, procurando destapar aquilo que até então não conseguíamos ver, embora lá pudesse estar desde sempre!...

Na vida, nomeadamente enquanto gestor, tenho percebido a importância de procurar criar condições para não errar, mas, simultaneamente, me manter muito atento às situações de erro, para as identificar tão precocemente quanto possível, percebendo rapidamente o que é necessário corrigir e atuando de imediato nesse sentido. Deixem-me dar-lhes um exemplo.

Na década de noventa, já eu era presidente de Bial, iniciámos um projeto de internacionalização da empresa. Começámos por alguns países africanos e, de seguida, por alguns

países da América Central. Fomos percebendo que as condições de mercado eram muito diferentes de uma região do globo para outra.

Comercializar medicamentos na Europa é completamente diferente de o fazer na América Central, onde podemos assistir a saldos de medicamentos em farmácias. E comercializar medicamentos na América Central é muito diferente de o fazer em África, onde os medicamentos podem ser vendidos em mercearias ou em mercados locais.

Conscientes disso e já com alguma experiência internacional, em 1998 adquirimos uma empresa espanhola, então de pequena dimensão. Pensámos que em Espanha, aqui ao lado, as coisas se passariam de forma relativamente parecida com o que se passavam em Portugal e chegámos a ter um português como Diretor-Geral da filial e outro português como Diretor de Marketing.

Mas fomos percebendo que os hábitos de prescrição dos médicos espanhóis eram substancialmente diferentes dos portugueses, que as técnicas comerciais eram francamente mais agressivas do que as utilizadas em Portugal e que a relação com as autoridades espanholas também era claramente diferente da existente no nosso país, dado que os espanhóis defendem fortemente os produtos e as empresas espanholas.

Tão rapidamente quanto possível, tivemos de corrigir, nomeando um Diretor de Marketing espanhol e, depois, um Diretor-Geral também espanhol e procurando adaptar a organização, os seus métodos de trabalho e a sua gama de produtos à realidade local. Depois de alguns anos sem grande sucesso, a filial foi crescendo e hoje é uma realidade bonita, com cerca de 170 profissionais e uma quota de mercado cerca de catorze vezes superior à inicial.

Obviamente que essa experiência foi muito importante para, quando criámos as nossas filiais noutros países europeus, seguirmos métodos semelhantes, sempre adaptados à realidade local. Privilegiamos entregar as principais responsabilidades pelas filiais a profissionais com experiência desses países, embora procuremos manter nas estruturas locais alguns portugueses, que façam carreira internacional e que possam contribuir para um sentido de unidade organizacional de Bial.

Considero importante que numa empresa se crie um ambiente de rigor, de qualidade e de exigência elevados, procurando conquistar os colaboradores para se manterem dedicada e competentemente ao seu serviço. Cada um deve procurar fazer bem, o melhor possível, e à primeira. Mas todos sabemos que isso nem sempre é possível e é necessário admitir o erro e saber com ele conviver, procurando fazer de cada experiência malsucedida, o ponto de partida ou, talvez mais apropriadamente, de viragem para a conquista do sucesso.

Claro que os erros cometidos por opção malvada do profissional são os mais difíceis de resolver. Sejam eles cometidos por desleixo, ou por contrariarem normas internas ou externas, ou por má opção do livre-arbítrio. Por isso, costumo dizer que, sendo as pessoas a maior riqueza das instituições, devemos procurar seleccionar os melhores, quer em termos técnicos, quer em termos pessoais.

Com maus profissionais os problemas tardam a resolver-se e tendemos a levar diariamente para casa uma dor de cabeça. Com bons profissionais — e aqui quero também dizer seres humanos de grande carácter — consegue-se corrigir os erros mais complexos e consegue-se fazer, em espírito de equipa, coisas muito bonitas, com grande satisfação de todos.

Por tudo isso, parece-me importante dizer-lhes que, em minha opinião, um dos erros que um gestor mais deve evitar é o erro de avaliação das pessoas, quer no momento da seleção, quer na altura da integração, quer mais tarde. Porque somos seres humanos a avaliar seres humanos, existe uma tendência para darmos o benefício da dúvida, para desculparmos, para esperarmos por melhores dias.

Mas, pela minha experiência, é capaz de ser preferível procurarmos formas corretas, inteligentes e solidárias para apontarmos os erros que identificamos e as soluções que nos parecem apropriadas, procurando conquistar o colaborador para corrigir o que é necessário corrigir. Incentivá-lo, mas colocar metas e ir controlando ativamente as situações até elas se resolverem. E, quando assim não acontece, ponderar se temos o direito de submeter a organização à presença de alguém que não quer colaborar como necessário.

São momentos difíceis aqueles em que, assumindo o nosso erro inicial de avaliação e não pretendendo manter o erro, procuramos fazer ver a alguém que provavelmente será melhor para si e para a empresa que — no quadro da legislação em vigor — procure outra solução profissional. Idealmente, não devia ser assim, mas, na prática, por vezes, tem de ser. E, se não o fazemos, podemos estar a contribuir para que as pessoas que dão o seu melhor contributo à empresa, se sintam mal com a presença de alguém que não quer ou não sabe colaborar ativamente. E esse alguém também terminará por se sentir mal numa organização com características que têm pouco a ver consigo. Pelo contrário, talvez possa ser bem mais feliz numa organização com um grau de exigência diferente, numa atividade de acordo com o seu perfil.

Para além disso, de uma forma realista, é necessário preparar as organizações para lidarem com as suas falhas, com os seus erros, o que é absolutamente essencial numa empresa que se pretende inovadora. As pessoas têm de estar preparadas para não esconderem, nem procurarem esquecer os seus erros, o que se virará contra a organização. Pelo contrário, devem assumir os seus erros, num ambiente que os aceite e compreenda, mas que os trate, procurando erradicá-los de uma forma adequada, para benefício de todos.

A assunção de responsabilidades é sempre preferível à busca de culpados e ao seu castigo, bem como à tentativa de responsabilizar entidades externas, por vezes relativamente indefinidas, como as diferenças cambiais, as condições climáticas ou a governação local, regional ou nacional. É saudável raciocinar sobre os erros, analisá-los, identificar as suas verdadeiras causas, o porquê das situações, como fazer para não os repetir e como encontrar soluções úteis, práticas e, por vezes, inovadoras.

Numa organização bem-sucedida as falhas são consideradas oportunidades de aprender. Existe um ambiente exigente, mas tolerante; rigoroso, mas paciente e incentivador das mentes abertas e da criatividade. Existe espírito de equipa e hábitos de análise construtiva dos problemas, reunindo conhecimentos técnicos, dados internos e externos, diferentes perspetivas, de forma a se encontrarem as soluções mais apropriadas, mais úteis para a organização e, sobretudo, para os seus clientes.

E uma organização que se pretende inovadora tem de dar às pessoas liberdade para inovar, o que implica liberdade para experimentar e liberdade para falhar. Sendo as falhas honradas, ou seja, honestas, bem-intencionadas, devem ser respeitadas e tratadas como tal.

Mas numa organização inovadora, como na vida em geral, também se pode aprender nas situações bem-sucedidas. Procurando analisar e compreender as boas práticas, que devem ser replicadas; e divulgando-as, para poderem ser efetivamente seguidas. Mas, também, procurando identificar o que pode ainda ser melhorado em futuras situações semelhantes.

Assim se poderá dizer que, na vida, podemos aprender com tudo e com todos. Com quem sabe mais do que nós, aprendendo a seguir os seus bons exemplos e a raciocinar sobre eles, procurando introduzir-lhes melhorias. Com quem sabe menos do que nós, procurando identificar os seus erros e criando condições para não os repetirmos.

Em Bial, no início dos anos oitenta, quanto optámos como grandes linhas de desenvolvimento estratégico pela internacionalização e pela inovação, estávamos conscientes de que uma estava muito dependente da outra. Sabíamos que uma internacionalização com grande impacto só seria possível com produtos inovadores; e que os enormes investimentos necessários em inovação só seriam possíveis se, entretanto, conseguíssemos um grande volume de faturação, o que só poderia acontecer com uma forte internacionalização da empresa.

Assim, em paralelo à internacionalização que íamos fazendo em países menos exigentes, criámos no início dos anos noventa um departamento de investigação e desenvolvimento, que atualmente tem cerca de 100 pessoas, de oito países europeus. Esta equipa proporcionou-nos a criação de mais de 12.000 novas moléculas, tornando-nos nos últimos anos a empresa que — em todas as áreas — mais patenteia a partir de Portugal. Deste modo, criámos condições para podermos internacionalizar a empresa nos mercados mais exigentes.

De todas essas moléculas, duas — um medicamento para a epilepsia e um para a Doença de Parkinson —, foram lançados no mercado mundial nos últimos anos, sendo os primeiros medicamentos inovadores de origem portuguesa. E algumas outras moléculas continuam a ser desenvolvidas, esperando-se o seu lançamento como novos medicamentos nos próximos anos.

Na indústria farmacêutica em geral, e também em Bial, vivemos intensamente a importância do erro na construção do conhecimento científico, referida por Karl Popper (1902-1994). Vamos sintetizando milhares de novas moléculas que são testadas, até se encontrar a melhor por tentativas e erros. Mas também procuramos aprender com os erros prévios, para não haver necessidade de os repetir e para acelerar o processo e economizar recursos, graças, sobretudo, aos grandes progressos informáticos.

O ciclo de inovação do medicamento é o mais longo que se conhece: 10 a 15 anos desde a síntese de uma nova entidade química até que ela chega ao mercado como um novo medicamento. E para que uma chegue ao mercado, é necessário sintetizar em média 7.000 novas moléculas, que vão sendo testadas e rejeitadas, em testes em tecidos animais e humanos, em animais de experiência, em ensaios clínicos em voluntários saudáveis e em doentes. Até que a melhor é escolhida, por ser a mais eficaz na ação terapêutica que se pretende e por não ter efeitos laterais importantes.

Entretanto, a empresa vai construindo um enorme dossier, onde se relatam todas as características do medicamento e toda a investigação realizada ao longo dos anos, a fim

de submeter às autoridades sanitárias, nomeadamente à Agência Europeia do Medicamento — a recentemente tão falada, e desejada, EMA —, que o aprova para toda a União Europeia, e à *Food and Drug Administration* — FDA —, que o aprova para os Estados Unidos. O dossier do nosso antiepiléptico Zebinix era constituído por cerca de 300.000 páginas, o que diz da quantidade de informação que é submetida a análise, para evitar erros, em processos de avaliação que podem durar 1 a 3 anos até à decisão final.

As autoridades sanitárias procuram assegurar que, para além da eficácia terapêutica e da inexistência de efeitos laterais indesejáveis, não existam erros que coloquem em risco a saúde dos cidadãos, que vão utilizar o novo medicamento em aprovação. E, quando têm dúvidas, colocam questões e exigem mais dados que consideram necessários para a referida aprovação. Se não são satisfeitas essas condições, não aprovam.

Mesmo depois de introduzido no mercado, qualquer medicamento continua a ser avaliado por um sistema de farmacovigilância, que obriga a que tudo o que acontece de menos bom seja reportado às autoridades de saúde nacionais e europeias. A avaliação da segurança de um medicamento mantém-se ao longo de toda a sua vida útil, destacando-se no período inicial de comercialização a elaboração de ensaios clínicos de fase IV, relativos à sua utilização disseminada.

Este nível de exigência, a acrescer à complexidade tecnológica, às enormes necessidades de financiamento e ao risco do investimento, fazem com que, na última década, apenas 27 empresas da União Europeia tenham proporcionado à humanidade novas soluções terapêuticas. Para nós, em Bial, é uma honra sermos uma dessas 27 instituições.

O medicamento é um bom exemplo de que uma boa novidade normalmente resulta de muita persistência e de muitas tentativas falhadas. Só por exceção uma boa novidade nasce de uma única ideia brilhante e definitiva. Mas, muito raramente, um produto inovador é fruto do acaso, embora, por trás do acaso, possa estar muito trabalho, que permite o agarrar da oportunidade que surge.

Por tudo isso, a indústria farmacêutica procurou nos últimos anos encontrar soluções informáticas que diminuam o número de ensaios de tentativas e erros, acelerem o processo e economizem recursos, pela aplicação prática do desenho racional de fármacos — *drug rational design*. Utilizando técnicas de computação e dados bioinformáticos de milhares de compostos reais e de milhares de moléculas virtuais, consegue-se o peneiramento virtual, de forma a obter informação sobre o melhor encaixe dos novos compostos com os alvos biológicos em estudo. Assim se criam modelos que permitem a síntese química em laboratório de novos compostos mais próximos dos objetivos pretendidos, que depois são avaliados *in vitro* e *in vivo*, até se selecionar o composto mais interessante.

Claro que, pelo meio, se podem cometer erros diversos. Deixem-me exemplificar: utilização de materiais impróprios, procedimentos inadequados, erros por incompetência técnica do investigador, lapsos de observação, incapacidade de detetar diferenças subtis, controlo insuficiente de variáveis, erros de amostragem, falhas de raciocínio, modelos estatísticos inadequados, falhas de comunicação, erros por distração. Sem podermos esquecer a possibilidade de fraude, muito pouco provável numa equipa altamente controlada por sofisticados sistemas de avaliação de qualidade, mas que sempre deve ser tomada em consideração.

Os investigadores da indústria farmacêutica — químicos, engenheiros químicos, bioquímicos, biólogos, farmacêuticos, farmacologistas, médicos — são treinados para evitarem os erros grosseiros, aprendendo com os erros por tentativa, de forma a servirem apropriadamente os interesses de saúde das pessoas. Mas, por vezes, surgem erros inesperados.

Em Bial, quando do processo de investigação do medicamento inovador para o tratamento da Doença de Parkinson, que temos vindo a lançar este ano em diversos países europeus e que esperamos poder proporcionar aos doentes portugueses nos próximos meses, aconteceu um erro, que demorou algum tempo a detetar as causas e que obrigou à realização de mais trabalho de investigação, sem benefício para o produto final.

Procurando oferecer as melhores soluções, alguns dos nossos investigadores químicos conseguiram reduzir o tamanho das partículas do produto, mas esqueceram-se de o comunicar aos seus colegas da farmacologia e da clínica. Estes verificaram um aumento das concentrações plasmáticas do produto, com alguma dificuldade em identificar a sua causa. Quando perceberam o erro de comunicação, foram fazer novos testes para perceber se havia alguma alteração na eficácia do produto, o que afinal não acontecia.

Tirando do erro algumas ilações, os mesmos investigadores tentaram reduzir o tamanho das partículas dum outro medicamento inovador que temos em estudo, informando apropriadamente os colegas. Resultou também o aumento das concentrações plasmáticas, mas, neste caso, felizmente, com aumento da sua eficácia. Apesar de ter resultado do erro, no primeiro caso, perda de tempo e dinheiro, foi possível, no segundo caso, tirar benefício da situação.

O erro deixou de ser perspetivado como inimigo do conhecimento, para passar a ser um importante impulsionador da investigação científica, ao gerar a crítica que faz a ciência avançar. O erro revela a incapacidade de uma determinada hipótese explicar um resultado experimental, provocando a criação de novas hipóteses, que têm em consideração o anteriormente aprendido, e que são também elas submetidas a testes. E assim sucessivamente, com paciência, com persistência, fazendo uso de todos os recursos intelectuais, com um grande foco de atenção, com honestidade e boa intenção, com abertura à intuição apropriada, que — dizem alguns cientistas — por vezes surge.

Karl Popper tinha razão. O progresso científico demonstrou consistir, não em acumulação de observações, mas em superação de teorias menos satisfatórias e sua substituição por teorias melhores, ou seja, por teorias de maior conteúdo. O erro deixou de ser considerado um mal a ser evitado, passando a componente inevitável da investigação científica e a ser por muitos considerado o motor pelo qual a ciência se move.

Parece que a atitude mais adequada para um cientista será manter uma crítica construtiva incessante relativamente ao conhecimento existente e, em simultâneo, um entusiasmo criativo de teorias inovadoras. Mantendo uma abertura de espírito para que a verdade de hoje seja amanhã substituída e para que essa verdade de amanhã possa no futuro também ser substituída.

Albert Einstein (1879-1955) dizia «o grau de pensamento que te trouxe até onde estás hoje não te levará até onde sonhas estar». E, na verdade, mal de quem julga que já corri-

giu todos os erros, mal de quem pensa que já fez uma obra notável, mal de quem pensa que já atingiu o topo. Afinal a vida é um aprendizado permanente, que nunca se esgota. Sempre podemos ir mais além, se tivermos a humildade e o realismo para o perceber. Na investigação científica, na vida empresarial e na vida em geral.

É, contudo, curioso como algumas teorias da Antiguidade se mantiveram durante muitos séculos, até serem postas em questão, nomeadamente no século XVII por homens como Bacon (1561-1626), Galileu (1564-1642), Descartes (1596-1652) e Newton (1643-1727). Hoje, parece-nos incrível como algumas dessas teorias eram aceites. Contudo, para vencer algumas delas, foram necessários grandes sacrifícios pessoais, de tal maneira eram defendidas pela ordem em vigor na época.

Permitam-me lembrar o caso do filósofo italiano Giordano Bruno (1548-1600), que revolucionou a astronomia, afirmando que «o Universo é infinito, todo habitado por Deus e com infinitos astros, alguns deles habitados». Deu, assim, uma outra dimensão às novidades de então da astronomia copernicana, que considerava que o sol estava no centro do Universo, com os planetas a girar em torno dele, nomeadamente a Terra.

Numa época em que se acreditava que o mundo era fixo e limitado por uma cúpula celestial, onde se encontrava o sol, a lua e os restantes astros, governados por um complexo sistema de ciclos e epiciclos, as teorias de Bruno — que era sacerdote — foram mal recebidas, fortemente criticadas e rejeitadas. Apenas foram aceites na época por pequenos grupos de pensadores. Mas a maioria não concordava e contestava-o, terminando por ser preso pela Inquisição, que o manteve encarcerado oito anos em Roma, onde foi condenado à morte na fogueira, por não querer renegar as suas teorias.

Contudo, alguns pensadores continuaram a defender as suas perspetivas, nomeadamente Galileu Galilei, que foi presente seis vezes ao Tribunal do Santo Ofício, tendo sido obrigado a renegar as suas ideias para salvar a vida. Mas a verdade termina sempre por se impor e os ensinamentos de Copérnico (1473-1543), Bruno e Galileu vieram a conquistar reconhecimento público generalizado na segunda metade do século XVIII. Copérnico passou a ser considerado o fundador da astronomia moderna e Galileu o fundador da física moderna. E Giordano Bruno passou a ser respeitado como um visionário de grande convicção e coerência, que, aos 52 anos, ofereceu a própria vida para que a verdade pudesse triunfar.

René Descartes escreveu, em 1637, na quarta secção de *O Discurso do Método* a afirmação «penso, logo existo». Ele via o ato de pensar como uma atividade separada do corpo físico. Considerava este com volume e funcionamento biológico e mecânico, enquanto a mente era imaterial, sem volume e intangível. E esta perspetiva foi aceite ao longo de séculos, embora sem demonstração científica.

Alguns autores foram discordando de Descartes. No início do século XX, o cientista português Abel Salazar (1889-1946) afirmava: «O centro do universo, a única coisa axiomática e certa, não é o “eu penso” de Descartes, mas o “eu tenho consciência de que penso”». Abel Salazar parecia assumir uma perspetiva espiritualista, quando dizia: «Esse espectador misterioso assiste do seu trono oculto ao lampejar incessante do fluxo da mentalidade, à corrente ininterrupta das sensações, ideias e julgamentos: — porque eu não sou a minha

sensação, as minhas ideias e julgamentos, existe como uma diferença no espaço, que mas faz desenrolar a meus olhos, como aos olhos do espectador, imóvel nas margens, se desenrola e corre a massa tranquila das águas de um rio».

Já em finais do século XX, outro cientista português, António Damásio, escolhia para título de um seu livro, aliás de grande sucesso, *O Erro de Descartes*, expressando que, para si, primeiro existimos e só mais tarde pensamos; e só pensamos na medida em que existimos, visto o pensamento ser, em sua opinião, causado por estruturas e operações do ser. Para Damásio o raciocínio, o juízo moral e as emoções não podem existir sem corpo físico.

Que me perdoem Abel Salazar e António Damásio, duas personalidades que muito admiro e cujas opiniões muito respeito, mas penso que será da maior importância a demonstração científica do que afirmam. Em pleno século XXI, penso que se impõe esse procedimento, sob o rigor do método científico.

Depois de algumas evidências da investigação científica em áreas como as experiências de quase morte, o estudo de supostas vidas passadas e a transcomunicação instrumental, parece necessário continuar a investigar sob o rigor do método científico. Será necessário, também nesta área, formular soluções e hipóteses que sejam testadas, colocando as mãos de parte, até ser encontrada a melhor, através de tentativas e erros.

São milhares os casos de pessoas que foram declaradas clinicamente mortas — durante alguns minutos ou algumas horas —, que depois foram recuperadas para a vida física, e que afirmam ter-se visto fora do seu corpo físico, relatando com precisão factos acontecidos enquanto estavam desfalecidas. Esta é uma situação que merece ser estudada e aprofundada até ao seu total esclarecimento.

O departamento de medicina psiquiátrica da Universidade da Virgínia, nos Estados Unidos, estudou cerca de 3.000 casos de crianças de todo o mundo que relataram supostas vidas passadas. 68% dessas vidas passadas foram confirmadas pelos investigadores ao deslocarem-se aos locais onde teriam vivido as pessoas referidas pelas crianças, confirmando factualmente a sua existência, o que — em minha opinião — torna imperioso o aprofundamento do estudo desta situação, sob o rigor do método científico, até ao seu total esclarecimento.

Estão hoje gravadas pelo método da transcomunicação instrumental milhares de vozes de origem não física, aparentemente de seres já falecidos, o que é feito utilizando gravadores de som e aparelhos de rádio comuns. Ao comparar essas vozes com as dessas mesmas pessoas quando ainda estavam vivas fisicamente, utilizando as sofisticadas técnicas acústicas normalmente utilizadas pelas polícias de investigação europeias e norte-americanas, alguns cientistas têm concluído que elas têm as mesmas características. De novo, eu direi que tudo isto precisa de ser investigado aprofundadamente, sob o rigor do método científico, até ao seu total esclarecimento.

Acredito na investigação científica. Penso que cabe à ciência investigar em todas as áreas, mantendo uma abertura de espírito para que a verdade de hoje seja amanhã substituída e para que essa verdade de amanhã possa no futuro também ser substituída. Já não estamos no tempo em que, para defender a verdade, era necessário o sacrifício da vida do cientista.

E, se, afinal, Descartes não estava errado? Em vez do «erro de Descartes», poderíamos falar do «erro da ciência», que permitiu muitas fantasias, ao não investigar apropriadamente. Ou mesmo do «erro da humanidade», que alimentou muitas fantasias, em vez de procurar o esclarecimento, pelo rigor do método científico.

DAS AMBIGUIDADES BRILHANTES AOS ERROS DIZÍVEIS.

ALGUMAS REFLEXÕES

DIOGO ALCOFORADO*

Resumo: Situando-se no campo da Filosofia, o autor reflete sobre o título do Colóquio em que este texto foi apresentado, evocando depois a sua experiência profissional de professor de Desenho e de Geometria Descritiva e propondo por fim algumas conclusões sobre o tema do erro, da falha e do acerto.

Palavras-chave: Erro; Falha; Acerto; Filosofia; Desenho; Ciência.

Abstract: From the point of view of Philosophy, the author reflects on the title of the Colloquium in which this text was presented, later evoking his professional experience as a professor of Design and Descriptive Geometry and finally proposing some conclusions on the subject of error, failure and success.

Keywords: Error; Failure; Adjustment; Philosophy; Drawing; Science.

A minha participação neste Colóquio decorre de duas circunstâncias conjugadas: uma, e primeira, a vontade de corresponder ao convite que a Professora Maria João Reynaud me fez para nele intervir, e que dificilmente recusaria; a outra, o desafio que o próprio título quase programático do Colóquio — *Erros meus, fortuna nossa: da falha como acerto* —, constituía sobretudo por ser realizado numa instituição de Ensino Superior, com todas as implicações, até a nível didático, que um tal enunciado comporta. De facto, sob as ressonâncias camonianas da primeira parte da sua formulação, um conjunto muito amplo de questões existe: as que vocábulos como *erro, fortuna, falha, acerto...* sobretudo quando sequencialmente ligados entre si, necessariamente colocam.

Começarei, então, pelo título; depois, por citar uma experiência pessoal que foi, em determinado momento da minha vida, para mim determinante; e, depois ainda, procurarei alinhar algumas considerações de índole geral, mais como pretexto para reflexão comum, que como contribuição acabada para este Colóquio.

1. Dizer *Erros meus, fortuna nossa*, na dupla *silepse* amplificativa de número que a passagem *meus/nossa* e, logo, quase implicitamente, *nossa = humanidade*, configura, é uma construção exponencialmente amplificativa, arrastando a problemática ligação *erros/fortuna* para o espaço de máxima extensão conceptual: aquele em que todos os humanos estão mergulhados; e se isto pode ser pensado, algo terá que lhe ser junto: é que o termo *fortuna*, como equivalente a *sorte*, e mais até do que a quanto a palavra *destino* cobre, e aos primordiais e não portugueses «*moira*», e «*fatum*»... — é, entre nós, e creio que em outras culturas, e não obstante a ambivalência contínua que a todos estes termos atravessa, geralmente usado num sentido positivo («*ter fortuna*», «*ter sorte*»...), salvo quando outros termos, ou expressões, inversa e necessariamente o caracterizam (seja a «*má fortuna*» camonianiana, a

* Universidade do Porto. dalcoforado.fl@gmail.com.

«má sorte», a «sorte adversa», a «sorte madrasta»... até o «mau destino»...). Assim, e a esta luz, a presente ligação *erros/fortuna* surge quase subliminarmente proposta num sentido positivo, como que outorgando ao *erro* — nas múltiplas aceções e campos em que este termo é geralmente empregue —, uma dimensão que parece ser, básica e potencialmente, ou mesmo deterministicamente, positiva: a que tende a constituir os *erros* como que originantes da própria *fortuna*, e sem que qualquer dimensão negativa, e impondo revisões imediatas, lhe seja atribuída; e mesmo que se queira pensar que só da existência reconhecida de *erros* se pode partir para comportamentos e espaços de uma acentuada melhoria que o termo *fortuna*, positivamente empregue, cobrirá, é ainda uma sucessão não linear de causas e possibilidades que se terá de constituir, apelando sempre a uma *fortuna* que conceda a alguns, e só «a alguns», a superação positiva que aqui implicitamente surge; ora, se isto é possível dizer da primeira parte da formulação, a segunda tende, creio, no seu carácter quase contraditório, a reiterá-la, ou a explicitá-la. De facto, numa primeira aceção — o entendimento de «falha» como tempo e pessoa do verbo «falhar»: «ele falha», «nós falhamos» ..., por exemplo —, a *falha* jamais será vista como dizível ou aceitável *acerto*; e, assim, qualquer método, ou via de conhecimento, ou mesmo qualquer modo de procedimento, na sua amplitude estabelecida, sempre a tomará como algo a evitar com o cuidado possível, como um *erro*, um percalço ou um descuido num qualquer processo que, apenas, uma rigorosa sequencialidade, ou o adequado exercício do comumente aceite, do estabelecido, pode permitir cumprir; numa segunda aceção, a *falha*, enquanto abertura reconhecida num espaço dado, material ou, até, meramente conceptual, e assumindo aqui uma formulação substantiva, é uma «abertura» a preencher, ou resolver, desafiante e eventualmente perturbadora, mas que, e também, jamais poderá ser dita, de imediato, e só por si, e em si, como *acerto*: será necessário esperar, creio, que um processo operativo qualquer proceda à sua explicação, ou à sua ultrapassagem, ou solucione a «abertura», ou falta, que o termo *falha* tende a manifestar. E se em casos particulares provocar o aparecimento da *falha*, ou suscitá-la, é um modo de verificar a insuficiência de algo tido por completo e, eventualmente, por definitivo, e neste caso constituir-se como «*acerto*», ou como passo «*acertado*» para um conhecimento mais completo, — volta a ser necessário que um exercício posterior tenda a resolvê-la.

A partir daqui, e destas duas aceções, algo tem de ser dito: o *acerto* nunca está na *falha*, mas na capacidade humana de a impedir, ou de a detetar, reconhecer, e suprir ou solucionar; ou, tão só, de eventualmente a aproveitar, e, por esse aproveitamento, e de algum modo, em outra forma de sequencialidade consequente, ultrapassar; ou, até, e em casos limite, e como se disse atrás, de a suscitar, como modo de mostrar a incompletude, ou insuficiência, de algo que, em determinado campo, e momento, era tido como completo, bastante, suficiente e estável, — assim abrindo caminho a novos e possíveis desenvolvimentos operatórios.

2. Comecei a minha vida profissional, de docente, como professor de Desenho. Licenciado pela ESBAP, hoje FBAUP, e muito antes de uma licenciatura e doutoramento em Filosofia... — era-nos pedido, a mim e aos meus colegas docentes do Ensino Liceal, nesses anos longínquos da década de 60 do século passado, que lecionássemos dois tipos de represen-

tação gráfica completamente diferentes, quer no seu alcance quer na sua metodologia: o vulgar e convencionalmente dito «desenho à vista», e ainda o «desenho livre», e «decorativo», e... — de quase impossíveis didáticas minimamente consequentes, e que só alguns docentes distraídos, nunca questionando os modos metódicos do seu exercício, continuavam a valorizar... —, e aquilo que constituía a autónoma e bem diferenciada Geometria Descritiva, disciplina obrigatória para alunos de Ciências do último ciclo do ensino secundário, já pré-universitários; e se, mais próximo embora, por formação, dos primeiros processos representativos indicados, algo devo confessar, até pelas implicações que, desde então, e até ao presente texto, tenho de reconhecer: foi-me, como docente, muitíssimo mais fácil, e, mesmo, apaziguadoramente consolador, ser docente de Geometria Descritiva, do que de qualquer outro tipo de «desenho» que, então, lecionasse. E mais: desde essa época, nunca encontrei nada tão claro e fácil de transmitir, e depois de controlar conhecimentos, e de posteriormente avaliar e classificar, como a disciplina que os princípios do velho Método de Monge configurava. E a razão, essa, sei-a bem: só no caso da Geometria Descritiva, com o seu sistema representativo fechado, formal, articulado, devidamente codificado e estável, era possível definir, e decidir, do «certo» e do «errado», saber até que ponto a representação buscada estava «certa», ou não, saber, até, o que o aluno sabia e aquilo que não sabia. O *erro*, e o *certo*, eram dizíveis por qualquer pessoa que conhecesse o referido método, permanente, alheio a subjetividades espúrias e a gostos particulares; não admitia variações, concessões, interpretações duvidosas ou dubitativas. Era um campo construído, dominante. E dei conta de mim, nessa altura, a invejar, sobretudo, os professores de Matemática: mestres de clareza, avaliadores capazes, continuamente confrontados com uma nitidez que nenhum dado lateral, ou qualquer ambígua construção, permitiria disfarçar...

O Desenho, o outro Desenho, era, ele também, e já, e a partir desta consciência, outra coisa: um território de *possíveis*, fluído, incaptável, onde nenhuma oposição estável, e sólida, do tipo *certo/errado* se podia constituir, — ou se podia dizer com força de necessidade. Perante os mais frustes exercícios com que me confrontei, perante as mais elementares incapacidades constitutivas de qualquer representação, creio que jamais pude empregar o termo «*erro*»: este era reservado para outros domínios, que aqui não cabiam. Restava esperar, tentar modificações, alterar estratégias, sugerir... Que palavras se poderiam, perante tais realidades, empregar?

3. Se citei esta minha experiência inicial, enquanto docente, foi pelo facto de ela me surgir como paradigmática. Poderia ter usado outros exemplos: a escrita, com os seus *erros* ortográficos (e como, na minha juventude, «*dar erros*» era sancionado!...) ou de sintaxe, e o ensino e avaliação de composições literárias, ou outros de semelhantes características; mas, o citado, creio, basta; e terá sido, talvez, a partir dele, e alargando o âmbito reflexivo, que dei comigo a tentar perceber o que é, afinal, o *erro*, ou o que como tal se entende — ou, enfim..., o que como *erro* possa ser universalmente dizível... Ora, é esta reflexão sobre a ideia de *erro* que me parece ser, a um tempo, importante e fecunda: aquela a partir da qual toda a abordagem do que seja dizível como *erro*, e depois, também, como *falha*... O que, afinal, constitui o objectivo deste Colóquio; o que, de algum modo, e como antes disse, aqui visou.

Se o vocábulo *erro* se pode constituir central no nosso discurso quotidiano, é porque tal vocábulo cobre, e marca, um número quase infindável de situações, atos, procedimentos, atitudes, gestos..., de imediato arrastando consigo todas as implicações críticas que *àquele que errou*, ou que é suposto ter *errado*, possam ser atribuídas, ou que o próprio a si mesmo se atribua. E do que se diga ser *erro* à *culpa* o caminho é breve, e existencialmente, e definitivamente, tenso: o que decorre quer da atribuição externa do *erro* a alguém, quer da própria consciência íntima de alguém *que errou*, ou que pensa *ter errado*, em processos e percursos de, por vezes, infinita complexidade. Mas, em qualquer dos casos, alguns dados comuns podem ser detetados:

- em qualquer nomeação de *erro* há, sempre, um qualquer procedimento que foge ao suposto, ou estabelecido, ou a um *dever ser* de amplos contornos, uma *falha*..., tendo em vista a obtenção de um resultado específico que era dado obter, e que, por tal procedimento, se torna impossível, — eventualmente com consequências gravosas, ou mesmo fatais, para quem o cometeu, ou para quem indiretamente o sofre;
- tal nomeação de *erro* pode comportar perspectivas diversas de avaliação, de acordo com os campos culturais, ou de mero interesse conjuntural, de quem o aponta e diz;
- tal nomeação de *erro* só é detetável (?) e dizível *a-posteriori*, e reconhecível pelas suas consequências práticas, ou pelos resultados diretos ou indiretos que de tal procedimento decorrem;
- uma tal avaliação terá de ser, em múltiplas e díspares circunstâncias, provisória, e mesmo, muitas vezes, probabilística. As consequências gravosas do *erro*, aparentes num primeiro momento, podem vir a revelar-se fecundas;
- esta nomeação de *erro*, sempre *a-posteriori*, como foi acentuado, é independente da bondade ou não-bondade da ação, ou acontecimento, ou projeto visado, — mas dizível apenas pela não adequação do ato que se venha a dizer *errado* à realização do fim em vista, qualquer que seja o juízo que sobre tal fim se tenha;
- em campos abertos de procedimento, não regidos por códigos pré-estabelecidos, setoriais, formais e fechados, o *erro*, ou a sua possibilidade de ocorrência, ou o de que como tal venha a poder ser dito, terá de ser sempre previsto, ou calculado, de um modo probabilístico, e indiciário, pelo próprio interveniente, num processo sempre de ambiguidade e de incerteza;
- em todos os campos não formais e não codificados, ou mesmo formais e codificados, e setoriais, mas não fechados, e em que haja um conjunto de possibilidades mais ou menos amplas de implicações, ou determinações, de cariz subjetivo, ou de interferências e causalidades estranhas ao próprio código, a possibilidade do que possa vir a revelar-se um *erro* acresce exponencialmente, sendo ele, aqui, e também, só reconhecível *a-posteriori*, e dizível e avaliável de acordo geralmente com a subjetividade e interesses do próprio agente, ou com subjetividades alheias, ou com outros interesses ou princípios marcantes de outros campos culturais;
- a Vida (com ou sem maiúscula...), em todos os lugares e momentos, é o campo definitivamente aberto de movimentos e processos geradores de procedimentos enten-

díveis como *erros*, em número infinito e necessariamente incontável, e em processo ininterrupto e multimodo de ações e de reações, e capazes de provocarem, muitas vezes em implicação recíproca, situações de favorecimento ou desfavorecimento, mesmo de incremento ou de destruição, das partes direta ou indiretamente intervenientes no processo;

- esta sucessão ininterrupta de ações e reações, que os *erros* (?), ou quanto como tal se diga, a um tempo suscitam e alimentam, constitui um território ilimitado de reflexão para quem sobre a atividade humana se queira debruçar, e da sua observação queira dar testemunho. A grande literatura, o grande cinema, mesmo: a grande filosofia..., assumem-nos com foros de irrecusável centralidade.

4. A esta luz, e contra uma tal ilimitada abertura, pode dizer-se que todos os processos de formação, organização e sustentação humanas, quer entendidas a nível pessoal quer social, radicam na capacidade de estabelecimento de princípios, e na constituição de esquemas, estruturas operatórias e, mesmo, de vivência em conjunto, e de códigos e de leis, marcadas pela delimitação de práticas comumente aceites, conhecidas e eficazes, e que tendam à clarificação objetiva e partilhada do que é possível (ou devido; ou conveniente; ou obrigatório) fazer, e do que, ao invés, não é possível fazer, simultaneamente alertando para as consequências perturbadoras ou nefastas das transgressões, ou mesmo impondo sanções a quem a tais determinações se oponha, ou deixe de cumprir.

Dito de outra maneira, toda a estruturação humana e social tende, desde início, a delimitar campos onde seja possível designar o que é, efetiva ou potencialmente, *erro*, e aquilo que o não é, visando procedimentos adequados e conformes ao comumente aceite, e sancionando os julgamentos adequados. E dizer isto implica dizer, quase inversamente, que só a partir da prática de *erros* (ou dos procedimentos múltiplos que este vocábulo permita cobrir), verificados, e anteriores, tais estruturas, estratificadas e codificadas, se vão desenvolvendo e multiplicando.

Mas, uma tal disposição estruturante, e codificatória, não impede o reconhecimento de que tais estruturas e códigos, desde que não estrita e meramente setoriais, formais, e cerrados, estão internamente inquinados por implicações não controláveis, por *falhas* que, a um tempo, os perturbam ou tendem a tornar passíveis de revisão ou reajustamentos sucessivos.

Ora, e assim, nada espanta que se possa dizer:

- que todo o progresso, e formação, individual e social, se alimenta pela sucessão ininterrupta do que designamos agora como *tentativas e erros* realizados pelo homem, ao longo de milénios, no seu esforço para obtenção de fins particulares visando, sempre, um *acréscimo de bem-estar* e possibilidade de *aumento de permanência física*, pessoal ou de grupo;
- este esforço sempre foi avaliado, e controlado, de modo algo empírico, em termos individuais e coletivos, e por vezes de forma conflitual entre os interesses de uns e de outros, pelo carácter *negativo* que a quanto viria depois a ser dito *erro* se atribuía: ele era o procedimento operatoricamente *não-eficaz*, o psicologicamente ou socio-

- logicamente *não-gerador* de bem-estar, o conceptualmente *não-capaz* de resolução de problemas, o eticamente *não-aceitável*, ou ...;
- que, dentro deste esforço de afirmação pessoal e de conhecimento, os procedimentos ditos *por tentativas e erros* constituíram, como se disse, um fundo empírico sobre o qual todas as conquistas elaborativas e especulativas se vão construindo;
 - que, dentro de um tal esforço, contínuo ao longo de milénios, o esforço de conhecimento do real envolvente, nas suas múltiplas configurações e possibilidades, assume um papel fulcral e determinante, — e de que a constituição das Ciências, e as Ciências já constituídas, tal como hoje as conhecemos, são um ponto de chegada, sempre provisório..., mas central e, ainda hoje, de insubstituível «incompletude»;
 - e ainda: que todos os cientistas (e, mais: legisladores, artistas, pensadores...) no seu afã constituinte, e de descobertas, ou de preenchimentos..., de *falhas*, ou de faltas sucessivas, conhecem o papel central que, inúmeras vezes, o *acaso* trouxe, ou radicalmente impôs, ao seu exercício, — de golpe abrindo caminhos de todo em todo insuspeitados, obrigando a rever estratificadas e insuficientes crenças, estabelecendo ligações de fecundíssimas consequências;
 - a esta luz, o *acaso*, ou o *dado ocasional* que o *acaso* constitui com a sua insólita e irredutível presença, não será mais do que a irrupção, evidente e inquestionável, de factos e possibilidades não previstas nas múltiplas estratificações já construídas, mostrando, ou impondo, as virtualidades da própria «abertura» do Mundo, e da Vida, a qualquer esquema que tendesse a reduzi-la e controlá-la;
 - que, não obstante quanto se disse, todos os cientistas, de algum modo, se maravilharam e ficam perplexos perante a possibilidade de certos tipos de desenvolvimento lógico, e aparentemente autónomo, dos quadros formais constituídos (matemáticos, físicos, químicos...) se virem a revelar operatoriamente eficazes, de algum modo fazendo o Real, natural e dado, (co)responder a quanto uma organização formal, e conceptual, comporta. Tal facto, de algum modo semelhante, mas inverso, do problema que constitui a descoberta de princípios e leis gerais, levanta, em termos epistemológicos, e, até, ôntico-metafísicos, questões fascinantes, e necessariamente hipercomplexas;
 - de algum modo, é esta operacionalidade a partir do Real dado, e sobre o Real envolvente, que a um tempo marca, e legitima, numa dimensão trans-formal, os critérios de *erro*, ou de *verdade*, de tais construções.

5. É a partir daqui, e pensando quanto se disse, que creio que:

- só é possível utilizar o vocábulo *erro*, no seu sentido mais imediatamente preciso e universalmente consensual, e porque universalmente reconhecível, no interior de um sistema formal e fechado, setorial, estável e marcado por convenções estabelecidas, e comumente conhecidas, capaz de permitir a qualquer avaliador, imediatamente, e em qualquer momento, conhecedor dos princípios, convenções e regras do citado sistema, e indiferente a qualquer dimensão subjetiva, detetá-lo, e assinalá-lo;

- fora de um tal sistema, ou de quantos sistemas com afins características possamos conceber, ou imaginar, o *erro*, ou aquilo que como tal vulgarmente designamos, é apenas o resultado de uma possibilidade, entre um número variável de *possibilidades*, que o sujeito atuante pode atualizar pelos seus procedimentos, atos, juízos ou construções, — e com consequências que apenas poderão vir a ser avaliadas em circunstâncias especiais e, até, de acordo com opções e pontos-de-vista, eventualmente díspares, de quem os encare e avalie;
- é até pensável que um mesmo sujeito, ou o próprio sujeito da ação, em momentos diferentes, avalie diferentemente também um mesmo ato ou procedimento, julgando-o *errado* ou *não errado*, consoante estados de espírito diversos, ou as reavaliações que possa ir fazendo das circunstâncias, ou dos resultados decorrentes da ação em causa;
- esta possibilidade de *erro* parece deixar de poder ser dita quando o sujeito age no interior de um espaço, ou sistema, completamente *aberto* e (ainda) não balizado por quaisquer regras formais e universalmente partilháveis, e onde os critérios de avaliação serão, como limite, critérios de *gosto* pessoal, ou de um *bem-estar* impartilhável e autotélico; inversamente, e no mesmo caso, só o citado sujeito pode declarar o *erro* quando a sua passada realização não cumprir os seus parâmetros de avaliação de *gosto* e de *bem-estar*;
- uma situação como a anterior, que parece correr ao arrepio do que sejam todas as preocupações com a organização social e comum, que sempre visa a possibilidade de nomear, a partir de fora e tendencialmente de forma universal, o *erro*, parece poder hoje encontrar o seu ponto de refúgio nos procedimentos produtivos ditos *artísticos*, em que os sistemas — com ressalva de alguns momentos transitórios e que sempre foram limitadamente consistentes — jamais serão fechados, e as formalizações constituídas se confrontam, continuamente, com o aberto extremo do Mundo e da Vida;
- esta impossibilidade de, nestes campos, dizer o *erro*, tem uma contrapartida: é, também, impossível dizer de algo deste tipo que está definitiva e completamente *certo*. A palavra *acerto*, muitas vezes usada em tais setores com o seu caráter dinâmico e aproximativo, mostra apenas uma tendência valorativa positiva, mas, de algum modo, também, e sempre, revisível; os próprios artistas sabem-no bem: o *acerto* conseguido em determinado momento, pode exigir transformações em momentos posteriores, sejam simples e sucessivas alterações, ou rasuras, ou mesmo aniquilações;
- é possível dizer, contudo, que no interior destes procedimentos artísticos, e quando haja recurso operatório, e internamente querido, a esquematismos formais codificados e estáveis, do tipo «perspetiva», «métrica», «construção sintáctica», «rima», etc., haja possíveis *erros* comumente verificáveis, por mais que o conjunto produzido se venha a revelar, globalmente, excedendo tal restrição avaliativa, ou tenda a ultrapassá-la.

6. É assim que a possibilidade de nomeação do *erro*, *da culpa*, e *da falha*, se torna, sempre, mais problemática. E inquietante. E será a esta luz que se pode compreender que:

- esta *abertura* ilimitada, do Mundo e da Vida, suscitando a colocação perante *possibilidades e determinações* incontroláveis e ilimitadas, é, também, geradora ilimitada de possibilidades operatórias, com consequências ambivalentes: ou constituindo um campo de maravilhamento e de contínua ação inesgotável, e transformadora, ou de perplexidade e angústia perante a necessariamente perturbante dimensão excessiva de quanto nos rodeia;
- entretanto, esta abertura ilimitada convém mal a qualquer pretensão a uma teorização globalizadora que vise uma estruturação social e permanente, e que se queira regida pelo designado, ou tão só invocado, *bem-comum*: tal abertura tende a *impedir a constituição de sistemas formais e fechados*, explicativos e operatórios, e globais e totalizantes, — e, por eles, a nomeação, neutra e universalmente reconhecível, e dizível, do *erro*, e ainda, como sua consequência, a atribuição individual, ou coletiva, de *culpa*. E mais: um tal impedimento permite a eclosão de fenómenos e de territórios ambíguos onde o ético e o ontológico, e o meramente circunstancial, se tendem a entrelaçar, ou reciprocamente diluir;
- assim, a esta *abertura ilimitada*, e a esta diluição, conjuntural ou circunstancialmente reconhecida, ou pressentida, e que uma tal *abertura* manifesta, tendem a opor-se, no interior do sistema social e reflexivo, os posicionamentos e discursos que poderemos designar como *dogmáticos*. Estes, sempre voluntaristas, alicerçados em princípios *não-provados*, e opacos e redutores, — e, se assim se pode dizer, de forma quase contraditória, *antirrealistas*, ou *nacionalisticamente utópicos* — vêm a ser os instrumentos operatórios usados por determinados grupos para imporem, ou tentarem impor, em determinados momentos e lugares, a superação e o fechamento da *abertura ilimitada* por uma *totalidade lógica*, gerando *sistemas transeitoriais* tendencialmente *fechados*, supostamente capazes de permitirem regrar quer os mecanismos de transformação pessoal e social, quer a possibilidade de assegurarem a permanência e designação universal do *erro* e, concomitantemente, da *culpa*, individual ou coletiva;
- tais posicionamentos, ou discursos, ditos *dogmáticos*, na sua dimensão transtemporal e transespacial, e pela própria impossibilidade de se constituírem simultaneamente como *totalizadores, globais e definitivos*, e como meramente *setoriais, formais, e fechados*, revelar-se-ão sempre, e só por si, uma manifestação de *erro* por parte de quem os atualiza: eles tendem a reduzir, ou a aniquilar, a multiplicidade aberta dos *possíveis*, e a cerrar o Mundo e a Vida em estruturas que não têm capacidade para tal abrangência. Esta impossibilidade constitui também, assim, e a esta luz, um *erro* dizível e universalmente reconhecível, ou verificável.

7. Tenho-o dito múltiplas vezes: creio que uma das grandes tarefas que cabe à Filosofia no século XXI é um esforço de clarificação contínua do âmbito e implicações que certos vocábulos, ou expressões vocabulares, repetidamente empregues, acabam por arrastar consigo. Digo mesmo: certas formulações, hoje facilmente encontráveis em múltiplos discursos, e lugares, tornam-se mais perturbantemente ocultadoras do que efetivamente explicativas,

ou capazes de ajudarem à compreensão dos fenômenos sobre que se debruçam; a leitura de alguns textos, mesmo de autores conceituados, não deixa margem a dúvidas... Volto a dizer: a minha tentativa, aqui, e perante o brilhante, e apelativo, e algo inquietante (?) título deste Colóquio, foi tentar refletir, tão esquemática e sucintamente quanto possível, sobre alguns dos termos nele contidos, — e, indiretamente, sobre as implicações que a sua associação, ou conjugação, eventualmente comportaria; e não me cabe saber do modo como outros, meus pares, mais qualificados até, aproveitam tal título, ou, a partir dele, consequentemente discorrem.

Posso pensar, até, e agora, que escrever este texto *foi um erro* (e aqui temos, de novo, o reconhecimento *a-posteriori*...): havia *indícios*, e *possibilidades*, de que assim iria ser; mas acredito que as minhas *falhas*, e apenas por mediação reflexiva, se possam ir convertendo em *acerto*... O *acerto* de possibilitar que outros, ou eu mesmo..., coloquem de novo, ou completamente refaçam, este modo de pensar a problemática do *erro* e da *falha* — e *das falhas*, possivelmente óbvias, que este texto comporta; ou ainda: que possam destruir, completamente também, quanto aqui foi dito, em nome de outro, e maior, *acerto*...

Uma nota final: confrontado com o Código Ortográfico em vigor, sistema formal e fechado, setorial, sempre passível de revisão ou de atualizações parciais (como já aconteceu, recentemente, com algumas notações gráficas no método de Monge...), eu, formado e formatado por outro Código, não sei quantos *erros* dei, ou se alguém os assinalará, ou se, procurando legítima uniformidade de escrita, por via informática, ou outra, os transformará em *acertos*. Com tais *preocupações*, e agradecendo a quem delas cuide, peço desculpa por não me preocupar.

EROS & PSYCHE:

O ERRO EM PSIQUIATRIA

RAUL GUIMARÃES LOPES*

Resumo: O artigo discute os erros em psiquiatria, o mais comum dos quais, segundo o autor, é o de diagnóstico. São depois discutidas as medidas que se tomam para colmatar erros de diagnóstico, defendendo-se por fim que o Acerto está na plenitude do uso da Palavra.

Palavras-chave: Psiquiatria; Erro; Diagnóstico; Palavra.

Abstract: The article discusses the errors in psychiatry, the most common of which, according to the author, is diagnosis. The measures that are taken to overcome diagnostic errors are then discussed, finally arguing in the fullness of the use of the Word lies the right course.

Keywords: Psychiatry; Error; Diagnosis; Word.

A psiquiatria é a ciência do sem-sentido, do *Unsinn*. O seu paradigma é o *Wahnsinn*, o contrassenso delirante. Esta especial forma de vivenciar inicia-se por uma indefinida afetação a partir da qual se vai reestruturar um novo modo de existir configurado pela premonição de que algo está diferente. «Sente-se no ar» — é dito. Este vago pressentimento, a *Wahnstimmung*, vai direcionar-se para algo a que o padecente dá específico valor, relacionado com a sua liberdade, justiça, linhagem, ou com a corporalidade, espiritualidade, materialidade e com seletivos afetos (como o zelo prenunciando a posse afetiva do ciúme ou da erotomania, ou a desconfiança, ou a megalomania e tantos outros).

Os valores idiossincráticos vão definir o novo rumo dos acontecimentos pessoais e dar orientação ao pressentimento delirante cada vez mais afastado do sulco inicial. Delírio é, etimologicamente, «sair do sulco».

Pouco a pouco é construída sobre a antinomia valorativa (principalmente do amor/ódio) e a ambivalência afetiva e ao centrar-se sobre si leva ao ensimesmamento.

Esta afeição própria de si é o seu *pathos*, o seu padecer, daí ser padecente.

Pathos na sua raiz sânscrita tem o significado de penar por (amor ou dor), de sofrimento. É simultaneamente afeição e afeição. Daí os muitos vocábulos derivados dessa raiz como simpatia, apatia, compadecimento, paixão, paciência, patético, pateta, patíbulo, patologia. *Pathos* é muitas vezes tomado como «paixão» mas paixão, aqui, com sentido hegemónico do ente.

Não há afeição sem afeição. Quem se afeiçoa padece.

Se disser estar a ir para o hospital um seu familiar chegado, imediatamente vai lá.

Importante é considerarmos esta *gênese afetiva* e logo a *valorativa* pois a razão não ajuda ao diagnóstico nem é recurso terapêutico porquanto o delírio é, na definição clássica, incompreensível, fora da razão. Numa palavra, é crença.

Ortega y Gasset entendeu duas formas de ideias: as ideias com que nos deparamos (ocorrências, pensamentos, raciocínios) e as ideias em que vivemos. Estas são as crenças. Aparentemente imunes à lógica ou à argumentação.

* Psiquiatra, doutorado em Medicina pela Universidade de Heidelberg, foi professor Catedrático da Universidade Autónoma de Lisboa e Diretor do Departamento no Hospital Psiquiátrico Magalhães Lemos.

As crenças no delírio não são transmitidas pela cultura mas assumem caráter privado, são como que reveladas. Se formos mais longe verificamos terem algo a assemelhar-se a um modo de fé¹.

1.º E aqui está o primeiro erro da psiquiatria: tratar racionalmente o sentido idiosincrático da ideação delirante enquanto crença.

O sentido é um modelo da realidade. O sem-sentido do delirar é irrealidade para mim, observador, por isso não o compreendo racionalmente. Mas para quem o «sente», para quem o vive apaixonadamente e o padece é a *sua* realidade.

Há essencialmente três modos de estar afetado, de sentir em unissonância: corporal, situativo, noético (espiritual). «O corporal refere-se ao dispor de si e à espontaneidade. O situativo à ‘atmosfera’ do atual acontecer condicionando o vivenciar. O noético à intuição valorativa»².

À Psychê, na mitologia grega, a presença de Eros preenchia-a, bastava sentir o que para si significava o valor noético de amar.

Platão, no seu *Simpósio sobre o Amor*, ao falar pelo médico Erixímaco, reputou a Medicina como a ciência do amor referida ao corpo.

Segundo o mito grego, para salvar Psychê, por quem se tinha apaixonado, Eros colocou a condição de ela jamais poder vê-lo, pois se o fizesse perdê-lo-ia para sempre.

*Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada...*³

Eros apreciou as qualidades da Psychê, incluindo a sua beleza na arte de comunicar. Diferente da beleza de Afrodite, sua suposta mãe.

A jovem Psychê concordou em não o ver. Mas, instigada pela sensualidade das irmãs, aceitou presenciá-lo, desobedecendo ao acordo feito. E errou.

Como se pode presenciar outra psique na sua intimidade, sem errar? Será que a ciência terá de ceder a objetividade, de que se orgulha, à imaterialidade da arte de sentir?

Merleau-Ponty (1992) falava dum outro «ver». Ver com o olhar interior. Referia expressamente esse olhar interior que «vê os quadros e mesmo as imagens mentais». Também a intimidade do Dizer só se pode «ouvir» com o ouvido interior como se escuta música⁴.

Já antes de Merleau-Ponty, o alemão Vischer em 1873, numa dissertação académica sobre a Estética, se referira à capacidade de «entrar» na arte, na literatura, na música e intuir a *amorosa* emoção sentida pelo artista ao realizar-se.

¹ Como diz S. Paulo, a fé sem amor nada é (Cor. 13).

² LOPES, 2006.

³ PESSOA, 1934.

⁴ MERLEAU-PONTY, 1922.

A arte desse dom é intropatia, *Einfühlung*: sentir dentro de mim o que poderá estar a sentir o Outro⁵. A ciência cede lugar à arte da sensibilidade de ver/observar e de ouvir/escutar na abissal profundidade da psique. Aqui não há pontos de apoio sensíveis, objetivos, como os da neurologia e de outras ciências médicas. «A subjetividade (intimidade) é a verdade» — dizia Kierkegaard⁶.

A arte de escutar e observar está atenta ao dizer e ao atuar na *Gestalt* situativa da conversação, do con-dizer. O que aparece, pela facticidade do estar-em-situação, evidencia de imediato o que é essencial. É o primeiro princípio fenomenológico.

A «situação», estruturada pela psique, não é mero espaço envolvente, um virtual *locus*, é também, em psiquiatria, *positus* (postura), *topus* (relação), *habitus* (normatividade), *situs* (permissão⁷), ou seja, na situação, permissão de agir, a intimidade torna-se visível, é provisória mas também perene, já que «a psique — dizia Kierkegaard — está simultaneamente no interior e no exterior, no temporal e no eterno»⁸.

2.º Erro: Confusão entre interpretar conteúdos e compreender a pessoa.

No âmbito do exterior, da socialidade, revelada através do agir reconstitui-se o estado atual ao qual se junta o poder da homologia, construída pelo conhecimento da anamnese biográfica (pessoal e cultural) e familiar. Isso preenche lacunas no entendimento do agir psíquico, passível de interpretação. Podemos explicar e interpretar possíveis causas, mas «quanto mais interpretamos, menos compreendemos»⁹.

Não se equivoque o conceito de anamnese com o procedimento psicanalítico da «associação de ideias». As crenças próprias, no estado delirante, são vividas após *revelação* e constituintes primárias do estar-em-situação, do *Dasein*. Surgem, sem aparente razão plausível, que o próprio não consegue esclarecer. Só a anamnese e a situação em que surgem podem apontar indícios.

Por isso Jaspers falava da possibilidade da *compreensão genética empática* quando falham outros modos de compreender.

Esta é a experiência fática do «existente» a caminhar num outro sulco. O sentido do dizer e do agir é referido ao impacto de antinomias e resultante da colisão de valores, a que o padecente na sua ambivalência se afeioou/rejeitou. Isso inquieta-o e fá-lo sofrer¹⁰. Se estivermos atentos, então «vemos e ouvimos» e, só então, podemos começar a discernir o que se passa *agora* no seio da Psique.

Abre-se a possibilidade da pré-compreensão — como ouvimos a Gadamer — na espiral do *todo* no modo de estar¹¹.

Vamos ver como isso acontece.

⁵ Atualmente banaliza-se a *Einfühlung*, sob a forma de empatia, tomada como sintonia, reciprocidade.

⁶ KIERKEGAARD, 1972.

⁷ A etimologia latina de *situs* (*sinere*) configura a ideia de permitir.

⁸ KIERKEGAARD, 1992.

⁹ JASPERS, 1963.

¹⁰ Uma destas pessoas perguntou-nos se os «normais» também sofriam.

¹¹ GADAMER, 1984.

Sentamo-nos face a face e olhamo-nos no Outro. O Outro é o meu espelho. O espelho fala como no fabulário dos Irmãos Grimm: «espelho, espelho meu...».

O móvel de quarto das nossas avós, pchiché¹², tem um belo espelho...

Não é por acaso que, no início do pressentimento delirante, o padecente fica horas a ver-se ao espelho. Procura além dele as alterações sentidas na sua imagem interior. Procura uma resposta à questão «quem sou eu?», pois perdeu o sentido histórico de si¹³, a historicidade da compreensão de si e possibilidade de isso exprimir pela linguagem.

Kierkegaard escreveu sobre o modo da comunicação existencial. Vamos ouvi-lo: «... procurar, de algum modo, entrar na pele da pessoa, e imitar os seus gestos... observar um silêncio de encanto sedutor...».

Em seguida: «... recriar sobre si próprio todo o sentimento, todo o estado de ânimo que descobre no Outro. Depois vê se pode levar a pessoa a imitá-lo, se a pode levar ao exercício de acompanhar a situação que o próprio criou pela ideia.»¹⁴.

É aparentemente complexo, mas, no fundo, trata-se de espelhar a situação gerada na afetividade sempre em profundo movimento, espelhar a postura, a relação (*topus*), as expressões, mesmo a peculiar entoação dada a *determinadas* palavras — tudo ouvido, na genuína musicalidade pessoal, sem comentar.

A comunicação existencial procura o «*como*», não o «*quê*» próprio da comunicação direta, verbal. A espera «em silêncio sedutor»¹⁵ quebra o gelo da estranheza, da desconfiança — como iremos ver.

A título exemplificativo vamos relatar sucintamente uma situação concreta:

Estamos perante um estudante de Direito. Escrevia de modo ilegível, criptográfico. Depois dos testes, os professores convocavam-no para ler as respostas escritas. De início expunha o que lhe parecia conveniente. Mais tarde dizia não saber o que tinha escrito. Eram frases sem sentido. Depois palavras soltas. Fazia lembrar os poemas de Hölderlin nos seus bloqueios comunicacionais.

Reprovava mas continuava a matricular-se no Curso. Mais tarde a mãe descobriu que ia até à Universidade, hesitava ao entrar e ia, depois, deambular pelas ruas.

Depois de muitos silêncios e manifestações de ansiedade, por nós espelhados, foi presente o estudo e, logo depois, o sentido da matrícula em Direito. Pouco a pouco disse, *en passant*, esperar no Curso aprofundar a ideia de Justiça. Mais tarde revelou algo mais íntimo, ao confidenciar ser para si a Justiça o encontro com a Verdade¹⁶. (Deu uma entoação estra-

¹² Deturpação do francês «psychê», também grafado como «pechiché».

¹³ Não está somente perturbada a consciência do «eu» na sua identidade, mas também na atividade, nos limites, na unidade.

¹⁴ Do livro *Gentagelse* traduzido como «Repetição» (em francês: «Reprise») com o sentido de «recomeço», «retoma» e não do «mesmo no mesmo». Kierkegaard, fiel a Regina sua ex-noiva, desejava o recomeço do noivado, deixando no livro intuir a sua «renovação» (KIERKEGAARD, 1997).

¹⁵ O silêncio dum interlocutor pode ser incómodo ou mesmo agressivo. Aqui o interlocutor continua a «dialogar» pela mímica, pelo gesto — dando a entender estar a compreender.

¹⁶ Para Gadamer a verdade está intimamente ligada à historicidade. Mas para o paciente esta estava lesada a partir do «instante» da revelação. Em psicopatologia é a perturbação da consciência da identidade do Eu.

na ao termo «verdade»). Mas que se tinha desiludido. Depois das disciplinas iniciais, a que tinha passado, começou a verificar que a Justiça era «feita» pela lei em vigor e a verdade era factual.

Perguntou-nos se não concordávamos.

3.º E aqui está o terceiro erro: avaliar, discutir ou criticar.

A crítica não desmonta as crenças privadas, antes as revigora. E produz enraizamento mais profundo. O modo de existir numa crença não deixa ao interlocutor apoio. Este só tem a seu favor ideias homólogas, conhecidas pela anamnese ou descobertas na conversação situada. Concordar é tomado como pactuar com tudo o que se está a passar.

Tinha dito à mãe que não entrava na Universidade, pois queria mudar de Curso. E, acrescentou agora, estar a custar-lhe dar esse desgosto aos pais.

Acerto¹⁷: a conversação seguiu naturalmente o tema do desgosto/gosto. (A filha de Psychê era o gosto, o prazer). Não nos era difícil intuir, pelo que já fora dito, o Curso que iria seguir. Mas optámos por esperar que o dissesse.

4.º O quarto erro é dizer pelo Outro.

Isso pode levar à desconfiança da leitura do pensamento e prejudicar irremediavelmente a relação.

O sentido desse novo Curso já estava formado. A decisão da mudança inseria-se num contexto de incertezas, de avanços e recuos. A iniciativa era sua pois era responsável.

Transformar o diálogo psiquiátrico numa «conversação», à boa maneira de Gadamer, é o método para evitar a veleidade de domínio, do poder que é sempre assimétrico — já que os dois interlocutores estão em pé de igualdade num objetivo comum. E isso foi entendido, como se veio a verificar.

Concluindo:

A disciplina médica mais sujeita ao erro é a psiquiatria. E o erro mais comum é o de diagnóstico. Já apresentamos o essencial para o evitar, ao considerar o Outro no seu *pathos*, não como «um caso patológico», mas como pessoa-em-sofrimento.

Abordemos, então, outros aspetos científicos dos acertos quanto aos erros de diagnóstico (A) e de terapia (B).

A. Dizia-se antigamente que onde estivessem dois psiquiatras havia três diagnósticos sobre a mesma situação clínica, por diferenças de Escola. O diagnóstico é um constructo, não uma realidade. Tem valor na comunicação científica. É genérico e não define a pessoa.

Vamos então falar das medidas que se tomam para colmatar erros de diagnóstico.

¹⁷ Na Conferência foi dada indicação, pelos Organizadores, para apresentar erros e acertos.

Acerto 1. Apuram-se *sistemas de classificação* de doenças — que as descrevem e hierarquizam; e são definidos critérios para as denominar. Anotam-se possíveis diagnósticos diferenciais que se discutem e se vão eliminando¹⁸.

Resta o chamado «diagnóstico provisório», sempre pluridimensional, tendo em conta a realidade social e cultural da pessoa.

Mas, muitas vezes, há falta de atenção a indícios aparentemente pouco relevantes ou interpretações oblíquas dos critérios. Outras vezes a inexperiência, o interesse ou a presunção ditam o erro.

Como aquele candidato a psiquiatra que perante o júri se vangloria, afirmando só lhe faltar um critério para fazer «bingo» no diagnóstico. Voltou dois anos depois, para expor a sua experiência e não a sorte.

Acerto 2. Tudo para reduzir a margem de erro. Mas, como sabemos, por meio da *catamnese*, este subsiste. Faz-se então *consulta em grupo* — em que a equipa apresenta juízos sobre o que pode ainda ser considerado.

Acerto 3. Conhecem-se os tempos de tratamento das diferentes patologias. Se são excedidos há *supervisão*. Uma espécie de «auditoria» à situação clínica, começando pela dúvida do diagnóstico assumido.

Acerto 4. Por fim, há a possibilidade da *catamnese* (o que acontece no quotidiano da vida após o tratamento), infirmando ou confirmando o diagnóstico e a subsequente terapia.

B. Só um breve apontamento sobre o erro terapêutico. Há muitas possibilidades deste erro se dar. Inadequação dum medicamento a outros estados de comorbilidade, à idade, a respostas imunológicas não consideradas pela anamnese, a reações com outros medicamentos.

Mas o principal erro advém não de psiquiatras, mas de «quimiatras» a pensarem em algoritmos de reações químicas na biologia do cérebro — e seus *feedbacks* na psique. Não perdem tempo com a conversação. Pura zooatria.

O Acerto está na plenitude do uso da Palavra.

EPÍLOGO

O nosso estudante de Direito veio dizer, algum tempo depois, ter escolhido o Curso de Teologia.

BIBLIOGRAFIA

OMS (Organização Mundial de Saúde) (2006) — *Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde* (versão 10). Genève: OMS. Tradução portuguesa de ICD – 10 (2006, actualização).

CAIZZI, Declava (1981) — *Pirrone: Testimonianze*. Naples: Bibliopolis.

GADAMER, H.G. (1984) — *Verdad y Método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ed. Sígueme.

¹⁸ OMS, 2006.

- LOPES, Raul Guimarães (2006) — *A Psicologia da Pessoa e Elucidação Psicopatológica*. Porto: Higiomed Edições.
- JASPERS, Karl (1963) — *Psicopatologia General*. Buenos Aires: Beta.
- KIERKEGAARD, S. (1972) — *O Conceito de Angústia*. Lisboa: Editorial Presença.
- ____ (1986-1992) — *Œuvres Complètes*. Paris: Éditions de L'Orante, t. I-XIX.
- ____ (1997) — *Gentagelsen*. Frederiksberg: Det lille Vorlag.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1992) — *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Folio Essais.
- PESSOA, Fernando (1934) — *Eros e Psique*. «Presença», 41-42 (maio de 1934).
- VISCHER, R. (1994) — *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*. In MALLGRAVE, H. F., IKONOMO, Eleftherios, ed., trans. — *Empathy, Form, and Space*. Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 89-123.

O ERRO E O DIREITO INTERNACIONAL:

USO DA FORÇA, ALVOS LEGÍTIMOS E «ASSASSINATOS SELETIVOS»

BRUNO REYNAUD DE SOUSA*

Resumo: Na senda do debate em torno do «erro», o presente artigo pretende analisar o «erro» à luz do Direito Internacional. Para o efeito, revisita-se a questão do uso da força pelo Estado, especificamente tendo em conta o uso de Veículos Aéreos Não-Tripulados. O «erro» objeto de análise ocorre frequentemente fora do contexto de um conflito armado: a luta contra o terrorismo. Outros contextos há em que o Estado, ou empresas privadas, são agentes do «erro» objeto de análise — pense-se na presença internacional após o conflito no Iraque em 2003; ou no combate à pirataria marítima. O recurso à análise do Direito Internacional em matéria do uso da força visa demonstrar que, em rigor, o «erro» objeto de análise se situa, por vezes, muito próximo da prática de factos internacionalmente ilícitos.

Palavras-chave: Uso da força; Assassinatos seletivos; VANT; Alvos legítimos.

Abstract: In the context of the debate about «error», this article intends to analyze «error» according to International Law. For this, the question of the use of force by the State is reviewed, specifically taking into account the use of Unmanned Aerial Vehicles. The «error» under analysis often occurs outside the context of an armed conflict: the fight against terrorism. There are other contexts in which the state, or private companies, is agent of the «error» under analysis — that was the case of international presence after the conflict in Iraq in 2003; or the fight against maritime piracy. The analysis of International Law about the use of force is intended to demonstrate that, in fact, the «error» under analysis is sometimes very close to the practice of internationally wrongful acts.

Keywords: Use of force; Selective killings; UAV; Legitimate targets.

1. INTRODUÇÃO: DELIMITAÇÃO DO «ERRO» OBJETO DE ANÁLISE

Na senda da comunicação apresentada no âmbito do VI Encontro CITCEM, importa principiar por delimitar o «erro» que, à luz do Direito Internacional, será objeto de análise no âmbito do presente artigo. Centrar-nos-emos no «erro» que é suscetível de ocorrer em resultado do uso da força com recurso a Veículos Aéreos Não-Tripulados (VANT), olhando neste primeiro ponto para sete questões que importará considerar a fim de melhor identificar quais as circunstâncias em que poderá surgir um «erro».

Uma primeira questão prende-se com os agentes do «erro». No âmbito do presente artigo opta-se por centrar a atenção na circunstância do uso da força com recurso a VANT, pelo que, a ocorrer, o «erro» será fruto da ação de *funcionários e agentes do Estado*. No entanto, não é menos certo que em determinadas circunstâncias haverá *privados* a desempenhar funções tradicionalmente a cargo de funcionários e agentes do Estado. A título de exemplo, recordem-se os factos ocorridos na Praça Nisour em Bagdade (Iraque, 2007) — de que resultou a condenação na justiça dos EUA de funcionários de uma empresa de segurança pri-

* Professor Auxiliar Convocado da FLUP. bsousa@letras.up.pt.

vada — em que morreram 31 civis iraquianos às mãos de nacionais dos EUA¹. Em termos semelhantes, cite-se o caso dos militares italianos, destacados a bordo do navio *Enrica Lexie*, que em 2012 dispararam contra pescadores de nacionalidade Indiana², por erradamente os confundirem com piratas a latitudes do Oceano Índico. Ou ainda o caso de Jean Charles de Menezes, cidadão brasileiro que foi morto em Londres no contexto de uma operação policial, confundido que foi com um suspeito de terrorismo que estava a ser vigiado pelas autoridades policiais³.

Noutros termos, recorde-se o caso do ataque por forças dos EUA que vitimou um grupo de jornalistas da agência Reuters em julho de 2007, no Iraque; mais recentemente, em 2015, refira-se o caso do ataque pelas forças armadas dos EUA ao hospital onde operava a organização Médicos Sem Fronteiras (MSF), em Kunduz, no Afeganistão⁴. Em ambos os casos, estamos perante um uso da força impiedoso com resultados trágicos — dois «erros» sem margem para dúvidas, desprovidos de razões satisfatórias que expliquem como puderam ocorrer.

Relacionada com a primeira, uma segunda questão refere-se à *vítima* (em sentido estrito) do «erro», sendo que para os efeitos do presente artigo apenas se considerará poderem ser civis (porque, como se verá adiante, não há pertença às forças armadas de nenhum Estado, ou porque a vítima não participa diretamente em hostilidades). Como melhor se compreenderá, as vítimas do «erro» são aquelas pessoas que, por puro infortúnio geográfico, se encontram expostas a um risco fruto da circunstância de se cruzarem com aqueles indivíduos que certos Estados consideram — com fluidez jurídica — como alvos legítimos.

Uma terceira questão prende-se com saber *em que contexto* ocorre o «erro». Neste particular, importa sublinhar que relevará para efeitos de análise o «erro» que ocorra (i) quando se pretenda provocar o *resultado morte* por referência a um dado alvo, previamente selecionado por processo de identificação, ocorrendo um *erro quanto à identidade* aquando da execução da ação destinada a provocar o *resultado morte*; (ii) quando o *resultado morte* é provocado a outra(s) pessoa(s) para além do(s) alvo(s) visado(s). Haverá, ainda, que considerar dois contextos: o contexto de um conflito armado; ou, alternativamente, o contexto de segurança interna (nacional) (ex.: uma operação policial).

Em quarto lugar importará olhar às consequências do «erro», ao passo que uma quinta questão se prende com avaliar que fatores estarão na génese do «erro». Neste particular, como se verá, um fator crescentemente mais relevante prende-se com a desconexão entre a *conceção política do uso da força* e a *conceção jurídica do uso da força*. Este fator está intimamente relacionado com o emprego de novas tipologias de capacidades militares, em especial com recurso a VANT, os quais permitem um distanciamento físico do campo de batalha, eliminando consequentemente o risco da perda de vida de militares, que se convertem em meros *operadores*.

¹ Ver APUZZO, 2015.

² Ver BAJAJ, 2012.

³ Ver Tribunal Europeu dos Direitos do Homem (TEDH), caso Armani Da Silva c. Reino Unido (processo n.º 5878/08) sentença de 30.03.2016.

⁴ RUBIN, 2015.

Uma das principais alterações ao uso da força introduzidas pelo emprego de VANT é que passou a ser tecnicamente possível uma maior individualização do alvo. Em grande medida, o uso da força que gera o «erro» surge no quadro de um processo burocrático (os «*procedimentos para aprovação de ação direta contra alvos terroristas localizados fora dos Estados Unidos e em áreas de hostilidades ativas*»⁵) de identificação e de eliminação — a «lista de alvos a abater» («kill list»). Aqui as categorias clássicas do Direito Internacional (mormente a de «combatente») chocam com uma crença na superioridade técnica para a recolha de informação aliada à capacidade de processamento técnico — ao que acresce a ideia de assimetria da violência.

Uma sexta questão refere-se às perceções do «erro», nomeadamente pelas sociedades. Com efeito, o distanciamento do campo de batalha, de que beneficia o soldado, afeta também as perceções dos cidadãos em cujo nome o Estado usa a força. Se, por um lado, se poderá dizer haver uma cultura de permissibilidade, por outro lado poder-se-á considerar que, num ou noutro Estado, se terá instalado uma cultura de impunidade do Estado face aos próprios cidadãos. Para este distanciamento em muito contribui a complexidade terminológica que referimos, empregue em diferentes narrativas geradoras de uma opacidade essencial ao continuado emprego do uso da força contra uma ameaça que é, por definição, contínua. Haverá uma diferença (mormente, jurídica) entre um «assassinato» e um «assassinato seletivo»? Em que medida a maior ou menor *seletividade* configurará um elemento legitimador da conduta?

Por fim, a circunstância de frequentemente o «erro» objeto de análise não ser reconhecido enquanto tal leva a que seja de considerar que justificações são avançadas a fim de eliminar o «erro». Neste particular, cumpre sublinhar o conceito de «danos colaterais», que ganhou relevância com a concretização da destruição e das mortes de civis (não combatentes) em massa com o emprego da bomba atómica, e posteriormente, após o final da Guerra Fria, no contexto da Guerra do Golfo Pérsico, a fim de veicular a ideia de um dano não intencional⁶ — ou seja, uma consequência lateral que não constitui um «erro». Aquando das intervenções militares internacionais no Afeganistão e no Iraque nos anos 2000, o conceito de «danos colaterais», complementado pela expressão «não intencional», ganhou proeminência como parte da estratégia de comunicação de operações militares que envolviam armamento de elevada precisão, mas que, não obstante, causavam consideráveis mortes civis⁷.

2. OS VEÍCULOS AÉREOS NÃO-TRIPULADOS (VANT): BREVES CONSIDERAÇÕES

Os VANT são designados por diferentes expressões em língua inglesa, tais como «unmanned aerial vehicle (UAV)», «unmanned aircraft system (UAS)» (em língua portuguesa, «sistemas aéreos não tripulados»), ou «remotely piloted aircraft (RPA)»⁸.

⁵ Ver *Presidential Policy Guidance (PPG)*, de 22/05/2013. Disponível em <https://www.justice.gov/oip/foia-library/procedures_for_approving_direct_action_against_terrorist_targets/download>. [Consulta realizada em 20/08/2018].

⁶ CONWAY-LANZ, 2006.

⁷ CONWAY-LANZ, 2006.

⁸ VICENTE, 2013.

Em bom rigor, muito embora o uso destes equipamentos seja uma questão atual, o seu desenvolvimento data, pelo menos, de inícios da década de 1980, sendo que o seu emprego num teatro de operações pelos EUA data de inícios da década de 1990, aquando da intervenção na Bósnia⁹. Atualmente, os EUA empregam VANT em dois continentes diferentes, abrangendo ou tendo abrangido diferentes Estados (nomeadamente, o Afeganistão, o Iraque, o Iémen, a Somália e a Líbia)¹⁰.

Muito embora haja diferentes Estados que recorrem ao uso da tecnologia VANT, é certo que são os EUA o Estado que possui o maior número destes equipamentos em utilização. Com efeito, se durante algum tempo os VANT foram empregados, exclusivamente, em missões de vigilância, é facto que desde 2003 a sua utilização passou a ser, maioritariamente, em missões de ataque/uso da força¹¹.

Se é certo que um VANT, quando comparado com uma aeronave militar pode ter — em regra — um preço unitário mais baixo — e não pretendemos defender que sejam, de modo algum, plataformas equivalentes — os números apontam no sentido de o seu custo de operação ser mais elevado, requerendo aliás mais mão-de-obra.

Por um lado, um VANT do modelo «Predator» custa cerca de 5 milhões de dólares (EUA), sendo «necessárias cerca de 168 pessoas para uma operação contínua de 24 horas (lançamento, voo, manutenção e PED de produtos)»¹² sendo que este «quantitativo humano pode dividir-se em quatro categorias essenciais: PED (31%); manutenção (40%); pilotos (6%); operadores de sensores (6%)»¹³. Por outro lado, um F-16 custa 55 milhões de dólares (EUA), carecendo de menos de 100 pessoas por missão¹⁴.

Parece certo que as missões contemporâneas desempenhadas pelos EUA, em Estados como o Iémen e como o Paquistão, apenas são possíveis dada a existência e dadas as vantagens operacionais dos VANT¹⁵. Neste particular, parece ser crucial o facto de um Estado poder usar a força no território de outro Estado, empreendendo ataques letais, de forma decisiva, sem empenhar nem arriscar, diretamente, quaisquer militares¹⁶.

O escopo de missões — presente, mas sobretudo futuro — que os VANT podem desempenhar é amplo. Um documento do Congresso dos EUA apontava, em 2011, para missões de reconhecimento, de ataque ligeiro, de guerra eletrónica; mas também para outro tipo de missões, a saber: busca e salvamento; mapeamento; deteção de explosivos; combate a incêndios; deteção de armas QBRN; apoio a operações especiais; «interdição marítima» (impedir navios de entrarem num determinado espaço marítimo); e guerra psicológica¹⁷.

⁹ BENJAMIN, 2012.

¹⁰ BENJAMIN, 2012.

¹¹ BENJAMIN, 2012.

¹² VICENTE, 2013: 75.

¹³ VICENTE, 2013: 105.

¹⁴ BENJAMIN, 2012.

¹⁵ UNITED KINGDOM MINISTRY OF DEFENCE, 2011.

¹⁶ BENJAMIN, 2012.

¹⁷ KEMPINSKI & CBO, 2011.

3. VANT, «ASSASSINATOS SELETIVOS» E O DIREITO INTERNACIONAL: BREVE ENQUADRAMENTO

A primeira nota é a de que o «assassinato», enquanto opção militar adotada no contexto de um conflito armado, não é algo novo. No século XX, entre outros, é de citar o exemplo da morte em 1943 do Almirante I. Yamamoto, oficial da marinha do Japão, no contexto da Segunda Grande Guerra.

A segunda nota é a de que subsiste no atual contexto das relações internacionais uma complexidade terminológica. Por um lado, um assassinato seletivo pode ser definido nos seguintes termos: um ataque letal contra uma pessoa que não é empreendido com base no facto de a vítima ser combatente (nos termos do Direito Internacional), mas ao invés porque o Estado atacante considera que um dado indivíduo representa uma ameaça séria devido à sua conduta, razão pela qual decide matar este indivíduo mesmo que, à data da decisão, o mesmo não empreenda quaisquer atividades hostis¹⁸.

Por outro lado, a Amnistia Internacional emprega o termo «execução extrajudicial», que define nos seguintes termos: uma morte ilegal e intencional por ordem do governo de um Estado ou com o seu consentimento, algo que resultará de uma escolha política pela eliminação de um indivíduo, ao invés da sua detenção e julgamento, ocorrendo a morte à margem de qualquer quadro legal.

No entanto, há expressões¹⁹ que envolvem o termo «assassinato» (tais como: «assassination policy», «assassination», «defensive assassination»), e expressões que colocam a ênfase no aspeto extrajudicial (tais como: «extrajudicial executions», «extrajudicial killings»; «extrajudicial punishment», «interception»). Diferentemente, há expressões que acentuam o aspeto preventivo da ação que provoca o resultado morte (tais como: «pinpointed preventive operation», «planned liquidation», «pre-emptive killings», «preventive actions», «preventive killings», «preventive liquidation»), contrastando com expressões mais cruas (tais como: «liquidation», «liquidation operation», «physical liquidation», «pinpoint liquidation»). Por fim, há expressões que destacam a precisão do resultado morte (tais como: «pinpointed preventive operation», «planned liquidation», «selective targeting», «specifically directed liquidation», «targeted killing», «targeted thwarting», «targeting terrorists»). Ao considerar todas estas expressões, importa sublinhar que todas descrevem a mesma realidade: um uso da força por parte de um Estado contra um ou mais indivíduos, frequentemente civis, fora do contexto de um conflito armado e de legalidade questionável à luz do Direito Internacional vigente²⁰.

Em matéria de direitos e deveres dos Estados enquanto sujeitos de Direito Internacional Público, vigora o princípio da proibição do recurso à ameaça do uso da força, o dever de não-ingêrência nos assuntos internos de outros Estados e o respeito pela soberania nacional, bem como o princípio da igualdade soberana — atenda-se ao consagrado, quer no n.º 1 e no n.º 7 do artigo 2 da *Carta das Nações Unidas*, quer na Resolução 2625 (XXV) da Assembleia-Geral da ONU que reafirma «a importância fundamental da igualdade soberana».

¹⁸ DOSWALD-BECK, 2006.

¹⁹ OTTO, 2012.

²⁰ OTTO, 2012.

A vigência da *Carta das Nações Unidas* trouxe consigo a consagração do princípio geral de proibição do recurso ao uso da força no seu artigo 2.º, n.º 4, que de certa forma veio estender o âmbito da proibição do recurso à guerra prevista no Pacto Briand-Kellog de 1928, proibindo os usos da força de menor escala, tal como represálias armadas, bem como a ameaça do uso da força.

Note-se, ainda, que o artigo 2.º, n.º 7 da *Carta das Nações Unidas* prevê uma limitação à atuação da ONU traduzida numa regra de exclusão de jurisdição da Organização — exceção feita às medidas previstas no Capítulo VII da mesma *Carta*. A jurisprudência do Tribunal Internacional de Justiça, em especial o Caso Nicarágua contra EUA²¹, viria reafirmar os princípios de Direito Internacional constantes do artigo 2.º, n.º 4, da *Carta das Nações Unidas* e, sobretudo, a obrigação de abstenção da ameaça do uso da força.

A proibição do recurso ao uso da força contida na *Carta das Nações Unidas* é, de certa forma, complementada e reforçada pela redação da Resolução 2625 (XXV). Na respetiva redação, que, a dado ponto, reitera o respeito pela soberania dos Estados, bem como o dever de não ingerência «nos assuntos internos de qualquer outro Estado», é proclamado o «princípio de que os Estados se absterão de recorrer à ameaça ou ao uso da força, quer contra a integridade territorial ou independência política de um Estado, quer de qualquer outra forma incompatível com os fins das Nações Unidas»²².

Recorde-se que a proibição do recurso ao uso da força da *Carta das Nações Unidas* conhece duas exceções, ambas previstas de forma explícita no Capítulo VII da *Carta das Nações Unidas*: o uso da força autorizado pelo Conselho de Segurança e o exercício do direito de legítima defesa. Não obstante, em bom rigor, há ainda uma terceira hipótese, que, porém, não se encontra contemplada na *Carta das Nações Unidas* de forma explícita. Referimo-nos ao caso excepcional da Assembleia-Geral se substituir — mediante a verificação de muito especiais circunstâncias — ao Conselho de Segurança da ONU, nos seus poderes de verificação e fiscalização, determinando, ela própria, existir uma situação de «ameaça à paz, ruptura da paz ou ato de agressão». Este procedimento, de carácter absolutamente excepcional, encontra fundamento na redação da Resolução 377A (V) da Assembleia-Geral, também comumente designada por Resolução «Unidos para a Paz»²³.

Para bem compreender a interseção entre o «erro» e o conceito de «assassinato seletivo», cumpre estabelecer uma distinção entre duas circunstâncias. Uma primeira circunstância refere-se ao uso da força para levar a cabo um «assassinato seletivo» — quer a título de legítima defesa preventiva, quer no âmbito de um conflito armado — independentemente da capacidade militar a que se recorra para empreender o ataque. Diferentemente, uma segunda circunstância refere-se ao uso da força para consumir um «assassinato seletivo»,

²¹ Cf. (1986) Case concerning military and paramilitary activities in and against Nicaragua (Nicaragua v. United States of America) (Merits). Tribunal Internacional de Justiça.

²² Doc. cit., Anexo, § 1.

²³ Pode ler-se, no seu §1, que: «[...] sempre que pareça existir uma ameaça à paz, ruptura da paz ou um acto de agressão e, pelo facto de não se ter atingido a unanimidade entre os seus membros permanentes, o Conselho de Segurança não consiga cumprir a sua responsabilidade principal na manutenção da paz e da segurança internacionais, a Assembleia-Geral examinará imediatamente a questão [...]». V. ONU, *Resolução 377 (V) da AG*, de 3 de novembro de 1950.

especificamente, com recurso a VANT e na variante armada. É com referência específica a esta segunda circunstância que nos pronunciaremos.

Sucintamente, parece haver, então, dois tipos de ataques que podem ser empreendidos com recurso a VANT na variante armada²⁴: um primeiro tipo refere-se a ataques contra indivíduos considerados uma ameaça à segurança dos EUA e que figuram numa lista de alvos pré-estabelecida (o que, em língua inglesa, se designa por «personality strikes»); diferentemente, um segundo tipo refere-se aos ataques (designados, em língua inglesa, por «signature strikes») baseados na interpretação das ações de indivíduos, através da vigilância por meio de VANT armados, na sequência da qual são alvo de ataque aqueles que, por causa das ações observadas, possam ser qualificados como «militante»²⁵ — conceito cuja definição pelos EUA é, aparentemente, desconhecida, não se tratando sequer de um conceito jurídico.

Tendo, então, presente o exposto *supra*, parece que, no que respeita ao uso de VANT, as questões jurídicas de DIH que se colocam — para além de outras relativas ao uso da força com base no exercício do direito de legítima defesa, relativas à interpretação do artigo 51.º da *Carta das Nações Unidas* — se relacionam, sobretudo, com o conceito de conflito armado, com o conceito de alvo legítimo e com a legitimidade do uso de determinados meios ou tecnologias no emprego do uso da força.

Em bom rigor, de resto, a estas questões acrescem, ainda, outras de âmbito mais específico. Uma de entre estas prende-se com o facto de esta capacidade ser, ao que tudo indica, utilizada também por agências civis do governo dos EUA (mais especificamente, a CIA) para missões de «assassinato seletivo». Sendo certo que esta entidade é civil — por conseguinte, não sujeita às normas e códigos de conduta aplicáveis à instituição militar — restam dúvidas, sobretudo quanto ao processo de decisão conducente ao ataque a um determinado alvo²⁶.

Estas questões colocam-se, sobretudo, quanto à utilização de VANT no Paquistão, sendo diversos os relatos de vítimas civis²⁷, entre as quais Abdurahman Anwar al-Awlaki, um adolescente nacional dos EUA a residir no Iémen, filho de Anwar al-Awlaki, um clérigo associado à Al-Qaeda²⁸. Neste particular, é de considerar, sobretudo, a problemática decorrente de se confundir combatentes «legítimos» com alvos de outra natureza, tais como traficantes de droga²⁹ ou seja, perceber onde se situa a fronteira entre operações de índole militar e operações de índole policial³⁰.

Considerar o uso da força para a prática de «assassinatos seletivos» com recurso ao uso de VANT convoca, sobretudo, a análise da questão relativa à proteção da população civil. Neste particular tenha-se presente a noção ampla de ataque nos termos do PA I às Convenções de Genebra, porquanto se estabelece no seu artigo 48.º o princípio da distinção entre objetivos militares e objetivos civis. Estabelecendo no artigo 49.º do PA I, n.º 1,

²⁴ BENJAMIN, 2012.

²⁵ BENJAMIN, 2012.

²⁶ BENJAMIN, 2012.

²⁷ Dando nota de um ataque que, alegadamente, terá atingido um campo de refugiados afegão no Paquistão, ver MASOOD, 2018.

²⁸ BENJAMIN, 2012.

²⁹ CHIESA & GRENNAWALT, 2012.

³⁰ O'CONNELL, 2010.

que «a expressão ‘ataques’ designa os atos de violência contra o adversário, quer sejam atos ofensivos, quer defensivos».

Por conseguinte, em matéria de alvos legítimos e, nomeadamente, acerca da distinção entre população civil e combatentes³¹, atenda-se então ao artigo 48.º do PA I, bem como ao princípio da distinção (ou discriminação), quer em sentido positivo, quer em sentido negativo, nos termos do artigo 27.º, n.º 3 da IV Convenção de Genebra³². É, ainda, relevante o artigo 50.º, n.º 1, do PA I (bem como o artigo 43.º PA I e o artigo 4.º da III Convenção de Genebra), acerca da participação nas hostilidades, porquanto no mesmo se estabelece que «[e]m caso de dúvida, a pessoa citada será considerada como civil», logo resultando do artigo 51.º, n.º 3, do PA I, que a participação direta nas hostilidades priva a pessoa civil da proteção concedida pelo regime de direito internacional.

Em sentido semelhante, estabelece-se no artigo 13.º, n.º 2, e n.º 3, do PA II, a proibição de ataques à população civil, com a exceção da participação direta nas hostilidades.

Por conseguinte, sobretudo de acordo com o artigo 51.º, n.º 3, do PA I, parece que os «assassinatos seletivos» estarão, à partida, proibidos, face a indivíduos que não se logre enquadrar noutra categoria — posto que serão, então, «civis» —, os quais estarão pois protegidos, desde que não tomem diretamente parte nas hostilidades.

Aliás, da conjugação dos artigos 48.º, 49.º, 51.º e 52.º do PA I parece poder concluir-se com algum grau de certeza que qualquer ataque deve ser dirigido apenas contra alvos militares.

Note-se que o artigo 52.º do PA I contém os limites ao ataque, prevendo quer o elemento objetivo de alvo, quer o elemento subjetivo de alvo (as vantagens militares), com efeito conferindo-se alguma margem de discricionariedade na consideração dos elementos citados: *bens de caráter civil não devem ser objecto de ataques ou de represálias; e, os ataques devem ser estritamente limitados aos objetivos militares que conferirem uma vantagem militar precisa.*

Atenda-se, ainda, ao regime dos ataques indiscriminados (com a ressalva da utilização de armas nucleares nos termos da Opinião do TIJ), nos termos do artigo 51.º, n.º 4, do PA I, sendo em princípio proibidos todos os *ataques não dirigidos contra um objetivo militar determinado.*

De salientar é o facto de esta margem de discricionariedade se tornar problemática. A título de exemplo, cite-se o facto de o Estado Alemão ter apresentado uma declaração interpretativa segundo a qual, no âmbito da ponderação subjacente à seleção de um alvo, se deve atender a uma perspetiva, ou enquadramento, global (do conflito), ao invés de se considerar cada ataque individualmente na medida em que o mesmo haja de ocorrer — tal interpretação não teve oposição. Relativamente às precauções contra os efeitos dos ataques, importa considerar o artigo 58.º do PA I³³.

Por fim, importa referir o princípio da proporcionalidade, bem como as precauções a adotar tendo em vista o uso da força, posto que no artigo 57.º, do PA I, se estabelece que

31 LEWIS & CRAWFORD, 2013.

32 PEREIRA, 2009.

33 ROSÉN, 2013.

as operações militares devem ser conduzidas procurando constantemente poupar a população civil, as pessoas civis e os bens de carácter civil.

3.1. VANT, «ASSASSINATOS SELETIVOS» E O DIREITO INTERNACIONAL: SÍNTESE EXPLICATIVA

Tendo presente o exposto no ponto anterior, importa precisar que qualquer indivíduo qualificável como combatente inimigo pode ser legitimamente alvo de um ataque «seletivo». Dito de outro modo, o DIH não proíbe a individualização e o «assassinato seletivo» de combatentes inimigos, muito embora haja limites introduzidos por outras normas. Não obstante, é facto que não existe uma definição única de «assassinato seletivo», pelo que cumprirá, desde já, procurar apontar para uma definição do termo.

De acordo com as conclusões expressas em relatório da ONU sobre a temática, um «assassinato seletivo» consiste no uso intencional, premeditado e deliberado de força letal por um Estado ou seus agentes, atuando ao abrigo da aparência de legalidade, ou por um grupo armado organizado num conflito armado, contra um indivíduo em particular que não se encontra sob a custódia física do agente³⁴.

Em sentido semelhante, poder-se-á entender o «assassinato seletivo» como a morte intencional de um civil ou combatente ilegal em específico (que não possa, em termos razoáveis, ser capturado), que tome parte nas hostilidades diretamente, sendo a sua seleção enquanto alvo feita sob a direção de um Estado, no contexto de um conflito armado internacional ou não-internacional³⁵.

Noutros termos, poder-se-á definir o mesmo conceito como o uso letal da força atribuível a um sujeito de direito internacional com a intenção, premeditação e vontade de matar pessoas, selecionadas individualmente e que não se encontram sob custódia física daqueles que os visam com o ataque³⁶.

É facto que, no que respeita aos «assassinatos seletivos» no quadro do combate ao terrorismo com recurso a VANT, casos houve em que foram selecionados e eliminados indivíduos que se evidenciaram enquanto «líderes espirituais ou religiosos»³⁷.

Acerca da questão de saber em que medida um líder espiritual ou religioso pode ser considerado um combatente ou um quase-combatente, importa recordar o estabelecido no artigo 43.º, do PA I, do qual resulta que a distinção não é fácil.

De igual modo, deve atender-se ao previsto no artigo 52.º, n.º 2, do PA I, parecendo certo que, para que o ataque seja legítimo, a capacidade de mobilização do líder espiritual é um fator de relevo, mormente para determinar a «vantagem militar precisa» no caso concreto.

É ainda de referir o requisito da proporcionalidade no uso da força. Neste particular, é de notar que a Força Aérea dos EUA recorre a uma tática de «duplo golpe» (em inglês, «double tap»), que consiste em disparar dois mísseis para o mesmo alvo separados por um

³⁴ ONU, 2010.

³⁵ SOLIS, 2010.

³⁶ MELZER, 2008.

³⁷ PRICE, 2012.

intervalo de tempo curto, de modo a aumentar o grau de eficácia do ataque³⁸. A esta luz, torna-se mais fácil compreender a ocorrência de baixas ao nível da população civil³⁹, sendo certo que estas são motivadas por um comportamento destinado a corrigir uma lacuna no sistema de armas empregue, conformando-se o Estado com o risco subjacente a esta postura de uso da força.

Nestes termos, o uso de VANT para «assassinatos seletivos» parece, ao contrário do que seria de esperar, colocar em causa o princípio da proporcionalidade no uso da força.

Note-se que, com referência a ataques ditos «cirúrgicos» e que não causem danos colaterais «excessivos», nem na população civil, nem em bens civis, importa recordar o previsto no artigo 51.º do PA I (relativo à proteção da população civil), nomeadamente quanto ao excesso de força aferido com referência «à vantagem militar concreta e direta esperada».

Diferentemente, de acordo com uma perspetiva de Direitos Humanos, a mesma questão pode ser encarada como uma execução «sumária», «arbitrária» ou «extrajudicial», logo, atentatória do direito à vida⁴⁰. A esta luz, por exemplo, a morte de Bin Laden num contexto externo ao da «guerra» no Afeganistão, no território de outro Estado, parece implicar que já não se estará a agir no âmbito de um conflito armado (propriamente dito), suscitando-se dúvidas quanto à legitimidade do uso da força em tais termos.

Uma interpretação conjunta do artigo 3.º Comum às Convenções de Genebra e do artigo 1.º, n.º 1, do PA II, parece tornar duvidosa a posição dos EUA de que há um conflito armado transnacional não-internacional contra a Al-Qaeda, os Talibãs e outras organizações a estes associadas, sem que se estabeleça em que medida tais entidades constituem «parte» no conflito nos termos do DIH e, ainda, em que medida é que os atos de violência cometidos por qualquer uma destas entidades ascendem ao nível ou patamar necessário para que se considere existir um conflito armado — recorde-se a questão, relacionada com a interpretação do artigo 51.º da CNU, de saber em que medida podem atores não-estaduais ser autores de um ataque armado e cujo tratamento não cumprirá fazer no âmbito do presente TIF.

Aliás, recorde-se que, em termos de DIH, são quatro as situações de conflito armado⁴¹. A saber: a) conflito armado internacional (v. artigo 2.º, n.º 1, Comum às Convenções de Genebra); b) conflito armado não-internacional nos termos e para os efeitos do artigo 3.º Comum às Convenções de Genebra; c) conflito armado não-internacional que se enquadra, quer no artigo 3.º Comum às Convenções de Genebra, quer no PA II; e, por fim, d) um nível de violência armada que não ascende ao patamar mínimo necessário ao enquadramento no artigo 3.º Comum, sendo a violência armada isolada e esporádica e o uso da força legítimo de acordo com as regras do Direito Internacional.

Em conclusão, temos que, fora do contexto de um conflito armado, só muito dificilmente é que os «assassinatos seletivos» com recurso a VANT poderão ser considerados como legais, sem que restem quaisquer dúvidas, nos termos do Direito Internacional⁴².

38 BENJAMIN, 2012.

39 AMNISTIA INTERNACIONAL, 2013.

40 ALSTON *et al.*, 2008.

41 ONU, 2010.

42 O'CONNELL, 2010.

Em bom rigor, com referência ao argumento de que seria legítimo o uso da força pelos EUA com recurso a VANT para empreender «assassinatos seletivos» ou «signature strikes», posto que houve consentimento do Estado em cujo território os ataques ocorram, este argumento é igualmente de afastar: muito embora se resolva a questão da violação da soberania do Estado terceiro pelos EUA, é facto que o Estado terceiro não pode consentir em algo (resumidamente, execuções extrajudiciais de nacionais seus) para o que não tem legitimidade⁴³.

Parece resultar claro que os VANT são um exemplo de um contributo para a sofisticação da guerra, algo que parece ter tido sempre consequências ambivalentes. Nesta medida, o emprego de novas tipologias de capacidades nos conflitos armados, na senda da concepção da guerra «zero baixas», levou um autor a falar em «guerra virtuosa»⁴⁴.

No cerne da «guerra virtuosa» parece estar o uso da partilha de informação em rede, que torna possível transformar o longínquo em perto, em tempo quase real com um grau de verosimilhança elevado, produzindo um campo de batalha quase assético⁴⁵.

Entre nós, Vicente fala no «ambiente de combate sintético» que «propicia a desumanização dos inimigos e, como tal, a desconexão moral dos operadores, que se reflete na dessensibilização à morte e com ela uma maior probabilidade de ocorrência de comportamentos antiéticos.»⁴⁶. Mais adiante, o mesmo autor fala no «virtuosismo da Guerra virtual» posto que «o uso de UAS armados desafia as noções tradicionais do *ethos* militar e o estatuto moral da Guerra enquanto forma de violência»⁴⁷.

Vista a questão por outro prisma, teremos uma forma «minimalista» de condução da guerra, que — no campo estritamente teórico — será, porventura, capaz de oferecer melhores perspetivas para a fase de gestão pós-conflito, se comparada com a forma convencional.

No entanto, estamos em crer que há o risco de se desenvolver um raciocínio falacioso, uma vez que o potencial para o «erro» aumentará em correlação direta com o aumento da distância (face aos alvos) no contexto de um teatro de operações global. Com efeito, a prática de «assassinatos seletivos» com recurso a VANT surge como paradoxal: se por um lado se reduz a guerra ao nível muito pessoal do indivíduo (operador) *versus* indivíduo (alvo), por outro lado esta tática depende de uma infraestrutura, de informações e de relações políticas à escala global⁴⁸.

Importará, futuramente, perceber como lida o Direito Internacional com a realidade da robotização da guerra — e a «Guerra Aérea Remota»⁴⁹ em particular — que, no limite, pode mesmo vir a ser entendida como um novo tipo de intervencionismo, assimétrico e baseado no acesso de um Estado, ou grupo de Estados, a uma tecnologia que permite manter uma ameaça constante do uso da força sobre Estados terceiros⁵⁰.

⁴³ O'CONNELL, 2010.

⁴⁴ DER DERIAN, 2000; DER DERIAN, 2009.

⁴⁵ DER DERIAN, 2000: 772.

⁴⁶ VICENTE, 2013: 170.

⁴⁷ VICENTE, 2013: 172.

⁴⁸ McDONALD, 2017.

⁴⁹ VICENTE, 2013.

⁵⁰ BENJAMIN, 2012; STANFORD LAW SCHOOL, NYU LAW SCHOOL, 2012.

Neste contexto, causa muita apreensão a decisão do 45.º Presidente dos EUA que veio atribuir uma maior margem de discricionariedade quanto a decisões relativas ao uso da força aos oficiais superiores das forças armadas dos EUA presentes no teatro de operações, alterando a prática que obrigava a que certas decisões fossem tomadas por oficiais gerais em posições mais cimeiras⁵¹.

4. VANT, «ASSASSINATOS SELETIVOS» E O DIREITO INTERNACIONAL: COMO ENTENDER O «ERRO»?

No âmbito do presente artigo procurámos debruçar-nos sobre o «erro» objeto de análise encarando-o, sobretudo, como um problema moral relacionado com o uso efetivo da força, nomeadamente pelo Estado.

Se, por um lado, concluímos pela aparente ilegalidade do uso da força contemporâneo por parte dos EUA com emprego de VANT para levar a cabo «assassinatos seletivos», por outro lado não somos alheios às exigências que sobre os Estados impendem com referência à necessidade de combater a ameaça assimétrica que representa, atualmente, o terrorismo internacional. Neste particular, o «assassinato seletivo» simbolizará não só um «triufo» da tecnologia e da capacidade de projeção de violência à escala global, mas também uma mutação do pensamento provocada pela atuação do indivíduo através de redes, também elas globais (terrorismo)⁵².

É de sublinhar que o Direito Internacional não proíbe que Estados beligerantes levem a cabo ataques proporcionais contra alvos militares, mesmo na circunstância de se prever a ocorrência de baixas civis.

Em sentido contrário, estaremos na presença de um uso ilegal da força, quer se um ataque for diretamente lançado contra civis, quer se um ataque for dirigido contra um alvo militar e for certa e sabida a ocorrência excessiva de baixas civis, face às vantagens militares do ataque que vise aquele alvo. O problema manter-se-á porque é ao Estado que usa a força que cumpre definir o que será «excessivo» num dado contexto, e, conseqüentemente, descaracterizando o que poderia ser considerado como um «erro».

A ocorrer num futuro próximo, a maturação da tecnologia dos VANT marcará uma época de generalização desta tecnologia nos conflitos armados do futuro, sendo vislumbráveis, desde já, algumas questões jurídicas adicionais.

Nomeadamente, haverá que refletir acerca de saber em que medida poderão os operadores dos VANT ser considerados combatentes legítimos ou ilegítimos, com todas as conseqüências que, quer uma, quer outra classificação, implicam. De igual modo, importará perceber quais as repercussões para o conceito de soberania, a verificar-se a hipótese de uma generalização a mais Estados da prática de recurso ao uso da força com emprego de VANT.

Conforme ficou demonstrado pelo presente trabalho de investigação, atualmente são diversas as questões jurídicas que o emprego dos VANT suscita, sendo certo que os exem-

⁵¹ SAVAGE & SCHMITT, 2017.

⁵² McDONALD, 2017.

plos contemporâneos de desvio face ao Direito Internacional podem ser interpretados como sinais crescentes de arbitrariedade na ordem jurídica internacional.

Por conseguinte, face ao crescente emprego de VANT nos conflitos armados, urge a criação de mecanismos mais consistentes de seleção de alvos, para que a mesma seja efetivamente «legítima» e «legitimada»⁵³. Em especial, tais mecanismos deverão ser, necessariamente, escrutináveis democrática e juridicamente, por conseguinte, abertos à possibilidade do exercício de um controlo de legalidade.

Não é, de todo, inconcebível que o Tribunal Internacional de Justiça seja chamado a pronunciar-se sobre o emprego de VANT no uso da força — um pouco à semelhança do que sucedeu quanto ao uso de armas nucleares⁵⁴ —, em especial na eventualidade de Estados como a Rússia, a China, a Índia, o Paquistão ou o Irão decidirem recorrer ao uso dos VANT em termos semelhantes aos dos EUA⁵⁵.

As novas tecnologias militares são sempre precursoras — como no caso dos VANT — de uma revolução na doutrina de emprego operacional desses novos sistemas. Sucede apenas que o processo de desenvolvimento tecnológico é mais rápido do que o processo de aparecimento de novos conceitos operacionais e doutrinas de emprego, daqui decorrendo um certo desfazamento. Este é o período que, presentemente, estamos a atravessar.

Neste contexto, o uso das novas tipologias de capacidades como os VANT suscita novas questões que se relacionam com o conceito de *zona de conflito armado*: pode um piloto de VANT ser alvo de um ataque, por exemplo, à porta de sua casa? Ou seja, a circunstância de o piloto de VANT participar nas hostilidades «à distância», a milhares de quilómetros, tornará legítimo atacá-lo nestas circunstâncias? Ou, diferentemente, apenas será legítimo atacar as instalações militares a partir das quais aquele piloto de VANT desempenhe funções? Sublinhe-se que, ao contrário do piloto de um avião militar, o piloto de VANT não está fisicamente dentro do aparelho, pelo que, apesar do risco para a sua integridade física ser nulo, ele não deixa de participar ativamente nas hostilidades.

Em suma, parecem não restar muitas dúvidas de que, nos futuros teatros de operações, haverá uma panóplia de VANT. Naturalmente, um pouco à semelhança de todos os novos sistemas de armas que incorporam tecnologias inovadoras e revolucionárias, é natural que estejam associados a esta tecnologia diferentes problemas legais e também éticos.

Aliás, até devido às reações e sensibilidades que suscitam na sociedade civil internacional e, bem assim, devido aos seus detratores, os VANT não escapam à dicotomia da legalidade e da ética decorrente do seu emprego. É precisamente neste ponto que a questão do «erro» se colocará com crescente acuidade no futuro: que consequências para a tolerância de certas sociedades quanto ao uso da força militar? E, conseqüentemente, que reflexos para a tolerância face aos «erros» que se produzam, fruto do aumento da «distância» a diferentes níveis potenciado pelo emprego de novas tipologias de capacidade?

⁵³ ZENKO, 2013.

⁵⁴ Cf. (1996) *Legality of the Threat or Use of Nuclear Weapons*, Advisory Opinion, I.C.J. Reports 1996, p. 226. Tribunal Internacional de Justiça.

⁵⁵ VICENTE, 2013.

Ainda a este propósito, certamente será objeto de análise no futuro próximo o modo como o emprego de tecnologias que removem o combatente do campo de batalha — que, conseqüentemente, não arrisca a sua vida em combate — virão a influenciar o modo como os militares do futuro encaram o uso da força e, bem assim, em que termos estarão dispostos a combater se isso implicar uma qualquer espécie de risco para a sua vida⁵⁶.

Tal como sucedeu anteriormente com referência a outras tipologias de capacidades, chegará o momento em que as sociedades se verão forçadas a confrontar diferentes questões, em especial se os VANT passarem a ter uma aplicação operacional «massificada» de que resulte um crescente impacto nas populações civis.

No âmbito do presente artigo poder-se-á concluir que a tecnologia VANT poderá vir a tornar-se operacionalmente imprescindível às forças armadas de diferentes Estados. Por conseguinte, apesar da tecnologia VANT ainda configurar uma tecnologia emergente — mormente os avanços que à data se registam — o seu desenvolvimento e emprego serão temáticas politicamente incontornáveis no futuro próximo. Pense-se, sobretudo, no potencial que reserva o cruzamento da tecnologia VANT com os avanços tecnológicos em matéria de inteligência artificial⁵⁷.

Por fim, na senda do debate contemporâneo em torno da inteligência artificial, sublinhe-se que a temática relativa ao emprego dos chamados «sistemas autónomos» de armamento difere e coloca outras questões face à temática do emprego de VANT, sobre a qual ora versámos. Com efeito, o grau de complexidade jurídica é maior uma vez que o sistema autónomo pode, no limite, operar totalmente sem qualquer intervenção humana — os apelidados «robôs assassinos»⁵⁸.

Neste particular, cremos que, tal como aventado em defesa do emprego da tecnologia VANT (que permite a máxima aproximação visual e física ao alvo e uma distância máxima do soldado atacante), o desiderato de eliminar o «erro» será novamente utilizado como argumento em prol do desenvolvimento da tecnologia dos «sistemas autónomos», relembrando-se que as máquinas não estão sujeitas às vicissitudes inerentes à condição humana — no entanto o «erro» objeto de análise continuará a ocorrer e, quando as máquinas dominarem o mundo, *bastará enganar as máquinas*.

BIBLIOGRAFIA

- ALSTON, Philip; MORGAN-FOSTER, Jason; ABRESCH, William (2008) — *The Competence of the UN Human Rights Council and its Special Procedures in relation to Armed Conflicts: Extrajudicial Executions in the 'War on Terror'*. «European Journal of International Law», vol. 19, n.º 1, p. 183-209.
- AMNISTIA INTERNACIONAL (2013) — *Will I be next? - US Drone Strikes in Pakistan*. Londres: Amnistia Internacional.
- APUZZO, Matt (2015) — *Blackwater Crew Given Long Terms for Killing Iraqis*. «The New York Times (New York edition)», 14/04/2015, p. A1.

⁵⁶ CHAMAYOU, 2013.

⁵⁷ SCHARRE, 2018.

⁵⁸ SCHARRE, 2018.

- BAJAJ, Vikas (2012) — *India: Italy Asks for Marines' Release*. «The New York Times (New York edition)», 25/02/2012, p. A5.
- BENJAMIN, Medea (2012) — *Drone warfare: killing by remote control*. Updated edition. Nova Iorque: OR Books.
- CHAMAYOU, Grégoire (2013) — *Théorie du drone*. Paris: La fabrique éditions.
- CHIESA, Luis E. & GRENNAWALT, Alexander K.A. (2012) — *Beyond War: Bin Laden, Escobar, and the Justification of Targeted Killing*. «Washington & Lee Law Review», 69, 3.
- CONWAY-LANZ, Sahr (2006) — *Collateral Damage: Americans, noncombatant immunity, and atrocity after World War II*. Nova Iorque: Routledge.
- DER DERIAN, James (2000) — *Virtuous War/Virtual Theory*. «International Affairs», vol. 76, n. 4, p. 771-88.
- ____ (2009) — *Virtuous war: mapping the military-industrial-media-entertainment network*. 2nd edn. Nova Iorque: Routledge.
- DOSWALD-BECK, Louise (2006) — *The Right to Life in Armed Conflict: Does International Humanitarian Law provide all the Answers?* «Int'l Rev. Red Cross», 88, p. 881-904.
- ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA — *Presidential Policy Guidance (PPG)*, documento de 22/05/2013. Disponível em <https://www.justice.gov/oip/foia-library/procedures_for_approving_direct_action_against_terrorist_targets/download>.
- HUMAN RIGHTS WATCH (2013) — *Between a Drone and Al-Qaeda: The Civilian Cost of US Targeted Killings in Yemen*. EUA: Human Rights Watch.
- INTERNATIONAL HUMAN RIGHTS and Conflict Resolution Clinic (2012) — *Living under drones: death, injury, and trauma to civilians from us drone practices in pakistan*. New York: International Human Rights and Conflict Resolution Clinic (Stanford Law School) and Global Justice Clinic (NYU School of Law).
- LEWIS, Michael W. & CRAWFORD, Emily (2013) — *Drones and distinction: how IHL encouraged the rise of drones*. «Georgetown Journal of International Law», vol. 44, n. 3, p. 1128-66.
- MASOOD, Salman (2018) — *Dispute Over Drone Strike in Pakistan*. «The New York Times (New York edition)», 26/01/2018, p. A1.
- MELZER, Nils (2008) — *Targeted killing in international law*. Oxford/Nova Iorque: Oxford University Press. (Oxford Monographs in International Law).
- McDONALD, Jack (2017) — *Enemies Known and Unknown: targeted killings in America's transnational war*. Oxford/Nova Iorque: Oxford University Press.
- O'CONNELL, Mary Ellen (2010) — *Rise of the Drones II: Examining the Legality of Unmanned Targeting*. Subcommittee on National Security and Foreign Affairs. Congress of the United States — House of Representatives; Washington: Congress of the United States.
- ONU (Organização das Nações Unidas) (2010) — *Report of the Special Rapporteur on extrajudicial, summary or arbitrary executions, Philip Alston – Addendum: Study on targeted killings*. Assembleia-Geral da ONU.
- OTTO, Roland (2012) — *Targeted Killings and International Law – with speacial regard to Human Rights and International Humanitaran Law*. Heidelberg: Springer.
- PEREIRA, Maria de Assunção do Vale (2009) — *O Princípio da Distinção como Princípio Fundamental do Direito Internacional Humanitário*. «Revista da Faculdade de Direito da Universidade do Porto», ano VI, p. 413-42.
- PRICE, Bryan C. (2012) — *Targeting Top Terrorists: How Leadership Decapitation Contributes to Counterterrorism*. «International Security». 36 (4 (Spring 2012)), 9-46.
- ROSÉN, frederik (2013) — *Extremely Stealthy and incredibly Close: Drones, Control, and Legal Responsibility*. Copenhaga: Danish Institute for Security Studies (DIIS). Working Paper.
- RUBIN, Alissa J. (2015) — *U.S. Is Blamed After Bombs Hit Afghan Hospital*. «The New York Times (New York edition)», 04/10/2015, p. A1.
- SAVAGE, Charlie; SCHMITT, Eric (2017) — *Trump Eases Rules in Somalia Protecting Civilians in Strikes*. «The New York Times (New York edition)», 31/03/2017, p. A1.
- SCHARRE, Paul (2018) — *Army of None: autonomous weapons and the future of war*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.

- SOLIS, Gary D. (2010) — *The law of armed conflict: international humanitarian law in war*. Cambridge, Eng/ Nova Iorque: Cambridge University Press.
- STANFORD LAW SCHOOL; NYU SCHOOL OF LAW (2012) — *Living under drones: death, injury, and trauma to civilians from us drone practices in Pakistan*. Nova Iorque: International Human Rights and Conflict Resolution Clinic at Stanford Law School; Global Justice Clinic at NYU School of Law.
- UK MINISTRY OF DEFENCE (2011) — *Joint Doctrine Note 2/11: The UK Approach to Unmanned Aircraft Systems*.
- VICENTE, João (2013) — *Guerra Aérea Remota: A revolução do Poder Aéreo e as oportunidades para Portugal*. Porto: Fronteira do Caos Editores.
- ZENKO, Micah (2013) — *Council Special Report n. 65: Reforming U.S. Drone Strike Policies*. Nova Iorque: Council on Foreign Relations — Center for Preventive Action.

TRUE HEROES DON'T DIE, THEIR HEARTS GET EATEN — AGAIN AND AGAIN

THOMAS P. WILKINSON*

Resumo: Tradicionalmente, o «heroísmo» era uma virtude procurada e elogiada na guerra. Hoje essa qualidade é encontrada nas demandas da administração social comum. No entanto, há uma contradição entre o «heróico» e o «democrático». Esse clichê de heroísmo esconde um conflito fundamental na sociedade ocidental, enraizado nas noções positivas e negativas de liberdade e nas reações à Revolução Francesa.

Palavras-chave: Romantismo; Heroísmo; Liberdade positiva.

Abstract: Traditionally «heroism» was a virtue sought and praised in war. Today this quality is found in demands for ordinary social management. Yet there is a contradiction between the «heroic» and the «democratic». This cliché of heroism conceals a fundamental conflict in Western society, one which is rooted in the positive and negative notions of liberty and the reactions to the French Revolution.

Keywords: Romanticism; Heroism; Positive liberty.

Today's hero in popular culture is a corrupted version of Milton's Satan, a collaborator with the rigged game of a tyrannical God. His errors are the violations of God's law but God does not really mind since He knows that humans could never follow these arbitrary rules. Satan is God's deniability¹.

Shelley (and Mark Twain²) recognized this and therefore sought a heroic character who does not pretend to compete with God and refuses to deny his alliance with humanity.

This mistake denies him a simple death and condemns him to the punishment of repetition. The inability to prevent the recurrence of history and all the pain this brings.

In Portugal, the parliamentary budget debates of the past years — at least as reported in the national media — gave more attention to the German finance minister (as representative of the richest EU state and the banks domiciled there, which are leading creditors in subordinate member-states like Greece and Portugal) than to the vocal complaints of Portuguese citizens³. This is even more bizarre when considering the preliminary conclusions about the catastrophic fires in our country in 2017⁴. For decades now we have been told that the fail-

* CITCEM. dr-wilkinson@language-logistics.de.

¹ *Plausible deniability* is a concept attributed to the US national security policy to characterise the imperative of covert action. The principle is simply that any covert action should only be performed if, should it be exposed, it is possible to deny official responsibility for the action. Then CIA director William Colby explained the doctrine as understood by the Agency in hearings before the so-called «Church Committee», (US Senate Select Committee to Study Governmental Operations with respect to Intelligence Activities) on 16 September 1975.

² TWAIN, 1962. Twain's satirical treatment of the Creation is presented in the form of correspondence between Satan and his heavenly brethren, the archangels.

³ At the time, the German finance minister was Wolfgang Schäuble (from 2009–2017) Schäuble has been a CDU member of the German federal parliament since 1972, the longest serving active member of the party that has dominated German politics since 1949.

⁴ In 2017 there were massive forest fires throughout central Portugal. In one notorious case, Pedrógão Grande, many people were burned alive in their cars as they tried to escape through the few roads in the rural area. Preliminary investigations showed that aside from the natural conditions conducive to fires, the failure to invest in training and equipment for local forest management and fire departments and the chronic neglect of the rural areas by national government aggravated the damage immensely.

ures, the mistakes, of European democracies (especially in Southern Europe) have been caused by the absence of heroic leadership (whether by individuals or parties). Such heroism would mean that elected representatives and governments would make the hard choices against the will of their electorates needed to remedy the «errors of fiscal irresponsibility» that are the cause of our misery. Of course discretion or good taste impede calls for «heroic autocrats» these days⁵. The «Heroism» is supposed to be more anonymous and perhaps less accountable. What are as those «errors» and what does «heroism» really means in this context.

1. The Portuguese national poet Luís Camões wrote a sonnet in which he says that he would have been ruined by «love alone» — his errors were incidental⁶. Camões however was a pre-Revolutionary poet and we might assume that he was lamenting failed love, more than history. However, the point is that while all love fails it is the pre-condition of humanity and therefore it is reborn.

2. What does ERROR mean? ERROR can be best understood today as the inadequacy of the human to respond perfectly — individually and as a species — to the environment. Sometimes error or creativity is just what is needed by a stagnant culture. This is the central thesis of Morse Peckham's *Man's Rage for Chaos*⁷. Peckham began with this book to ask the question «whether there is a biological explanation for the arts?». Any answer to this question must begin with the fact that humans are born into a world in which they are dependent on others (in particular, adults) for food and protection for a rather long time compared to other animals. Furthermore virtually everything humans do to survive must be taught and learned. And as anyone can observe it is virtually impossible to learn anything perfectly — so humans spend most of their time making «mistakes». We have learned at least since the 19th century to distinguish between mistakes that are errors, mistakes that are crimes, and mistakes that are «creative». Therefore, it probably makes more sense NOT to ask «do we learn from mistakes?» but what do we mean when we say we have «learned» anything?

3. Consider the meaning of «hero» and «heroism». Heroism is a role.⁸ In Western culture the basic models for heroes are derived from interpreting classical Greek and Roman mythology. In fact *Os Lusíadas*, for which Camões is most famous, is also an explicit comparison with ancient Greek heroism. The hero as we all know is by definition an exception. Something she or he does has to be beyond what the majority do — otherwise it would be indistinguishable from the behaviour of that majority. If the majority follows conventional rules of behaviour, then heroism is and heroes are unconventional — that is to say first of all mistakes, failure for whatever reason to behave in accordance with conventions.

⁵ Portugal's autocratic ruler from 1928-1968, António de Oliveira Salazar, was initially invested with wide powers as finance minister on the pretext that courageous fiscal authority was needed to save Portugal.

⁶ CAMÕES, Luís, *Erros meus, má fortuna, amor ardente* Sonnet CXCI (My errors, cruel fortune and ardent love, trans. Richard ZENITH, 2009). *Erros meus, má fortuna, amor ardente/em minha perdição se conjuraram;/os erros e a fortuna sobejaram,/que para mim bastava o amor somente.//Tudo passei;/mas tenho tão presente/a grande dor das cousas que passaram,/que as magoadas iras me ensinaram/a não querer já nunca ser contente.//Errei todo o discurso de meus anos;/dei causa [a] que a Fortuna castigasse/as minhas mal fundadas esperanças.//De amor não vi senão breves enganos.//Oh! quem tanto pudesse que fartasse/este meu duro génio de vinganças!*

⁷ PECKHAM, 1965.

⁸ CARLYLE, 1841. All societies set up heroes who embody their values. Heroes are essentially a religious way of looking at life. Jesus is a hero, too. Prometheus is a type of Jesus.

However the heroes of classical antiquity — at least as conventionally presented — were part of what might be called the divine universe. Their acts were mistakes — violations of the conventions among the deities, errors made by gods and demi-gods. Man was at best a conduit, not an agent. To the extent that heroism was relevant to humans it was by virtue of human submission to the gods. One of the best examples of this is the myth of Sisyphus⁹.

4. Until the late 18th century this divine drama — at least in Europe had been transferred from the celestial to the terrestrial monarchical system. One can see this in the arts of the period. The transfer of divine law from the ancient gods, to the Church and then to monarchies, did not go unchallenged, as the English Civil War demonstrated. Milton defended his staunch republicanism by turning Satan into the hero of his *Paradise Lost*.

However by 1789, the convention of divine law — whether vested in the Church or in the monarch — was threatened by what turned out to be a major cultural crisis which exploded in the French Revolution. Critics of the Revolution, both contemporary and since then have blamed the mass violence and wars triggered by the overthrow of the Bourbon monarchy on a massive error: the belief that human equality and democracy could be a substitute for what was now called «natural law». Opposed to this was a wide spread optimism that having swept away the obstacles of kings and priests, it would be possible to create a religion of humanity. In fact in the first years of the Revolution there was a movement to reorganise religion in France by creating a cult with appropriate rites and festivals as a substitute for the Catholic Church. What is important here is that significant participants in the Revolution recognised that the abolition of the monarchy and the secularisation of the Catholic clergy were negative acts and that a culture, especially one undergoing change needs positive acts. So while opponents of the Revolution preferred to focus on violence and destruction, the most dedicated — in this sense «heroic» — participants knew that a revolution had to be creative to survive. They had to be unconventional in the creation of new conventions.

Two major English poets were especially known for their support of the French Revolution. Both wrote works, which interpreted the heroic role and thus created new ideas of heroes and heroism. However, they came to disagree profoundly both on with the consequences of the Revolution (in their day) and the meaning of heroes and heroism.

For purposes of simplification, there was a negative and a positive form of heroism. These were exemplified in the works of Byron (negative) and Shelley (positive).

Shelley introduced his positive hero by contrasting Prometheus with Satan, who was the hero of Milton's *Paradise Lost*. In his introduction to the play *Prometheus Unbound* he wrote:

The only imaginary being, resembling in any degree Prometheus, is Satan; and Prometheus is, in my judgment, a more poetical character than Satan, because, in addition to courage, and majesty, and firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandizement, which, in the hero of Paradise Lost, interfere with the interest. The character of Satan engenders in the mind a pernicious casuistry which leads us to weigh his faults with his wrongs, and to excuse

⁹ CAMUS, 1955.

*the former because the latter exceed all measure. In the minds of those who consider that magnificent fiction with a religious feeling it engenders something worse. But Prometheus is, as it were, the type of the highest perfection of moral and intellectual nature impelled by the purest and the truest motives to the best and noblest ends*¹⁰.

The hero imagined by Byron — today we still have the term «Byronic hero» — was very different. Although recognising that the conventional rules of behaviour were no longer adequate, the Byronic hero sees this as an individual error. In the end this error is incorrigible and can only bring death. The development of this conception of heroism can be seen in the four cantos of *Childe Harold*. In this narrative poem Byron effectively describes his transformation from an enthusiast of the Revolution to one who laments its failure and the defeat of Napoleon and finally resigns to death in the belief that the Revolution was futile, pointless, that nothing can be changed¹¹.

Shelley completely opposes the view Byron espouses in the Canto IV.

*To suffer woes which Hope thinks infinite; To forgive wrongs darker than death or night; To defy Power, which seems omnipotent; To love, and bear; to hope till Hope creates From its own wreck the thing it contemplates; Neither to change, nor falter, nor repent; This, like thy glory, Titan, is to be Good, great and joyous, beautiful and free; This is alone Life, Joy, Empire, and Victory*¹².

5. A century ago another revolution shook and shocked the West — the October Revolution. It too was a signal of the crisis and an attempt to transcend it. Again the roles of heroism had to be reinterpreted. The reaction to the October Revolution was at least, if not more, violent (because of technological developments) than that triggered by the French Revolution.

The negative heroism (Byron) became violently opposed to the positive heroism (Shelley). Attempts to understand this conflict have been distorted by what can only be called a sloppy use of the terms and an even sloppier explanation of the forces and political entities involved. For example whereas the history of the period from 1917 until 1945 was seen as a collective struggle for socialism in Russia and wherever it was supported in the world on one hand, the alternative explanation has been that the struggle has been for individual liberty. Thus the hero in the West ostensibly fights against all forms of social control, which inhibit his individualism. The hero in the «East» on the other hand fights for the integrity of society and the strength of collectivity.

The principal theorists of what might call Byronic heroism in politics were Isaiah Berlin in Britain and Leo Strauss in the US¹³. The complement to this Byronic form of politics has

¹⁰ SHELLEY, 1927: 201.

¹¹ BYRON, 1936: 173. For example, Stanza CV (Canto IV), *And from the planks, far shatter'd o'er rocks, / Built me a little bark of hope, once more / To battle with the ocean and the shocks / Of the loud breakers, ad the ceaseless roar / Which rushes on the solitary shore / Where all lies founder'd that was ever dear / But could I gather from the wave-worn store / Enough for my rude boat, where should I steer? / There woos no home, nor hope, or life, save what is here.*

¹² SHELLEY, 1927: 264.

¹³ BERLIN, 1958. Leo Strauss was a German-American political philosopher and proponent of «natural law» doctrine, who while a professor at the University of Chicago has been credited as the intellectual mentor for what is called in the US «neo-conservatism». Although Berlin is often considered a «liberal» whereas Strauss is considered a conservative/reactionary, a principal historical motivation in both is their venomous reaction to the Russian Revolution.

been an economic doctrine called the Austrian School¹⁴ but also neo-liberalism. There was a negative reaction to the French Revolution, which only saw violence and anarchy. And there was the negative reaction to the October Revolution in the 20th century. Strauss and Hitler were right in line in hating communism. So was Churchill. Berlin too. They hated the optimism and hope of the October Revolution. They had to worry about their own masses, who wanted to be free and to benefit from their own labour.

In fact, after 1945 it was still communism/socialism, which enjoyed the enthusiasm of most of the masses in Europe and rest of world. Contrary to the images created by Hollywood, most people in Europe knew that it was the Soviet Union that had defeated Hitler's empire and communists who had been the most disciplined resistance to fascism in the occupied territories. 70 years later the record is public how much money and political pressure the US had to devote to persuading Europeans not to vote for the optimism of the October Revolution¹⁵.

6. In 1989 the collapse of the Soviet Union and with it the so-called «socialist bloc», left the West with what might be called a «Byronic victory». Ostensibly this has been the triumph of the individual over all forms of collectivity/disparagingly called «collectivism». But what does that really mean? What is the actual end of Byron's notion of heroism and its derivatives «negative romanticism» and negative liberty?

7. The apparent victory of negative heroism has actually left us with the death of value. The hero's acts are violent, fervent and ultimately futile — and what is worse, he knows it and accepts the destruction as the price.

This was an answer by those for whom the revolutions had failed and although revolt may have been inevitable, in the end it was necessary to admit that «god was right», «monarchy was best» and «humans are incorrigible».

The consequences of this collapse could already be seen in the ascendancy of Austrian/neo-liberal economic doctrines beginning in the 1970s. This was coupled ironically with an abandonment of any pretence that democracy — in the sense of popular rule for the general welfare — was an acceptable social system. This is ironic because from 1945 until 1974, nearly the entire world was engaged in struggle to obtain the promises of democracy whether that inspired by 1789 or by 1917. Just when more countries became independent than at any time in history, democracy and a social state were abandoned as the primary model of political-social order. The hero in all of this was the entrepreneur or politician or even military officer who was willing to take the hard decisions needed to suppress popular, democratic aspirations for the sake of the supreme human objective of personal profit.

¹⁴ The Austrian School of economic dogma. Its most notorious contemporary propagandist was Milton Friedman. However Friedman was simply a populist acolyte of the economic theorists who were spawned in the ruins of the Austro-Hungarian Empire and after WWII found their home in the United States, many of whom gave birth to what was known as the «Chicago School» since it was spawned at the University of Chicago (along with a host of unsavoury German-speakers from north of the Salzach river).

¹⁵ AGEE & WOLF, 1978. This is just one of several books/collections which drew attention to the covert operations of the US government to manipulate elections throughout Western Europe after World War II, principally to prevent popular European communist parties from winning elections.

Despite numerous economic crises, not to mention endless wars, there is still a widely propagated belief that the problems will be solved by more heroism, negative heroism that is. The heroes in our society are supposed to act deliberately against their own interests or against the interests of those they ostensibly represent. This is the Byronic heroism which if carefully analysed can be seen as the font of nihilism — not creativity or humanity. The Byronic hero has resigned to defeat, accepts the world as hopelessly corrupt and therefore the gods/potentates as the least possible evil. It is the heroism of suicide.

In fact many ordinary people resist this kind of heroism because it is obvious that it is a death wish.

The contrast to this heroism is positive heroism that for purposes of simplicity can be identified with Shelley — in particular, Shelley's reinterpretation of the Prometheus myth in his dramatic-lyric poem *Prometheus Unbound*. This enigmatic poem is a deliberate response to Byron's underlying nihilism. It poses the conflict between individualism and society as a pseudo-problem — one created by subservience to the gods. In other words he says that the game between god and man has been rigged and there is no way out except to stop playing on god's terms. It is god (the gods) who creates the conditions under which man is opposed to himself and to his fellow creatures. The individual that Byron described and supposed he lived was a product of his desire to be reconciled with authority to be happily submissive. Shelley's Prometheus refuses to play god's game. In doing so he becomes emblematic for the refusal to be divided and exploited by the gods.

Shelley's freedom is exactly Berlin's positive liberty — the ability to create one's own systems and structures or what is generally called in political science self-determination. Negative liberty, which Berlin from his sinecure at Oxford espoused as the only defensible form, is merely freedom with in a system one cannot change, as freedom to buy and sell in the free market or capitalism.

In Act IV, Shelley does not describe a utopia — a nowhere in which there is nothing to do and all questions are answered, all problems are solved. That is the usual opposition to the vision of Shelley and the positive Romantics or the committed revolutionaries of 1789 and 1917. Instead Shelley shifts from a drama in which Prometheus has had to deal with his oppressor and tormenter as punishment for bringing man fire (knowledge), to Prometheus as the emblem of all human potential when knowledge is attainable by all and can be used to live in the world. The meaning of the heart that grows back each time it is consumed is precisely the opposite of Byron's song of futility in *Childe Harold*. It is the heart — the love of man — that is renewed in the struggle to live and use the attainable knowledge. Prometheus has not sacrificed himself. It is not a Christian parable because Shelley's Prometheus is not a surrogate — he is everyman, unmediated in life itself and without god or any other tyrant to dominate him. Prometheus is not everyman as an individual. One ought perhaps to say Prometheus is only comprehensible as Man or Humanity. The liberal individual of the Enlightenment was the imitation of god, god the autocrat, the tyrant. Shelley believed that this individual was an insidious fiction — and for humanity a very destructive fiction.

From 1789 until 1918 the key social event for humanists was the French Revolution. From 1918 until 1989 the key social event was the October Revolution. The October Revo-

lution magnified the French Revolution to a global scale. 1989 can be seen as the final collapse of the French Revolution as the central ideal of what is paraded as «Western humanism».

Of course that does not mean that the ideals of the French Revolution and October Revolution were extinguished, only that the potential of Western states to promote humanism in whatever form collapsed.

One of the reasons for this collapse can be seen in the prevalence of what has been called «negative Romanticism» and its negative (nihilistic) hero. Nietzsche anticipated this, essentially arguing that the Byronic hero — the possessive individual (in the sense of defined by property, rather than humanity) — was a destructive ideal. In that sense Nietzsche did not promote fascism, as is often supposed — although his sister did — but prophesied its destructive power.

The October Revolution globalised the French Revolution and it was met by globalised fascism leading to the Second World War (this was an even more violent reaction than the wars against Napoleon). Although the Soviet Union, led by its own Napoleonic figure in the form of Stalin, was able to defeat the centre of European fascism, it was only at the cost of a kind of «Congress» solution in 1945 with NATO under US dominance emerging as the power to isolate the Soviet Union and prevent the expansion of the ideals of the October Revolution¹⁶.

WWII destroyed European control over its empires and ironically magnified the influence of the Soviet Union beyond its own ambitions for change in the world system. Thus from 1945 until 1975, revolutions continued to threaten the new «Congress» dispensation¹⁷.

By 1989 however the Soviet Union was exhausted and so were all the countries that had struggled to become independent based on the ideals of 1789 or 1917.

1989 marked what must unfortunately be seen both politically and economically but also socially and ecologically as the consequences of the «negative liberty», negative heroism, and above all the nihilistic response to the French Revolution — a return to divine despotism and clerical domination.

«Heroism» is by definition an act that violates convention, an error — at least in the eyes of those who feel compelled to follow conventional rules of behaviour. That heroism is an exception. So how can human society be organised «heroically» when that would mean constantly violating any conventions — any rules that might be agreed for the benefit of human life?

The hero as we have learned to appreciate him has always been a part of the deity — his violations were always within the confines of what the gods decreed — and priests interpreted.

For Shelley there were no gods. Prometheus joined the human condition, the human species. He took fire to share with humanity. He did not bring divine perfection — the gods

¹⁶ See NSC-68, promulgated in 1947, this policy document defined the US national security strategy and objectives. It remained classified until the late 1970s.

¹⁷ Of the three key US diplomats of the so-called Cold War era, Dean Acheson, John Foster Dulles, and Henry Kissinger, it is telling that Kissinger's academic focus was on the political order created by the reactionary Congress of Vienna, designed to suppress democratic and revolutionary movements after the defeat of Napoleon.

were never perfect either. Shelley's Prometheus was chained to the Earth like humans are as a species. In his view the renewing heart, is not a brief illusion.

However the potential of positive heroism has not been exhausted. It has merely lost its historical agents. Prometheus has had his heart consumed and now must bear its slow but sure replacement.

BIBLIOGRAPHY

- AGEE, Philip; WOLF, Louis (1978) — *Dirty Work: The CIA in Western Europe*. New York: Lyle Stuart and Dorset Press.
- BERLIN, Isaiah (1958) — *Two Concepts of Liberty*. Oxford: Clarendon Press.
- BYRON, George Gordon (1936) — *Childe Harold's Pilgrimage and other Romantic Poems*. New York: Doubleday.
- CAMÕES, Luís de (2009) — *Sonnets and other poems*. Translated by Richard Zenith. Dartmouth, Mass.: University of Massachusetts, Dartmouth.
- CAMUS, Albert (1955) — *Myth of Sisyphus, and other essays*. Translated from the French by Justin O'Brien. New York: Knopf. First published in French in 1942.
- CARLYLE, Thomas (1841) — *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*. London: James Fraser.
- PECKHAM, Morse (1965) — *Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts*. Philadelphia: Chilton Books.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1927) — *Complete Poetical Works*. London: Oxford University Press.
- TWAIN, Mark (1962 [1909]) — *Letters from the Earth*. Edited by Bernard DeVoto. With a pref. by Henry Nash Smith. New York: Harper & Row.

SOBRE O ERRO NA INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA: EPISTEMOLOGIAS HISTÓRICAS E NOVAS PRÁTICAS HISTORIOGRÁFICAS

MARIA OTÍLIA PEREIRA LAGE*

Resumo: Este artigo inicia-se com uma reflexão teórica (RHEINBERGER, 2016) sobre a constituição das disciplinas e articulação das «duas culturas» e aborda os seguintes tópicos: emergência das epistemologias históricas nas ciências, em particular, a epistemologia histórica de Bachelard e a incerteza epistemológica na história da medicina (FLECK e CANGUILHEM), «nós epistemológicos» das ciências das humanas; historicidade do conhecimento científico, base das epistemologias históricas que representam, no século XX, um estilo novo e plural de pensamento na história da ciência; historicidade intrínseca ao conhecimento histórico, na história experimental de Lepetit e no paradigma indiciário de Ginzburg. Exemplifica-se o erro na produção de fontes em estudos de população. Conclui-se pela necessidade de «pôr a ciência em cultura» (LÉVY-LEBLOND), ou seja, os conhecimentos à prova.

Palavras-chave: O erro na investigação; Epistemologias históricas; Articulação das «duas culturas»; História experimental; Paradigma indiciário.

Abstract: This article begins with a theoretical reflection (RHEINBERGER, 2016) on the constitution of the disciplines and articulation of «two cultures» and addresses the following topics: emergence of historical epistemologies in the sciences, in particular, the historical epistemology of Bachelard and uncertainty epistemological in the history of medicine (FLECK and CANGUILHEM), «epistemological nodes» of human sciences; historicity of scientific knowledge, the basis of the historical epistemologies they represent, in the 20th century, a new and plural style of thought in the history of science; historicity intrinsic to historical knowledge, in the experimental history of Lepetit and in the Ginzburg indicium paradigm. The error in the production of sources in population studies is exemplified. It concludes with the need to «put science in culture» (LÉVY-LEBLOND), that is, knowledge to the test.

Keywords: Error in research; Historical epistemologies; Articulation of the «two cultures»; Experimental history; Indicium paradigm.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo partilha do seguinte preceito clássico «A vida é curta, a arte longa, a ocasião fugidia, a experiência enganadora, e a decisão difícil»¹.

Parte de uma reflexão crítica sobre o nosso percurso de prática historiográfica desenvolvida através de sucessivos estudos de caso transdisciplinares em que construímos, experiencialmente, objetos de investigação diferenciados, cuja singularidade representativa e coerência se compaginam no contexto de uma nova história social², pragmática e experimental, em que a sociedade é configurada como uma categoria da prática³.

Começa-se por fazer, no plano teórico-metodológico, uma sucinta abordagem a epistemologias históricas da ciência e a novas práticas historiográficas que integram a relevân-

* Investigadora Integrada do CITCEM — Universidade do Porto. otillialage@sapo.pt.

¹ Hipócrates, séculos V-IV a.C.

² LEPETIT, 1995.

³ LEPETIT, 2016.

cia da incerteza e do erro na investigação científica e histórica. Esta breve análise atende ao postulado genérico de que «a ciência é incerta [...] não prova, apenas refuta falsas teorias» pelo que «não se podem evitar os erros» sendo então «importante aprender através deles»⁴. Nessa medida, e tendo por referência uma sólida revisão das fronteiras entre disciplinas e a constituição de epistemologias históricas contemporâneas para além da dicotomia das «duas culturas»⁵, autor alemão que defende uma nova epistemologia da experimentação nas ciências⁶, tenta-se, numa primeira rubrica, «Quadros teóricos e metodológicos», identificar alguns princípios básicos dessas epistemologias que constituíram, ao longo do século XX, um «estilo de pensamento» novo e plural para a compreensão da história da ciência, enquanto facto histórico. Valorizam-se as dimensões socioculturais e históricas que integram a importância da incerteza nas práticas de investigação e no processo sistémico de um «conhecimento conjectural», como «algo flexível, adaptativo e sem limites rigidamente definidos»⁷. Na aproximação que se segue a novas práticas historiográficas, destaca-se o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, reputado historiador da micro-história italiana e a nova história social, com ênfase particular na tendência para a história experimental de Bernard Lepetit, cuja obra, inacabada por seu desaparecimento prematuro, se tornaria um expoente da segunda fase do Projeto dos «Annales».

Num segundo momento, esboça-se a argumentação analítica de um exemplo centrado, na perspectiva da cultura, no processo de produção de fontes e tipos de erros nos estudos de população e demografia histórica. Trata-se de um caso de estudo esclarecedor da prática de investigação histórica que nos pode levar a um outro plano de reflexão sobre a importância da vigilância epistemológica «a montante» e «a jusante» dos dados e materiais fornecidos pelas fontes históricas.

Finalmente, e a título de síntese dos tópicos e argumentos sumariamente esboçados, na presente comunicação, reflete-se sobre a relevância para os investigadores do uso de procedimentos epistemológicos historicizados, da análise cultural de seus possíveis erros, pondo o conhecimento em cultura à prova, e da criação na prática científica de um ambiente de aprendizagem e questionamento das certezas, sob a prevenção do erro.

2. QUADRO TEÓRICO E METODOLÓGICO: EPISTEMOLOGIAS DA «INCERTEZA»

Embora as ciências tenham passado por significativas transformações com o apelo à interdisciplinaridade de há meio século atrás, as ideias sobre o afastamento entre e dentro as ciências e as humanidades, tema de debate no conhecimento para superar os limites entre os dois reinos ou «duas culturas», célebre noção desenvolvida pelo físico, escritor e político Charles P. Snow (1959), continuam a manter-se com significativos reflexos na investigação científica atual, abrindo para uma nova época.

⁴ POPPER, 1963.

⁵ RHEINBERGER, 2016.

⁶ RHEINBERGER, 1997.

⁷ GINZBURG, 1983.

2.1. PARA ALÉM DA DICOTOMIA DAS «DUAS CULTURAS», CIÊNCIAS E HUMANIDADES

Hans-Jorg Rheinberger, cientista e historiador das ciências, antigo diretor do Max Planck Institute for the History of Science, estuda num seu muito recente e sólido ensaio⁸ esta problemática do conhecimento, tópico de referência central na constituição das epistemologias científicas e históricas contemporâneas. Aí se apresenta, em síntese, «o dinamismo das disciplinas através do exemplo da história de biologia», mostrando-se que «as disciplinas são configurações sujeitas a mudanças históricas dramáticas», e discutem-se «conceitos de natureza e cultura, ao mesmo tempo que se analisam as formações de conhecimento que atravessam fronteiras disciplinares», argumentando que podem ser consideradas como uma reação ao começo de uma transformação fundamental da dicotomia disciplinar da natureza e da cultura, da matéria e do espírito no decurso do século XX. Segundo este autor o apelo final da ciência não seria apenas histórico, retrospectivo, mas também o incitamento a uma nova cultura de convite e desafio recíprocos num universo de conhecimentos que não pode mais ser entendido em termos dualistas, mas que tem de tornar-se irredutivelmente plural.

Rheinberger parte aqui das disciplinas, historicamente, e lançando um olhar lateral sobre a formação das humanidades ao longo do século XIX, analisa a paisagem disciplinar através da historiografia de suas dinâmicas reais intrínsecas e extrínsecas, percorrendo polémicas, cismas, contramovimentos, diferenciações bem como os processos de fragmentação e hibridização ocorridos num longo arco temporal desde o século XVII e XVIII até à atualidade, em que, como refere, «a cultura intelectual em que vivemos não sabe como categorizar situações estranhas, sempre tentando reatar o nó górdio, entrecruzando a divisão que separa o conhecimento exacto e o exercício do poder, digamos natureza e cultura». O desenvolvimento histórico das disciplinas assim percorrido não é mais, segundo ele, do que a expressão organizacional e institucional da dinâmica subjacente dos objetos do conhecimento; por isso considera que «é vital atender à historicidade — e, portanto, à mediação cultural, tecnológica e social — das coisas que povoam nosso mundo científico e académico, e não apenas a das teorias e conceitos ou abstratos princípios metodológicos», sendo a tarefa genuína da história da ciência, examinar todas as ciências como técnicas culturais.

Argumenta a seguir sobre «natureza/cultura», distinção que Bruno Latour, na peugada de Mannheim, identificou como característica definidora da modernidade e por isso considerando que nós nunca fomos modernos. Prossegue com uma breve análise da noção de «campos», com o etnólogo e sociólogo francês Pierre Bourdieu em quem, nas décadas de 1960 e 1970, a questão das duas (ou mais) culturas do conhecimento encontrou pouca relevância, nela vendo antes a «dupla face» da ciência conhecimento e propondo à categorização tradicional, obsoleta, um vocabulário diferente em que as disciplinas são substituídas (sem implicar o desaparecimento de todos os limites) por «campos», mais especificamente: «campos do saber», «campos científicos» ou «campos do conhecimento» que gene-

⁸ RHEINBERGER, 2016.

ricamente não são diferentes de outros campos culturais, mas, na sua forma específica, são distinguidos em sua autonomia epistémica, pelo «teste da coerência» e o «veredito do experimento». Assim o pensamento de Bourdieu, mais influenciado pela sociologia e pela antropologia, terá encontrado um terreno comum com o do epistemologista histórico Gaston Bachelard, cujo pensamento foi influenciado pelas ciências naturais. Bachelard, que havia ensinado Bourdieu na Sorbonne, pediu à epistemologia histórica para atuar em consonância com os tempos, levando a sério a percepção de que a dinâmica da aquisição de conhecimento científico moderno depende de uma regionalização altamente flexível, derivada de as ciências modernas estarem, segundo ele, a desenvolver «racionalismos regionais», ideia inicialmente surgida no seu trabalho «Filosofia do Não» (1940).

Em Portugal (anos 1970-80), os importantes trabalhos da ciência do conhecimento científico e de uma nova ciência nascida da interdisciplinaridade de Armando de Castro⁹, um dos nossos maiores intelectuais do século XX, hoje injustamente esquecido e pouco estudado, em seu pensamento heterodoxo de formação e inspiração marxista, e reflexão crítica científica sobre os nossos conhecimentos que abriu novos rumos intelectuais, teve também a preocupação fundamental de construir a «Epistemologia Regional das Ciências do Homem», pormenorizada nas «Epistemologias Disciplinares» das diversas ciências, para de seguida explorar ao máximo as consequências das leis que aí elaboraria: estudar para as ciências do homem as «relações interdisciplinares», a «sociologia das ciências» e a «metodologia das ciências»¹⁰. Para Armando de Castro, que nos anos 1960 se situava no campo da Filosofia da Ciência e na década seguinte na Ciência da Ciência, a Epistemologia era uma meta-disciplina científica, e a ciência das ciências era também ciência dela própria.

Sucedem-se, entretanto, os avanços da microfísica, da química e da biologia em geral; da teoria das estruturas dissipativas e do princípio da «ordem através de flutuações» de Prigogine e a «nova conceção da matéria e da natureza» que transcende a física clássica.

Com vocação epistemológica idêntica a Armando de Castro¹¹ mas diferente posicionamento e via especulativa, em meados dos anos 1980, o conhecido cientista social Boaventura de Sousa Santos, para quem o paradigma da ciência moderna se encontra em crise¹², vai sintetizar as mudanças teóricas entretanto ocorridas nos seguintes termos: «Em vez da eternidade, a história; em vez do determinismo, a imprevisibilidade; em vez do mecanicismo, a interpenetração, a espontaneidade e a auto-organização; em vez da reversibilidade, a irreversibilidade e a evolução; em vez da ordem, a desordem; em vez da necessidade, a criatividade e o acidente».

Para ele, o próprio aprofundamento do conhecimento propiciado pela ciência «permitiu ver a fragilidade dos pilares em que se funda», tendo os cientistas concluído: «chegámos a finais do século XX possuídos pelo desejo quase desesperado de complementarmos o conhecimento das coisas com [...] o conhecimento de nós próprios».

⁹ CASTRO, 1975-82. O plano geral do projeto grandioso desta obra inacabada previa a publicação de 16 volumes, conforme descrito nos primeiros volumes publicados, projetando-se para os volumes VII a XI as epistemologias regionais e disciplinares e no vol. XII as relações interdisciplinares nas ciências do Homem.

¹⁰ PIMENTA, 1999.

¹¹ Armando de Castro foi arguente em júri de provas académicas de Boaventura Sousa Santos.

¹² SANTOS, 1997.

A sua posição mais recente de «pragmatismo epistemológico» e proposta de resgate da epistemologia, assente numa longa e prolongada reflexão crítica que passa pelo projeto das epistemologias do Sul vai no sentido de advogar um programa alternativo de alternativas, opondo a todas as formas de soberania epistémica a noção de ecologia de saberes¹³.

Regressando a Bachelard que viu a fragmentação do mundo científico ao seu redor não como uma perda lamentável da visão sintética nem como um obstáculo para comunicação, mas sim como a pré-condição das imensas ciências modernas, o mesmo acabará por retomar a sua discussão sobre a «rutura epistemológica», a que dá uma maior dimensão histórica. A sua obra epistemológica tardia, elaborada já nos anos 1950, é considerada uma epistemologia diferencial que pretende compreender a dinâmica real do pensamento científico sendo, neste ponto de vista, «plástica, móvel, fluída e arriscada como o pensamento e a ação científica que procura entender».

Rheinberger abre depois o caminho para «as culturas do conhecimento», uma das características da história e da etnografia da ciência, e dos estudos científicos e tecnológicos que, nas últimas décadas, aplicaram a noção de cultura, ou melhor, as «culturas» plurais, para enquadrar o estudo sobre o trabalho da ciência, como pré-requisito para criar uma visão da unidade das ciências em toda a sua pluralidade irreduzível. Um caminho mais promissor a seguir é a ênfase no mundo exibido por estudos científicos mais recentes, com inquéritos que se concentram mais na história, na sociologia ou na antropologia e em que entram em jogo vários aspetos, alguns estreitamente relacionados com a questão da(s) cultura(s) científicas que não estão apenas sujeitas a mudanças históricas, mas também permitem e provocam tais mudanças e/ou emergências, noção que nos faz retornar a Bachelard.

Independentemente da variante preferida de epistemologia histórica, sempre será necessário perguntar não só sobre disciplinaridade nos seus vários aspetos, mas também sobre a constituição e mutabilidade de seus objetos. Do mesmo modo, um envolvimento mais detalhado com o uso do termo *cultura* para caracterizar as ciências e seu desenvolvimento será também requerido. Essas duas questões não coincidem perfeitamente, mas estão ligadas de maneiras curiosas.

Pode agora entender-se melhor como a paisagem disciplinar se tornou mais rica em mobilidade interna, sendo as codificações disciplinares cada vez menos importantes; da mesma forma que as unidades de trabalho do processo de aquisição do conhecimento o tornam mais robusto em termos de suas condições técnicas.

Finalmente, Rheinberger reflete sobre «Sistemas Experimentais, coisas epistémicas e Culturas Experimentais», explicando que existem três condições para essas formações. Primeiro, deve haver uma certa sobreposição entre as tecnologias de pesquisa sobre as quais os sistemas foram construídos e com os quais eles lidam. Na maioria dos casos, várias tecnologias de pesquisa alimentam um sistema experimental; a combinação particular dá-lhe a sua forma característica. Eles podem migrar de um sistema para outro, de modo que surjam enxertos, ou podem substituir-se mutuamente numa trajetória experimental. Em segundo

13 NUNES, 2008.

lugar, deve haver um tipo de fluxo de material, uma troca de objetos materiais concretos, entre os sistemas que compõem uma cultura experimental. Por exemplo, na área das ciências da vida, hoje, esse fluxo é muitas vezes constituído por organismos modelo ou seus componentes moleculares padronizados. Em terceiro lugar, uma cultura experimental é caracterizada pela circulação de pesquisadores, cujo específico *know-how*, adquirido num sistema experimental, complementa o dos sistemas vizinhos ou é canalizado para novas aplicações em contextos ligeiramente diferentes. Isso dá origem a uma tessitura complexa de agentes humanos e não humanos do conhecimento. Neste sentido, considera que as culturas experimentais são campos de trabalho mais ou menos coerentes que constroem redes entre sistemas experimentais locais. As formas de conexão que eles representam são muito diferentes das envolvidas pela noção de disciplina, com as suas conotações institucionais e normativas mais fortes; de facto, concentrar-se nelas é minar as disciplinas como unidades de análise histórica. As culturas experimentais podem ser definidas epistemologicamente pelo seu acesso característico a um campo de objetos, que por sua vez condiciona os objetos que podem ser acedidos.

Lançando um último olhar progressivo a essa «revisão sistemática» entre, e especialmente, por dentro das disciplinas, com foco em várias posições na epistemologia histórica, ao longo do século XX, pode concluir-se que o que precisamos hoje, na nossa compreensão das ciências, não é de uma fantasia de unidade, nem de eufemismos, mas sim de um «pluralismo coerente»¹⁴ entre ciências e humanidades.

2.2. EMERGÊNCIA DAS EPISTEMOLOGIAS HISTÓRICAS NAS CIÊNCIAS

A epistemologia, ao ter como objeto o conhecimento em seu movimento, em seu devir, interessa-se pela lógica da descoberta científica da verdade como polémica, contra o erro, e como esforço para submeter a uma retificação permanente as verdades aproximadas da ciência e os métodos que ela usa. Ou seja, ao tomar o conhecimento científico como objeto de inquirição, teve de ter em atenção a sua historicidade. Refletir-se-á aqui sobre a ciência enquanto facto histórico e a sua íntima relação com a emergência da epistemologia histórica na ciência (Gaston Bachelard) e na história da medicina (Fleck e Canguilhem).

2.2.1. A EPISTEMOLOGIA HISTÓRICA DE BACHELARD

A obra de G. Bachelard situa-se no contexto da revolução científica promovida no início do século XX pela teoria da relatividade formulada pelo físico alemão Albert Einstein¹⁵ e a física quântica de Niels Bhor. O seu trabalho académico procurou estudar o significado epistemológico desta ciência então nascente, visando fornecer-lhe uma filosofia compatível com a sua novidade. Em resposta aos desdobramentos da mecânica quântica (ciência nova da física) Gaston Bachelard (1934) vai contribuir decisivamente para a emergente epistemo-

¹⁴ BACHELARD, 2006.

¹⁵ PORTELA FILHO, 2010.

logia histórica na ciência¹⁶. Em suas palavras, é fulcral ao espírito científico a consciência da historicidade dos seus erros:

O espírito científico é essencialmente uma rectificação do saber, um alargamento dos quadros do conhecimento. Julga o seu passado condenando-o. A sua estrutura é a consciência dos seus erros históricos. Cientificamente, pensa-se o verdadeiro como rectificação histórica de um longo erro, pensa-se a experiência como rectificação da ilusão comum e primeira¹⁷.

Um aspeto relevante para a compreensão da epistemologia bachelardiana é a sua noção de obstáculo epistemológico: «No fundo, o acto de conhecer dá-se contra um conhecimento anterior, destruindo conhecimentos mal estabelecidos, superando o que, no próprio espírito, é obstáculo à espiritualização»¹⁸.

Esta noção de obstáculo epistemológico é fundamental para o desenvolvimento do conhecimento no processo da investigação, pois é na superação desses obstáculos que reside o êxito de uma pesquisa científica. E é condição necessária para a superação dos obstáculos a consciência por parte dos cientistas de que eles existem e que, se não forem considerados e ultrapassados, podem comprometer todo o processo de investigação.

Em matéria epistemológica, os herdeiros de Bachelard retiveram basicamente as seguintes quatro teses: 1 — os instrumentos científicos são teorias materializadas e, portanto, toda a teoria é uma prática; 2 — todo o estudo epistemológico deve ser histórico; 3 — há uma dupla descontinuidade: a que ocorre entre o senso comum e as teorias científicas, e entre as teorias científicas que se sucedem ao longo da história; 4 — nenhuma filosofia tradicional, tomada individualmente (empirismo, racionalismo, materialismo, idealismo) é capaz de descrever adequadamente as teorias da física moderna¹⁹.

2.2.2. SOBRE A «INCERTEZA» DA MEDICINA, OS FUTUROS NÓS EPISTEMOLÓGICOS DAS CIÊNCIAS HUMANAS

Inspirando-se, no novo espírito científico inicialmente desenvolvido por Bachelard, os médicos Fleck e Canguilhem, vão, por sua vez, contestar a antiga concepção de história da ciência legitimada por uma epistemologia positivista e seu ideal lógico de precisão (anos 1930/1940). Ludwig Fleck, «fundador de uma história das culturas experimentais e um dos mais eminentes sociólogos das ciências do século XX»²⁰ publica a obra *Gênese e desenvolvimento de um facto científico*²¹ (1935), e Georges Canguilhem o seu *Ensaio sobre alguns problemas relativos ao normal e o patológico* (1943)²², dois livros com uma perspetiva comum e posições inovadoras quanto à evidência da historicidade do conhecimento científico.

Ao procurarem mostrar a necessidade de um novo modelo epistemológico para a compreensão da história da ciência, estes dois autores contribuíram para um novo «estilo de pen-

¹⁶ BACHELARD, 1984.

¹⁷ BACHELARD, 1996a.

¹⁸ BACHELARD, 1996b.

¹⁹ JACOB, 1980.

²⁰ RHEINBERGER, 2013.

²¹ FLECK, 1979.

²² CANGUILHEM, 1995.

samento»²³, herança significativa no estabelecimento de uma epistemologia da incerteza e da epistemologia histórica como «algo multifacetado, com diferentes *nuances* e terminologias»²⁴. Desenvolveram, a partir do saber médico e histórico, algumas diretrizes muito importantes na formulação de uma epistemologia histórica, em que sobrepõem, entre outras, a «matriz biológica», segundo a qual o desenvolvimento do conhecimento é algo que se processa em termos evolutivos e a «perspetiva social e histórica», ou seja, o entendimento do conhecimento como resultado de um coletivo e de suas interações sociais situadas no tempo.

Poderá considerar-se que a principal característica desse novo estilo de pensamento «indiciário» que tem com a medicina uma íntima relação seria então a busca principal pelos detalhes, pelos indícios, pelos elementos que não ocupam o primeiro plano, mas que possam conduzir-nos a uma compreensão mais pormenorizada do todo.

A importância desses saberes indiciários para a epistemologia é precisamente relevada por Ginzburg nestes termos: «nas discussões sobre a “incerteza” da medicina estavam formulados os futuros nós epistemológicos das ciências humanas»²⁵.

2.3. NOVAS PRÁTICAS HISTORIOGRÁFICAS

Assim associadas ao contexto deste processo de historicização das ciências e suas epistemologias, novas práticas historiográficas se desenvolvem tendo igualmente em conta a historicidade intrínseca ao próprio conhecimento histórico também em autoquestionamento e renovação.

2.3.1. Segundo o conhecido historiador italiano Carlo Ginzburg²⁶ da nova prática historiográfica da micro-história, que se desenvolve sobretudo a partir dos anos 1970, começou a afirmar-se nas ciências humanas um «paradigma indiciário baseado justamente na sintomatologia, de raízes antigas», vindo de outros tempos; esse era o saber «dos médicos, dos historiadores», enfim um «saber conjetural» que se caracterizaria pela «capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente». Como o saber do médico, «o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural».

2.3.2. Destaca-se, por sua vez, no campo de uma outra história social a tendência para a história experimental de Bernard Lepetit que começa por relevar o significado e papel dos homens, da ação e das escalas privilegiando a respectiva inclusão nas suas proposições interpretativas²⁷. O seu legado teórico sobre o conhecimento histórico²⁸ de notável interesse e atualidade, como se evidencia²⁹, é um pensamento sobre a história coerente e original que

²³ FLECK, 1979.

²⁴ CONDÉ, 2016.

²⁵ CONDÉ, 2016.

²⁶ GINZBURG, 1991; Ver ainda GINZBURG, 1983.

²⁷ LEPETIT, 2001.

²⁸ LEPETIT, 1999.

²⁹ BELO, 2001.

se desenvolveu entre finais dos anos 1980 e meados dos anos 90, numa segunda fase da Escola e da Revista dos «Annales (E.H.E.S.S.)», a que esteve intimamente ligado o percurso profissional e historiográfico de Bernard Lepetit e o seu contributo epistemológico.

Para ele todas as ciências sociais são históricas (todas interpretam fenómenos que se desenrolam no tempo, dotados de contingência e carácter irreproduzível), considerando que as reflexões necessárias sobre o tempo e a mudança são parte essencial da bagagem historiográfica do século XX, podendo constituir o contributo específico da disciplina no diálogo com a sociologia, a antropologia ou a economia.

A obra teórica de Bernard Lepetit sobre o conhecimento histórico³⁰, inacabada pelo seu desaparecimento abrupto, apresenta-se sob a forma de:

um conjunto ambicioso e interligado de reflexões sobre algumas das questões teóricas mais importantes que se colocam ao historiador: do que caracteriza o raciocínio em história até à construção experimental do objecto, da micro-história até à história como discurso sobre o real, enfim, a articulação entre espaço e tempo e entre passado e presente e, para concluir, um breve mas precioso conjunto de propostas derivadas de um entendimento restritivo da interdisciplinaridade³¹.

Em toda a sua reflexão estão presentes dois dos mais importantes traços da orientação da revista «Annales», como foi formulada, desde 1929, por Marc Bloch e Lucien Febvre: a definição da história como uma ciência social, que deve entrar em diálogo com as demais, e a ideia de história-problema ligada à construção do objeto de estudo. Estes pressupostos abrangentes incorporam o seu programa de investigação ambicioso, renovado e de revisão crítica profunda de algumas orientações, conceitos e autores de referência (Labrousse, Braudel...) da historiografia dos «Annales».

Bernard Lepetit via nas teorias da auto-organização nascidas na biologia, na termodinâmica e na cibernética — formuladas nomeadamente na *Nova Aliança*, de Prigogine e Stengers — uma fonte de inspiração para a criação de modelos teóricos para tratar adequadamente do problema da evolução dos sistemas espaciais³², o qual devia ser enriquecido com uma reflexão sobre o tempo como experiência social. Segundo ele o conhecimento histórico podia ser entendido como uma forma modesta, mas realista, de reduzir a opacidade do real, constituindo condicionantes desse modo de conhecer, designadamente as pertenças a um campo científico específico e à difusa solicitação social e ideológica de cada época.

Tendo trabalhando numa época de instabilidade teórica, a proposta de Lepetit que se situava na recusa da inevitabilidade da opção entre positivismo e retórica, tornou-se, certamente, uma das mais fortes e imaginativas defensoras dessa terceira via.

³⁰ LEPETIT, 1995.

³¹ BELO, 2001.

³² BELO, 2001.

3. O ERRO NA PRODUÇÃO DE FONTES EM ESTUDOS DE POPULAÇÃO

Torna-se agora oportuno, a título de exemplo, recordar um episódio analítico a propósito do processo cultural de produção de fontes na demografia histórica e estudos de população³³, campo acentuadamente formalizado que envolve quer a recolha de informação e dados pormenorizados de vários tipos (registos de tipo nominativo, recenseamentos, estatísticas, etc.), quer inevitáveis operações de deteção e correção de deficiências e erros aí contidos.

Tendo em atenção as três possíveis fontes de erro nos dados demográficos — erro aleatório de amostragem, simplificação excessiva do modelo de referência e erros de resposta³⁴ —, consideramos aqui apenas este último tipo, evocando o específico caso clássico dos «anjinhos» em sua ausência nos registos paroquiais, em função do juízo de prognose negativo dos párocos, assente nos preceitos da igreja sobre o registo sucessivo dos atos vitais, e as consequentes implicações disso nos estudos de demografia histórica, em particular nas análises que têm de supor a enorme mortalidade neonatal até finais do século XIX.

Sendo este caso já abundantemente delimitado e estudado, o alcance do seu significado continua a manter-se importante e atual enquanto alerta para a necessidade estrita do conhecimento dos contextos sociais, culturais e históricos, em seus vários matizes, de produção das fontes históricas e consequente atitude de sobreaviso e vigilância no processo de investigação e conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Definiram-se os pressupostos teórico-metodológicos de análise da questão do erro na investigação científica no âmbito do processo histórico e social de «naturalização» ou historicização definitiva da epistemologia que a libertou «da pretensão de se estabelecer como o lugar de determinação do que conta e não conta como conhecimento e da definição dos critérios que permitem distinguir e adjudicar a verdade e o erro»³⁵.

Tornou-se assim possível deduzir que a história da ciência, espaço de encontro entre ciências naturais e humanidades, é constitutiva de um conhecimento híbrido de tipo especial, numa configuração distinta de saberes, que faz parte do «kit» básico de ferramentas de que precisamos, hoje, pois tal ambiência intelectual se tornou em espaço privilegiado para tentar abordar «uma verdadeira compreensão histórico-social dos desenvolvimentos individuais do conhecimento».

Em associação com o processo de historicização das ciências e suas epistemologias, pode então entender-se que todas as ciências são históricas, ou seja, interpretam fenómenos que se desenrolam no tempo, dotados de contingência e carácter irreproduzível, tornando-se as reflexões necessárias sobre o tempo e a mudança parte essencial da bagagem historiográfica do século XX.

³³ NUNES, 1987.

³⁴ EWBANK, 1982; EWBANK, 2011.

³⁵ NUNES, 2008.

Tendo ainda em conta a historicidade intrínseca ao próprio conhecimento histórico em autoquestionamento e renovação constante, novas práticas historiográficas se desenvolvem, reconfigurando-se de acordo com os seguintes traços de orientação: definição da história como uma ciência social que deve entrar em diálogo com as demais; ideia de «história-problema» ligada à construção do objecto de estudo; o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural; tendência para uma história experimental em que releva o papel dos homens e da ação e o significado analítico das escalas.

Neste complexo enquadramento, entende-se que os investigadores, apetrechados com uma nova cultura científica e maior abertura humana podem e devem, através de procedimentos epistemológicos historicizados, processar análises socioculturais sob uma contínua prevenção do erro. Nesse sentido, precisam de criar na sua prática científica um ambiente de aprendizagem sistemática, interpelação dos conhecimentos e questionamento das certezas, só assim podendo contribuir para uma melhor qualificação de sua formação constante, dos seus comportamentos, decisões, resultados e implicações sociais e culturais dos seus trabalhos.

Neste sentido, mas noutro plano, importa questionar o método mecanicista cartesiano, que tanto influenciou o pensamento filosófico e a pesquisa científica, relevando que, para além dessa separação dualista entre a mente e o corpo — *O erro de Descartes*³⁶ —, há que atender, hoje em dia, à indispensabilidade das emoções e dos sentimentos na nossa vida racional e cognitiva, designadamente na seleção dos comportamentos, nas tomadas de decisão ou em qualquer outro fenómeno, como têm vindo a defender Hanna e Antonio Damásio numa abordagem integrativa das emoções e da razão sobre as ligações nervosas do cérebro humano e suas interações com o corpo³⁷.

Sendo uma das principais características do nosso tempo justamente o facto de se observar a articulação interdisciplinar entre «as duas culturas», ciências e humanidades, e ter-se esbatido a dicotomia entre «saberes científicos» e «saberes leigos», torna-se cada vez mais premente acabar com esses mitos. Os cientistas não são diferentes do público em geral, exceto nas suas especializações bem delimitadas. Por exemplo, face a graves e atuais problemas da humanidade como os riscos das energias nucleares, os perigos da radioatividade ou outros, os cientistas (biólogos, astrofísicos, etc.) podem não ter muito a dizer, encontrando-se na mesma posição dos leigos. O problema não está apenas em compartilhar o conhecimento, mas em compartilhar o poder, sendo a questão da «perceção pública da ciência» essencialmente de natureza política.

Argumenta-se por fim que a profunda mudança de compreensão e atitude na investigação científica assente num resgate renovado das epistemologias clássicas em crise nas últimas décadas, que se afigura indispensável à prevenção do erro, implica cada vez mais «pôr a ciência em cultura»³⁸ e/ou os conhecimentos à prova.

36 DAMÁSIO, 1996.

37 Ver resenha desta obra de Antonio Damásio em TOMAZ & GIUGLIANO, 1997.

38 LÉVY-LEBLOND, 2006.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston (1984) — *Le nouvel esprit scientifique*. Paris: PUF.
- ____ (1996a) — *O novo espírito científico*. Lisboa: Edições 70.
- ____ (1996b) — *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- ____ (2006) — *A epistemologia*. Lisboa: Edições 70.
- BELO, André (2001) — *Recensão crítica do livro LEPETIT, Bernard — Carnet de croquis. Sur la connaissance historique*. «Análise Social», vol. XXXVI (Primavera-Verão), p. 552-557.
- CANGUILHEM, G. (1995) — *O normal e o patológico*. 4.ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- CASTRO, Armando (1975-82) — *Teoria do Conhecimento Científico*. Lisboa: Limiar (Vol. I, II, III e IV); Porto: Edições Afrontamento, vol. V.
- CONDÉ, Mauro Lúcio Leitão (2016) — *Entre o normal e o patológico: Ludwig Fleck e Georges Canguilhem e a gênese da epistemologia histórica*. «Intelligere, Revista de História Intelectual», vol. 2, n.º 1 [2], p. 51-67. Disponível em <<http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. [Consulta realizada em 4/5/2017].
- DAMÁSIO, Antonio R. (1996) — *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e o Cérebro Humano*. São Paulo: Companhia das Letras.
- EWBANK, D.C. (2011) — *The sources of error in Brass's method for estimating child survival: The Case of Bangladesh*. «Population Studies», vol. 36, n.º 3, p. 459-474. Disponível em <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00324728.1982.10405598>>. [Consulta realizada em 20/11/2017].
- FLECK, Ludwik (1979) — *Genesis and development of a scientific fact*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GINZBURG, Carlo (1991) — *A Micro-História e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Difel.
- ____ (1983) — *Señales: Raíces de un Paradigma Indiciario*. In GARGANI, Aldo, ed. — *Crisis de la Razón*. México: Siglo XXI Editores.
- JACOB, Pierre (1980) — *De Vienne à Cambridge*. Paris, Gallimard.
- LEPETIT, Bernard (1995) — *Les formes de l'expérience: Une autre histoire sociale*. Paris: Albin Michel.
- ____ (1999) — *Carnet de croquis. Sur la connaissance historique*. Paris: Albin Michel.
- ____ (2016) — *Por uma nova história urbana*. 2.ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc (2006) — *Cultura Científica: Impossível e Necessária*. In VOGT, Carlos — *Cultura Científica*. São Paulo: Edusp-Fapesp.
- NUNES, João Arriscado (1987) — *Do «cultural» no processo de produção das fontes para a demografia histórica e história da família*. Porto: Faculdade de Letras do Porto — Instituto de Cultura Portuguesa. Separata da «Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas». Anexo 1, p. 119-131.
- ____ (2008) — *O resgate da epistemologia*. «Revista Crítica de Ciências Sociais», 80 (mar.), p. 45-70. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/33806/1/O%20resgate%20da%20epistemologia.pdf> [Consulta realizada em 20/7/2017].
- PIMENTA, Carlos (1999) — *Crítica e Epistemologia*. Artigo publicado na «Revista Vértice». Disponível em https://www.fep.up.pt/docentes/cpimenta/textos/pdf/vertice_acastro.pdf [Consulta realizada em 12/11/2017].
- POPPER, Karl (1963) — *Science as Falsification*. Disponível em <<https://staff.washington.edu/lynnhank/Popper-1.pdf>> [Consulta realizada em 4/5/2017].
- PORTELA FILHO, Raimundo Nonato Araújo (2010) — *A epistemologia histórica de Gaston Bachelard*. «Revista Pesquisa em Foco: Educação e Filosofia», vol. 3, n.º 3, ano 3 (set.), p. 101-109.
- RHEINBERGER, Hans-Jorg (1997) — *Toward a history of epistemic things: synthesizing proteins in the test tube*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- ____ (2013) — *Itérations*. Paris: Diaphanes.
- ____ (2016) — *Culture and Nature in the Prism of Knowledge*. «History of Humanities», vol. 1, n.º 1. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1086/685064>> [Consulta realizada em 20/10/2017].
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1997) — *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Edições Afrontamento.
- TOMAZ, Carlos, GIUGLIANO, Lilian G. (1997) — *A razão das emoções: um ensaio sobre «O erro de Descartes»*. «Estudos de Psicologia», vol. 2, n.º 2, 407-411.

PERSPETIVAS HISTORIOGRÁFICAS E EPISTEMOLÓGICAS DE ALLAN MEGILL E JOSÉ MIGUEL SARDICA

EXPOSTAS, RESPETIVAMENTE, NAS OBRAS
HISTORICAL KNOWLEDGE, HISTORICAL ERROR
E *VERDADE E ERRO EM HISTÓRIA*

DUARTE DE BABO MARINHO*; NUNO BESSA MOREIRA**

Resumo: Esta investigação, situada na história da historiografia, estuda perspectivas historiográficas e epistemológicas de Allan Megill e José Miguel Sardica expostas, respetivamente, nas obras *Historical Knowledge, Historical Error* (2007) e *Verdade e Erro em História* (2008), enquadrando a temática do erro num contexto mais vasto, que tenha em conta os percursos biobibliográficos. Esta abordagem tem ainda como objetivo diminuir a escassez de estudos teóricos sobre o erro na historiografia, analisando as posições de Allan Megill e José Miguel Sardica. Metodologicamente concretiza-se num esforço tendencialmente comparativo, cruzando aspetos sociológicos, contextuais e conceptuais e materializando uma análise de conteúdos, concluindo que embora errar seja humano ambos os estudiosos encaram negativamente o erro, como algo parcialmente oposto à verdade.

Palavras-chave: Allan Megill; José Miguel Sardica; Erro; Historiografia.

Abstract: This research, based in the history of historiography, examines the historiographical and epistemological perspectives of Allan Megill and José Miguel Sardica, respectively, in *Historical Knowledge, Historical Error* (2007) and *Verdade e Erro em História* (2008), considering error in a wider context, taking into account bio bibliographic trajectories. This approach also aims to reduce the scarcity of theoretical studies on the error in historiography, analysing the positions of Allan Megill and José Miguel Sardica. Methodologically, a comparative effort is concretized, crossing sociological, contextual and conceptual aspects and materializing an analysis of contents, concluding that although erring is human, both scholars are negatively facing the error, as something partially opposite to the truth.

Keywords: Allan Megill; José Miguel Sardica; Error; Historiography.

1. PONTO PRÉVIO: BREVES NOTAS SOBRE A COMPARAÇÃO E O ERRO NA HISTORIOGRAFIA

Este estudo situa-se no domínio da História da Historiografia, procurando cruzar uma abordagem sociológica dos historiadores analisados com a consignação do erro como conceito historiográfico operativo, sem esquecer a historicidade deste, importante para configurar e compreender melhor a forma como Allan Megill e José Miguel Sardica o abordaram.

Esta investigação possui um cariz indiciariamente comparativo. Existem diversas formas de definir este esforço, tornando-se útil a síntese realizada por José d'Assunção Barros.

* CEPESE; CIJVS. babo.dmmbm@gmail.com.

** CITCEM; CIJVS. knunoclio@gmail.com.

Este Autor encara a comparação como uma modalidade, como um método ou até mesmo como um campo de estudos. Embora se tenha consciência dessa abrangência, optámos, deliberadamente, neste artigo, pelas duas primeiras aceções, por permitirem um esforço mais situado e específico, ciente das respetivas limitações, dado que se analisa inicialmente em separado as duas obras referidas de Megill e Sardica¹. No futuro procuraremos aprofundar a comparação como analogia ou relação íntima entre instâncias distintas, de forma a compreender diferenças e similitudes: a comparação, enquanto atividade cognitiva, é muito complexa, como nota José de Assunção Barros².

Assunção Barros diferencia a atitude comparativa espontânea da História Comparada. Neste trabalho, partimos da primeira para a segunda. No entender deste Autor, Marc Bloch foi pioneiro a teorizar de modo sistemático acerca da comparação, destacando o segundo caminho referido, no Congresso de Ciências Históricas de Oslo, ocorrido em 1928³, apontando duas vias possíveis. A primeira privilegia a comparação entre factos semelhantes e ambientes diferentes; a segunda consiste em relacionar sociedades próximas espaço-temporalmente e que se influenciem mutuamente⁴.

Chris Lorenz corroborou recentemente aquela perspectiva, reconhecendo criticamente que a sobreposição de planos ainda existe. Lorenz pugna pela História e Historiografia Comparada, alicerçada numa base internacional e numa história nacional não nacionalista, sublinhando a importância da comparação entre historiografias⁵. É esse exercício que tentaremos desenvolver ao longo deste trabalho; embora sigamos uma via híbrida dos ensinamentos de Bloch, privilegiaremos factos e problemáticas semelhantes em âmbitos e tradições historiográficas distintas, tendo como pano de fundo as obras de Megill e de Sardica.

Por outro lado, estudaremos o erro tendo em conta a diversidade e a simultaneidade de dimensões que pode assumir. Para simplificar, do ponto de vista heurístico, refira-se que pode ser investigado no plano ontológico e epistemológico, não se opondo, na prática, um ao outro.

Numa perspectiva epistemológica, que é a deste artigo e o das principais obras nele estudadas, o erro pode ser encarado como afastamento ou oposição face ao conhecimento e à verdade (absoluta ou relativa). Todavia, também existe o caminho que considera o erro como desvio positivo, falha a ser ultrapassada ou encarada na sua historicidade em qualquer das duas instâncias citadas. Por vezes, estas vias podem ser paralelas ou sobreponíveis.

No que concerne primariamente à perspectiva ontológica, o erro pode ser entendido positiva ou negativamente como errância, périplo ou digressão, sendo que ao nível da ética pode estar ligado a valores com a dignidade, seriedade ou o reverso destas.

¹ Estas obras pertencem a contextos historiográficas distintos, o que poderá obrigar a que a comparação decorra mais dessa primeira análise segmentada e se lhe subordine.

² BARROS, 2007: 10.

³ BLOCH, 1928: 15-50.

⁴ BARROS, 2007: 13.

⁵ LORENZ, 1999: 26.

Relativamente à verdade, essencialmente desde o século XIX, a Filosofia encarou-a de modo sistemático, e ainda hoje algumas dessas tendências ou correntes se mantêm. Por um lado, existe a defesa da verdade como correspondência: as proposições do sujeito cognoscente adequam-se à realidade exterior. Por outro lado, a verdade como coerência sublinha a importância de convicções. Acresce que existe a verdade lógica, sendo esta formal ou informal, albergando, todavia, diversas naturezas e dimensões. A verdade também pode ser encarada como uma construção (construtivismo) ou enquanto consignaço de uma pluralidade de perspetivas (perspetivismo, podendo este ser mais ou menos radical), em relação mais ou menos estrita com as várias visões pós-modernas. Pode fazer-se exercício semelhante no que respeita à diacronia dos tipos de erro e sua expressão na atualidade, mas tal tarefa não cabe no âmbito deste estudo.

Em nosso entender, em *Historical Knowledge*, Megill segue a via construtivista e perspetivista, ou seja, rejeita o empirismo ingénuo e o conhecimento como absoluto, defendendo o erro umas vezes como distante e outras como opostas face a estas duas instâncias. Esta posição de Megill ditou que no nosso trabalho se trate mais diretamente a verdade e o conhecimento, comparando o erro, geralmente, de modo implícito, mas nunca como algo positivo. Por sua vez, a perspetiva epistemológica de José Sardica também associa o erro a um afastamento face à verdade e ao conhecimento, mas de modo mais matizado, podendo ser útil. Todavia, ontológica e eticamente condena o negacionismo, encarando-o como mentira, tal como Megill, que sem se deter sobre o tema, critica veementemente todas as formas de propaganda e manipulação ideológica.

Especificando um pouco mais, importa distinguir, de forma indiciária, o erro de outras manifestações, tendo em conta que as definições destas que escolhemos não são estanques, exclusivas ou únicas, permitindo diversas outras, considerando que a teoria e a prática nem sempre coincidem.

Assim, em nosso entender, o erro pode ser, parcialmente, o oposto da verdade (mas é-o mais claramente da correção), dado que o antagonismo radical face àquela é protagonizado pela mentira e a falsidade, num plano ontológico e ético, enquanto o falso cumpre o mesmo papel numa perspetiva epistemológica. Numa perspetiva diversa, Ruiz Domenèc enfatiza a historicidade de construção de documentos *falsos*⁶.

Concordamos com Bermejo Barrera quando afirma que a mentira pode, em extremo, implicar dizer o contrário do que se pensa, de modo a beneficiar o autor da falsidade e prejudicar, deliberadamente, o seu alvo⁷.

Por seu turno, quanto à confusão, que pode possuir um caráter híbrido, próximo da ambiguidade, Joseph Camp Jr. valida-a, positivamente, como tomada de posição semântica, analisando o *uso semântico da Linguagem Psicológica* e afastando-a das *falsas crenças*⁸. Noutra perspetiva, para Megill, a confusão é sempre negativa, ainda mais do que o erro, enquanto Sardica não se lhe dedica diretamente.

6 RUIZ DOMENÈC, 2008: 24-27.

7 BERMEJO BARRERA, 2012: 14.

8 CAMP JR., 2002: 36-37.

2. APONTAMENTOS SOBRE A TRAJETÓRIA DE ALLAN MEGILL: UMA DIALÉTICA ENTRE O PARTICULAR E O UNIVERSAL

Estes apontamentos procuram demonstrar como, de modos diferentes ao longo do tempo, Megill encarou essencialmente o erro como afastamento ou oposição face à verdade e ao conhecimento histórico e historiográfico⁹.

Allan Megill, nascido a 20 de abril de 1947, em uma cidade do norte de Saskatchewan (Canadá), concluiu a sua Licenciatura na Universidade de Saskatchewan (década de 1960), o Mestrado na Universidade de Toronto, em 1970, e o Doutoramento pela Universidade de Columbia, em 1975.

Em agosto de 1974 ingressou na Universidade de Iowa como *Instructor* e no ano seguinte, após concluir o doutoramento, tornou-se Professor Assistente. Aí permaneceu como docente até janeiro de 1991, sendo, posteriormente, promovido a Professor Associado. Além dos vínculos à referida instituição, também estabeleceu laços com a Universidade Nacional Australiana, entre fevereiro de 1977 e fevereiro de 1979, onde foi investigador da unidade de História das Ideias e leitor temporário de Estudos Modernos e Europeus, entre fevereiro e dezembro de 1979.

Ao longo da sua carreira académica tem-se dedicado, essencialmente, a temas relacionados com a História Intelectual, Epistemologia, Filosofia e Teoria da História. Sublinhe-se que o meio relativamente *provinciano* onde passou a infância teve algum peso nos caminhos que trilhou na História Intelectual. Essa sua experiência de vida originou uma tensão entre uma aspiração ao universal e ao particular, sendo este último aspeto o eleito. Todavia, é essencial realçar que Megill nunca colocou efetivamente de parte aquele outro aspeto¹⁰. Sendo assim, ao seguir a História Intelectual, pôde conciliar e cruzar a apetência pelos acontecimentos com a sua propensão filosófica.

Como se depreende, a escolha da História Intelectual não foi algo acidental. Tratou-se de uma escolha derivada da conjugação dos seguintes aspetos: i) alargamento de horizontes face ao local de nascimento; ii) e o facto de a história canadiana não ter, alegadamente, uma propensão universal. Note-se, aliás, que esta situação levou Megill e outros canadianos a enveredar pelo domínio de estudos referido.

Megill, após terminar a Licenciatura tinha como principais áreas de interesse a História do Canadá — bem como a americana e europeia —, enfatizando nomeadamente dimensões vinculadas à história política e diplomática. Demonstrou ainda uma grande curiosidade pela língua francesa e pelas questões de linguística.

Mais tarde, após concluir o Mestrado, em 1970, com um ensaio intitulado *Utilitarian Themes in Diderot* (alimentado por instigações decorrentes da frequência de seminários acerca da história social e intelectual da França no dealbar da época Moderna, da teoria polí-

⁹ MEGILL, 2011: 489-510; MEGILL *et. al.*, 2017.

¹⁰ Saliente-se que o gosto de Megill por matérias de pendor mais universal quase o levou a seguir a Licenciatura de Filosofia ou de Economia. Contudo, nos seus tempos liceais, em relação à primeira, não se sentia capaz de vir a produzir argumentos originais e distintos dos desenvolvidos pelos grandes filósofos. Por outro lado, a História permitia a Megill o contacto com assuntos e abordagens mais concretos, propícios ao desenvolvimento de um empirismo que o próprio classifica retrospectivamente como ingénuo.

tica moderna e sobretudo do Iluminismo), preparou uma tese de doutoramento, orientada por Jacques Barzun e Leonard Krieger, cuja defesa se realizou em 1975, na Universidade de Columbia (EUA). A sua tese doutoral (na linha de Geoffrey e Blackburn) intitula-se *The Enlightenment Debate on the Origin of Language and Its Historical Background* e patenteia uma abordagem mais centrada em questões de linguagem do que no historicismo ou na especificidade germânica nesta matéria, uma vez que a questão que norteou a obtenção do grau académico averiguava a hipótese segundo a qual seres humanos sem linguagem poderiam adquirir uma linguagem por si próprios. Megill deu conta de que pensadores do século XVIII como Condillac, Rousseau ou Herder se haviam dedicado a tentar responder a esta interrogação. Acrescente-se que este último trabalhou paralelamente a ideia de história e suas concretizações.

Ao longo da sua carreira académica Megill foi influenciado por vários pensadores, entre os quais se destacam nome como Gayatri Spivak, Paul de Man, Derrida. Ainda assim, e apesar da importância destas personalidades, acresce que, ao mesmo tempo, o autor foi muito marcado pela epistemologia de Thomas Khun, mormente pela obra *The Structure of Scientific Revolutions*, publicada em 1962, mas cujas receção e aplicação se acentuaram na década de 1970 e nas seguintes, sendo *Historical Knowledge, Historical Error* um trabalho que assume uma acentuação da vertente epistemológica, disciplinar e profissional do trabalho dos historiadores, vendo o erro como um obstáculo ao conhecimento.

3. ACHEGAS PARA UMA ANÁLISE DE *HISTORICAL KNOWLEDGE, HISTORICAL ERROR*, DE ALLAN MEGILL: EVITAR O ERRO, CONSTRUINDO EVIDÊNCIAS

3.1. ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL:

HISTÓRIA INTELCTUAL E HISTÓRIA DAS IDEIAS, A CAMINHO DA EPISTEMOLOGIA
Em 2007, em colaboração com Steven Shepard e Phillipp Honenberg, Allan Megill publicou *Historical Knowledge, Historical Error: A Contemporary guide to practice*. Trata-se de um trabalho que conjuga, com clareza, Epistemologia e Teoria da História, reunindo artigos publicados anteriormente. Em nosso entender, esta obra, assumidamente epistemológica, é enriquecida sobretudo pela *História Intelectual*, mas também pela *História das Ideias*, por três razões: i) nelas se procura a evidência, encarada como construção, de modo a evitar o erro; ii) a História Intelectual e das Ideias desenvolvida por Megill é marcada por uma forte vertente teórica centrada, progressivamente, nas ideias em detrimento do empirismo e do contextualismo; iii) nos anos 2000 materializou a sistematização epistemológica da História Intelectual e das Ideias, não sendo de estranhar que em 2007 fizesse o mesmo em relação à epistemologia do conhecimento histórico.

A publicação de *Historical Knowledge, Historical Error* realizou-se posteriormente à de *Imagining The History of Ideas* (2000), *Intellectual History and the History of Ideas* (2004) e *Globalization and the History of Ideas* (2005). Saliente-se que a obra em análise neste artigo é predecessora de *Five Questions on Intellectual History*, de 2011, e pode ter contribuído, do

nosso ponto de vista, para o aprimoramento concetual e de sistematização que então se verificou na resposta ao Inquérito de Thorup¹¹.

Em *Imagining the History of Ideas* (2000), o autor debruça-se sobre *The Logic of History of Ideas*, de Mark Bevir, enquanto em «Intellectual History and History» se associa ao número monográfico de Dominick LaCapra. No primeiro caso, Megill situa a posição de Bevir mais no interior da História da Filosofia do que na das Ideias, apontando, implicitamente, o desinvestimento de muitos filósofos analíticos relativamente a objetos concretos. No entanto, também elogia o historiador inglês por este evitar um empirismo ingênuo e pela sua posição teórica, ainda que alerte para os perigos da respetiva radicalização, criticando a visão *beviriana* de objetividade, tida como estrita e pouco permeável às suas várias dimensões e sentidos¹². Relativamente ao segundo caso, Megill considera que LaCapra pugna por uma história intelectual em tensão com a história *tout court*, defendendo um cariz interdisciplinar, portador de uma conjugação entre ideias éticas, jurídicas, filosóficas e religiosas. Megill apoia esta abrangência e parece colocar-se mais do lado de LaCapra na contenda que com ele sustentam alguns historiadores profissionais, centrados apenas nos arquivos e no estatuto que deriva da profissionalização¹³. O historiador canadiano não nega a importância destes, mas critica a rejeição da junção patente no autor de *Tropisms of Intellectual History* entre História, Literatura e Filosofia, assente na salvaguarda do diálogo entre estas instâncias. Megill aproveita a leitura de LaCapra para defender uma história das ideias de feição intelectual, baseada nas ideias articuladas, nas *articulate ideas*, salvaguardando a sua vertente conceptual, subordinando ou até afastando práticas e crenças. Por fim, no artigo intitulado *Globalization and the History of Ideas*, Megill prolonga uma perspetiva seguida anteriormente: a defesa das *articulate ideas*¹⁴.

3.2. ANÁLISE DE CONTEÚDOS E RECEÇÃO DA OBRA

O autor apresenta como principal substrato de *Historical Knowledge*, *Historical Error* a necessidade de argumentar em torno da seguinte interrogação, enunciada no prefácio, *como se pode evitar o erro histórico?*, aparentado implicitamente com as *falácias históricas*, assumindo Megill a inspiração temática que constituiu o esforço de David Hackett Fischer, parcialmente no mesmo sentido, que, em *Historians' Fallacies. Toward a logic of Historical thought*, elaborou uma lista de 112 falácias, divididas em 12 tipos. Existem, contudo, grandes diferenças. Enquanto o esforço deste último é essencialmente lógico, aquele não se cinge nem centra num tratamento cerradamente analítico, abrindo horizontes, como o próprio constata¹⁵.

No prefácio à obra em análise, o autor aborda a estrutura da investigação, dividindo-a em quatro partes e dez capítulos, centrando-se em quatro núcleos temáticos. A memória (à qual dedica dois andamentos), narrativa e conhecimento (que se desdobra em dois apar-

¹¹ Os artigos mencionados foram publicados na revista «Rethinking History» (subintitulada *The Journal of Theory and Practice*), à qual Megill tinha ligações.

¹² MEGILL, 2000: 333-338.

¹³ MEGILL, 2004: 549.

¹⁴ MEGILL, 2005: 179-187.

¹⁵ MEGILL, 2007: IX.

tados), objetividade e especulação (cuja argumentação ocorre em três momentos) e a Fragmentação (matéria discutida em dois capítulos).

Convém sublinhar que Megill evita um *presentismo* radical na sua abordagem, reconhece o papel fulcral do historiador e do seu presente na construção do conhecimento, mas coloca sérias reservas e entraves vários à ideia da experiência direta do passado. Sem se lhes referir diretamente, rejeita as teorias da «Presença». Sejam de matriz heideggeriana ou materialista, estão erradicadas e afastas, pugnando Megill pela evidência como construção, ao arrepio de um empirismo ingénuo ou de um factualismo, mas não negando a importância de factos ou eventos. Assim, a sua epistemologia da história recusa liminarmente a subordinação e a diluição da história na memória, encarando-a como um erro, aproximando-as, mas conservando as diferenças entre ambas, dado que aquela necessita de um exercício crítico de distanciamento e esta lida com a atualidade. Outro erro consiste em abordar as narrativas apenas ou principalmente como *storytelling*, tratando, em alternativa, as suas dimensões cognitiva e conceptual com dignidade e de modo aprofundado, evitando assim exclusões da narrativa ou narrativismos extremos.

Megill também coloca em causa a identificação de objetividade com um *objetivismo* que entenda aquela como absoluta ou enquanto decalque ou transposição pura e simples da realidade (contestando perspetivas que a naturalizem, instrumentalizem ou, no extremo oposto, a consagrem como metafísica), rejeitando igualmente uma perspetiva que coloque totalmente de parte a especulação, o contrafactual e as conjeturas. Importa ainda sublinhar que Megill denuncia, além disso, a crítica da fragmentação que a tome como pulverização de significados e sentidos ou dispersão sem estabelecimento de relações entre elementos díspares. Megill reconhece esses possíveis obstáculos, mas enfatiza a pluralidade de posições que aquela permite e concita, desde que não caia num relativismo que tudo iguale.

Megill concilia, em nosso entender, a ideia de que não existe uma visão única sobre determinados acontecimentos, com a necessidade de uma *unresolving daialectic*, segundo as suas próprias palavras, que conserva o passado como um *foreign country*, expressão utilizada por David Lowenthal como título de um livro e retomada pelo autor de *Historical Knowledge*, ainda que sem referir este historiador¹⁶.

Embora não se lhe refira nestes termos, Megill, na primeira parte do estudo em análise, recusa a ideia segundo a qual o historiador deve trabalhar a memória como forma de reparação dos traumas do passado. Pelo contrário, deve auxiliar quem os viveu ou testemunhou através do seu trabalho de crítica de fontes e de construção da evidência.

Megill reforça a ideia de uma *unresolving dialectic* no conhecimento histórico, uma tensão entre o universal e as identidades particulares, própria da verosimilhança que defende para esse conhecimento, evitando erros. Na segunda parte de *Historical Knowledge*, *Historical Error*, o autor, na esteira da interrogação de Louis Mink, pergunta-se se a narrativa histórica possui valor cognitivo em si mesma e responde a esta complexa questão de um modo que demonstra a densidade da tarefa e do objeto de estudo, dado que diz sim e não.

¹⁶ MEGILL, 2017: 4.

Para Megill, a narrativa começa por ser uma estória contada cronologicamente e possui princípio, meio e fim. No entanto, a cronologia ou essa disposição não são lineares nem absolutas, nem a narrativa se lhe cinge. No primeiro caso, o discurso intromete-se e, no que concerne à historiografia, a história não se limita a contar estórias, construindo e apresentando perspectivas e pontos de vista¹⁷.

No entender de Megill, a narrativa pode ser importante na procura de evidência e verdade, desde que estas sejam encaradas enquanto parcelares e relativas e nunca como absolutas. Importa sublinhar que a evidência não é assim tão evidente e que a verdade pode assumir-se como verosímil, sendo por isso importante a história como disciplina no seio de uma comunidade¹⁸.

No quarto capítulo, o autor defende a articulação estreita entre descrição, que não seja mera exposição cronológica de dados, a explicação (que incorpore explicitação e entendimento das problemáticas em agenda que confira importância primacial à causalidade sem nela se enclausurar, concitando tradições, comprometimentos, interesses e experiências dos historiadores), a apresentação de argumentos e justificação (através da qual os cultores de Clio demonstram como conhecem aquilo que reivindicam conhecer sobre o passado) e a interpretação (que permite a reflexão sobre esse passado no presente e sua relevância para o futuro).

Na terceira parte de *Historical Knowledge*, intitulada *Objetividade e especulação*, Allan Megill, na linha de Thomas Haskell, nega uma visão única, tendencialmente estanque e *monocolor* da objetividade, entendendo-a como a confluência de várias dimensões de natureza diversa, visando a relação profunda entre elas, que congregue diferenças, similitudes e pontos de convergência. O epistemólogo expõe num diagrama os quatro sentidos de objetividade e rejeita o primeiro, ainda que não iluda a sua existência e importância: absoluta, dialética, disciplinar e procedimental.

No capítulo sexto, que alberga um estudo de caso, Megill, em colaboração com Steven Shepard e Phillipp Honenberger, pugna pela inferência abductiva como característica importante no trabalho dos historiadores, que normalmente valorizam a dedução ou a indução. Neste ponto, Megill e os seus colegas sublinham uma operação menos analisada teoricamente que se distingue na procura pela melhor explicação¹⁹.

No capítulo sétimo, o autor debruça-se sobre a história contrafactual e defende a necessidade da especulação, mormente se esta não for entendida como virtual, ao arripio de certas percepções que a tratam como imaginação descontrolada, podendo assim conduzir ao erro, que se procura evitar²⁰.

Na quarta e derradeira parte do seu livro, intitulada *Fragmentação*, o autor encara-a como positiva, desde que implique pluralidade de visões e pluralismo, mas não dissolução e destruição do conhecimento, afastando-se de uma ideia *objetivista* da coerência²¹.

¹⁷ MEGILL, 2007: 66.

¹⁸ MEGILL, 2007: 96-103.

¹⁹ MEGILL, 2007: 150.

²⁰ MEGILL, 2007: 153.

²¹ MEGILL, 2007: 157-208.

Entendemos que Megill se solidariza, de modo implícito, com a matriz disciplinar de Jörn Rüsen em *Historical Knowledge, Historical Error*. Todavia, perspetivamos essa solidariedade como parcial, mas claramente declarada num artigo que lhe dedicara em 1994, onde expusera as cinco dimensões dessa matriz, elogiando a influência de Khun: carência e interesse cognitivo dos seres humanos pela orientação no tempo; teorias; métodos empíricos; formas de representação; e orientação²². Em *Historical Knowledge, Historical Error*, não é destacada a necessidade de orientação temporal, nem conferida tanta relevância quanto aos aspetos metodológicos de Rüsen na pesquisa histórica, ainda que Megill também os considere importantes. Por outro lado, coloca a explicação, a descrição, a justificação, a argumentação e a interpretação mais na estrita dependência da escrita historiográfica.

Conhecemos quatro reações a *Historical Knowledge, Historical Error*, todas provenientes de historiadores americanos em renomadas revistas científicas (situação que parece indiciar um circuito algo fechado, eventualmente decorrente da grande especialização teórica da obra), que poderão ser aprofundadas em ocasiões futuras.

Ainda em 2007, Ellen Fitzpatrick considera o trabalho recenseado *desafiante e estimulante*, salvaguardando o seu investimento epistemológico, assente na vontade elogiada de preservar o passado por si mesmo, na sua historicidade e na função crítica da historiografia, também sublinhada como positiva. Concordamos com esta autora. Inversamente, a historiadora considera negativo o alegadamente excessivo peso da análise megilliana sobre Braudel ou o estudo de caso publicado em *Historical Knowledge*²³. Não partilhamos destas observações.

Em agosto de 2008, no «Journal of Southern History», John Zammito considera que a obra de Megill em análise terá moderado um discurso pós-moderno anterior, consagrando uma maior vigilância a questões da prática historiográfica e da história como disciplina e profissão, transformando-se num historiador engajado na defesa desta função crítica. Zammito redigiu um texto interessante, mas a questão do pós-modernismo em Megill é muito polémica e complexa, requerendo aprofundamentos futuros, sendo plausível, do nosso ponto de vista, que no início dos anos de 1980 estava mais próximo do pós-modernismo de David Harlan e da «American Historical Review» (defendendo, então, sustentadamente a Retórica nas Ciências Sociais) do que em *Historical Knowledge, Historical Error*²⁴.

Por seu turno, Rymond Grew, no outono de 2008, no «Journal of Interdisciplinary History», sublinha a coragem de Megill, que corroboramos, em enfrentar questões teóricas, postura pouco comum em historiadores profissionais. No entanto, para o recenseur existe uma certa dispersão temática no trabalho de Megill. Também convergimos para uma necessidade de maior articulação entre as partes do livro, que se torna, por vezes, demasiado *idiosincrático*, no dizer de Grew²⁵.

Finalmente, Aviezer Tucker, na «Revista Isis», em 2009, é o mais crítico dos comentadores do trabalho de Megill em análise. Considera que o seu esforço teve o mérito de defen-

²² MEGILL, 1994: 39.

²³ FITZPATRICK, 2007: 1017-1018.

²⁴ ZAMMITO, 2008: 807-808.

²⁵ GREW, 2008: 253-254.

der as práticas dos historiadores profissionais, mas tê-lo-á feito mais com base no senso comum do que numa análise interna e aprofundada de métodos e conceitos, enveredando o autor de *Historical Knowledge* por observações e percepções dos historiadores acerca da escrita do respetivo trabalho, eximindo-se a deter-se com mais atenção sobre os meandros concretos dessa investigação. Tucker tem razão, em nosso entender, ao sublinhar que Megill trabalhou mais as questões da narrativa do que as da pesquisa historiográfica²⁶.

4. ALGUMAS NOTAS SOBRE O PERCURSO INTELECTUAL DE JOSÉ MIGUEL SARDICA

José Miguel Sardica é professor agregado e diretor da Faculdade de Ciências Humanas da UCP, onde se doutorou em História, em 2003, sob a orientação de Maria de Fátima Bonifácio²⁷.

Tem como áreas de investigação e docência a História de Portugal e Internacional, lecionando numerosas unidades curriculares de Licenciatura, Mestrado e de Doutoramento, com especial incidência nos séculos XIX e XX. É membro do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura e do Centro de Estudos de História Religiosa, da Universidade Católica, do qual é consultor. É, também, colunista e comentador da Rádio Renascença em assuntos de história e de atualidade.

Ao longo da sua carreira publicou cerca de 70 trabalhos em capítulos de livros e revistas científicas e 11 livros sobre variadas temáticas e épocas da História Contemporânea Portuguesa. Desses 11 livros destaca-se a biografia do *Duque de Saldanha e Bolama* (2008); *O século XX português* (2011); *Ibéria. A relação entre Portugal e Espanha no século XX* (2013); e *Portugal Contemporâneo. Estudos de História* (2013).

A preocupação com a verdade histórica, cuja base assenta essencialmente numa vertente documental e heurística, está patente em muitos trabalhos de José Miguel Sardica. Por exemplo, em 1997, na sua dissertação de mestrado, intitulada *A Regeneração sob o signo do Consenso. A política e os partidos entre 1851 e 1861*²⁸, o historiador defende essa ideia, salvaguardando, no entanto, a obrigação de estabelecer uma compreensão empírica que vá além da simples narração dos factos, em favor da procura do espírito da época. Nessa busca sobressaem algumas reminiscências do romantismo e idealismo, entre Herder e Croce.

*Não confundo, espero, o positivismo da simples recolha e ordenamento cronológico dos factos com aquilo que prefiro chamar compreensão empírica, ou seja, a ideia de entrar no espírito da época que se retrata, adquirindo, por essa via, uma razoável certeza de que aquilo que sobre ela e as suas personagens dizemos é realmente fiel à forma como as sociedades passadas se viam e compreendiam a si mesmas*²⁹.

José Miguel Sardica aponta um retorno à história política, em prejuízo de uma visão da história como pura ciência social, enfatizando, alternativamente, a importância dos factos

²⁶ TUCKER, 2009: 209-211.

²⁷ SARDICA, 2008: 25.

²⁸ A dissertação de mestrado de José Miguel Sardica encontra-se publicada em SARDICA, 2001.

²⁹ SARDICA, 2001: 25.

singulares e dos casos concretos e a relevância de uma narrativa que deles dê conta. Nos seus trabalhos parece presente uma perspetiva historiográfica de cariz liberal, mais próxima de *Flaubert do que de Marx*. Ainda assim, o Autor reconhece a necessidade de «evitar que o discurso histórico seja empurrado para o campo da fábula literária ou de ficção acientífica»³⁰.

Não deixa de ser significativo que José Miguel Sardica tenha escolhido a Regeneração como tema da sua dissertação de Mestrado (1997), dado que se trata de um período acerca do qual se tem discutido a sua propensão para o desenvolvimento de um progresso essencialmente material. No seu Doutoramento (em 2003), o Autor enveredou por um género historiográfico complexo e controverso, hoje na moda, a biografia³¹. Durante muito tempo, sob influência de uma certa leitura dos «Annales», o género biográfico foi aparentado com sendo uma história factual e cronológica que, segundo este movimento, devia ser evitada. Contudo, historiadores como Lucien Febvre praticaram esse tipo de exercício intelectual em obras como *Rabelais* (1942) e *Martinho Lutero, um destino* (1928), configurando um modo diferente de o encarar, de teor problematizante. José Miguel Sardica parece mais próximo do modo tradicional de conceber a biografia e a narrativa, protegendo-as, todavia, de excessos de imaginação, como o próprio afirma: «A biografia se quiser ser história, não pode pura e simplesmente inventar»³². Aliás, a personalidade histórica biografada pelo historiador português foi o Duque de Ávila e Bolama que, em termos ideológicos, se aproximou da facção mais conservadora dentro do liberalismo português, o cartismo, tornando-se opositor ao governo progressista que tomou o poder em setembro de 1836, na sequência da Revolução de Setembro.

Os mesmos pressupostos defendidos pelo Autor em *Verdade e Erro em História*³³ que analisamos de seguida, também estão patentes noutros trabalhos da sua autoria, como é o caso de uma Oração de Sapiência que proferiu a 7 de fevereiro de 2009.

Nessa oração Sardica vinca uma máxima: a História não pode ser considerada uma ciência: não tem leis, como a Matemática ou a Física. A História é, em primeiro lugar, um saber. Porém, apesar de acientífica, impõe-se a necessidade de traçar uma linha divisória entre esta e a ficção, da literatura e do pós-modernismo³⁴.

Desta forma, o Autor defende o conhecimento histórico não arbitrário, sem estatuto absoluto ou intemporal. É neste contexto que ganham relevo as afirmações «empiricamente verificáveis», sustentadas numa clara «evidência documental» e «consistência do argumento»; e que simultaneamente denotem uma criteriosa seleção de documentos e bibliografia³⁵.

*Seleccionar um tema, um tempo e um espaço cujo conhecimento esclareça e enriqueça quem somos; separar, nas fontes, a informação verdadeira e a informação falsa; estabelecer, na escrita, o possível e o verosímil, sujeitando o enredo e o impossível*³⁶.

³⁰ SARDICA, 2007: 1094.

³¹ A tese de doutoramento de José Miguel Sardica (2003) foi publicada em 2008 pela «Colecção Parlamento» (vd. SARDICA, 2008).

³² SARDICA, 2008: 22.

³³ SARDICA, 2015.

³⁴ SARDICA, 2009: 153.

³⁵ SARDICA, 2009: 154.

³⁶ SARDICA, 2009: 157.

Apesar de o Autor não abdicar de factos históricos rigorosos e comprováveis, apontamos o mérito da «arte de narrar com beleza literária suficiente para cativar o leitor»³⁷. Dessa maneira, será possível retirar a História do «gueto académico» onde se acha acantonada³⁸. Tal atitude permitirá que: 1) a história abranja um público mais alargado; 2) que os nossos concidadãos adquiram consciência do seu passado histórico; 3) que se combata a miséria e ignorância histórica; 4) e que se retire à História os abusos que se fazem em seu nome, principalmente aqueles que fomentam a ignorância e o erro maldoso³⁹.

4.1. UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE *VERDADE E ERRO EM HISTÓRIA*

O livro *Verdade e Erro em História* de José Miguel Sardica é um ensaio estruturado em oito partes, onde, para além da Introdução e da Conclusão o Autor debate os seguintes aspetos: «A forma e o conteúdo da narrativa histórica»; «O processo e o progresso do conhecimento histórico»; «Verdade e erro em História»; «Os desafios e os problemas do pós-modernismo historiográfico»; «Erro doloroso e mentira factual: o caso do negacionismo do Holocausto»; e «Pós-modernismo, negacionismo e empirismo envergonhado».

Ao longo do texto, José Miguel Sardica apresenta elogios e críticas. Elogia a visão clássica de fazer História, indicando que esta produz verdades e rejeita a arbitrariedade e o ficcionismo. Esboça, assim, uma crítica ao pós-modernismo e, sobretudo, ao negacionismo histórico. Contudo, e como o Autor frisa noutros trabalhos, a sua visão clássica de fazer história vai muito além de um positivismo simples (i.e., de uma recolha e ordenamento cronológico de factos); a sua metodologia de trabalho foca-se numa «compreensão empírica», de forma a «entrar no espírito» da época que se retrata, adquirindo, por essa via, uma razoável certeza de que aquilo» que escreve «é realmente fiel à forma como as sociedades passadas [...] viam e compreendiam esse tempo»⁴⁰.

No que respeita ao pós-modernismo, o Autor indica que se trata de uma corrente historiográfica que rejeita o uso de fontes e que nega a existência de factos. Esta metodologia de trabalho refuta a legalidade do passado histórico, mesmo que se trate de uma realidade empiricamente comprovada⁴¹.

José Miguel Sardica, de forma a sustentar os seus pontos de vista relativos ao pós-modernismo, socorre-se de vários autores, dando especial destaque a Maria de Fátima Bonifácio. Trata-se de uma historiadora opositora da referida corrente historiográfica, considerando-a um «terrorismo epistemológico»⁴². Tal caracterização deve-se à forma como o pós-modernismo estuda a realidade histórica sem se preocupar em averiguar a verdade: visa unicamente arrancar a História a todas as balizas de veracidade e da realidade, derrubando todos os fundamentos metodológicos que definem a disciplina⁴³.

³⁷ SARDICA, 2009: 154.

³⁸ SARDICA, 2007: 1094.

³⁹ Cf. SARDICA, 2009: 155.

⁴⁰ SARDICA, 2001: 25.

⁴¹ SARDICA, 2015: 39-41.

⁴² *Apud* SARDICA, 2015: 41, nota 40. Veja-se algumas das críticas que Maria de Fátima Bonifácio tece em relação ao pós-modernismo em BONIFÁCIO, 1999: 11-28.

⁴³ SARDICA, 2015: 41.

Apesar das grandes limitações que o Autor nos apresenta acerca do pós-modernismo, também lhe traça um elogio, nomeadamente no que respeita à sua forma de escrita solta e atrativa. Dessa forma, os textos historiográficos poderiam fugir ao estilo académico, «procurando, assim, um discurso próximo do senso comum, mais humano e universalmente perceptível», como referiu na biografia do Duque de Ávila⁴⁴. Contudo e apesar de defender uma escrita mais solta, salienta sempre que esta deve ser elaborada com base em «afirmações empiricamente verificáveis», sem dispensar a «evidência documental» e a «consistência do argumento»⁴⁵.

Por sua vez, o negacionismo histórico, é encarado pelo Autor como a consequência mais negativa e perigosa do pós-modernismo, porque se trata de uma ação de negar e não de reconhecer um facto como verdadeiro. De forma a explorar este conceito, José Miguel Sardica dá-nos como o caso da negação do Holocausto, do qual falarei um pouco mais adiante⁴⁶.

Terminada esta primeira abordagem a *Verdade e Erro em História*, iremos dar ênfase a dois dos capítulos que mais se evidenciam: 1) «Verdade e Erro em História»; 2) «Erro doloroso e mentira factual [...]».

No capítulo «verdade e erro em História», o Autor expõe o que é um erro em História e o quanto ele pode ser prejudicial, referindo mesmo que o «erro não mata, mas mói». Quer isto dizer que havendo um erro em história nos tornamos piores conhecedores da realidade passada e, em muitos casos, de uma forma enganosa⁴⁷.

Sendo assim, ficamos colocados numa situação propícia à repetição de erros passados, tanto a nível político, como económico, social e até mesmo civilizacional. Além disso, também nos impedem de observar os bons exemplos e deles colher putativas soluções, devido a ficarmos culturalmente empobrecidos e amnésicos.

Por sua vez, no que respeita ao capítulo «Erro doloroso e mentira factual [...]», o Autor escreve que existem «ficções disfarçadas de história», pois «repousam em erros graves»⁴⁸. Dessa forma, a salvaguarda da memória coletiva, da ética e da moralidade, ou simplesmente de cidadania, ficam seriamente em perigo.

O exemplo que Sardica usa para reforçar o seu ponto de vista é o Negacionismo do Holocausto, aspeto que deixámos em aberto anteriormente. Trata-se de uma teoria que muito «pouco tem a ver com história», mas que se relaciona intimamente com questões políticas, na medida em que aponta que os acontecimentos associados àquele genocídio se tratam de um grande embuste criado pelos Aliados de forma a denegrir a imagem da Alemanha Nazi⁴⁹.

O negacionismo, enquanto corrente ahistoriográfica, tem como metodologia de trabalho os seguintes aspetos: 1) fazer tábua rasa das mais elementares noções deontológicas da academia ou de rigor histórico; 2) aceitar documentos que sabem que são falsos; 3) fabricar documentos de conteúdo coerente e de acordo com as ideias que querem apresentar;

⁴⁴ SARDICA, 2008: 21; SARDICA, 2015: 53.

⁴⁵ SARDICA, 2009: 154.

⁴⁶ Cf. SARDICA, 2015: 55.

⁴⁷ Cf. SARDICA, 2015: 30.

⁴⁸ SARDICA, 2015: 55.

⁴⁹ Cf. SARDICA, 2015: 55-58. Um dos negacionistas mais «famosos» é David Irving.

4) denegrir fontes credíveis; 5) manipular imagens; 6) produzir traduções enganosas; e 6) truncar ou descontextualizar citações de forma a moldarem-nas aos objetivos que visam⁵⁰.

4.2. O ERRO ENQUANTO NEGATIVO DA VERDADE: PISTAS SOBRE O AFASTAMENTO DA IDEIA DE ERRO COMO ACERTO

Errar é inerente à condição humana; mas, simultaneamente, também é a sua maior fonte de aprendizagem e de inovação. Em certos casos erra-se involuntariamente, noutros por pura deliberação, rompendo-se com inúmeros princípios éticos e morais: «tudo me é lícito, mas nem tudo me convém»⁵¹. Sendo assim, o erro pode, e deve, ser encarado como um precioso indicador da necessidade de repensar tanto as estratégias como as ações.

Na verdade, é disto que Sardica nos fala. Fala-nos dos erros, das suas falsas verdades, das negligências daí resultantes (v.g., negacionismo); e das soluções apresentadas ao historiador. Destaca-se, assim, na nossa opinião, a erudição e evidência documental: disposições capazes de colocar o erro no natural processo de acerto e de inovação.

No entender de José Miguel Sardica o erro é considerado sobretudo o resultado de um processo heurístico, encontrando-se sobretudo dependente da pesquisa documental, avultando como ponto de convergência ou chegada de falsificações, mentiras ou inexatidões, cobrindo portanto um amplo espectro apresentado pelo próprio autor numa lógica gradativa do profundo para o superficial: «o problema das fontes [...] foi sempre central no saber histórico: [...] alertavam-nos para as mentiras, falsificações ou inexatidões dos documentos que podiam levar o historiador ao erro»⁵².

Para José Miguel Sardica os referenciais heurísticos são de tal modo importantes que funcionam como diapasão que contribui para a afinação e avaliação do trabalho historiográfico, determinando largamente a sua utilidade e o seu eventual potencial inovador, surgindo o erro como um dos principais elementos de aferição da qualidade do ofício do historiador, ou derradeira pedra de toque desse trabalho, no dizer do autor: «Sem referenciais heurísticos, nenhuma obra de história pode ser considerada [...] verdadeira ou falsa, certa ou errada»⁵³.

O erro é analisado na confluência de vertentes que José Miguel Sardica aponta como critérios, mas que, em nosso entender, podem ser consideradas dimensões ou características. O autor encara o erro como um perigo ou risco, utilizando estes mesmos termos, que tanto podem estar associados a catástrofes naturais como a juízos morais. Esta é uma interpretação nossa, dado que o autor não refere nem as primeiras nem os segundos, situando-se muito longe da ponto de vista que perspetiva o erro como necessidade, vantagem, forma de construção de conhecimento, itinerário, travessia, errância, incerteza, hesitação, falha ou lacuna transitória utilizando apenas o termo, que não chega a conceptualizar sistematicamente, de modo depreciativo, entendendo-o como o contrário da verdade científica, em

⁵⁰ Cf. SARDICA, 2015: 59-60.

⁵¹ Coríntios, 6: 12.

⁵² SARDICA, 2015: 26-27.

⁵³ SARDICA, 2015: 28-29.

defesa da qual alinha retoricamente por um discurso que, revestindo-se de uma natureza metodológica e epistemológica, não deixa de comportar uma dimensão axiológica e ética, ou até moral, portador de um pendor existencial, procurando comparar o erro em história com o existente noutros domínios: «a existência e a consciência do risco do erro obrigam-nos a estarmos atentos e alertas»⁵⁴.

José Miguel Sardica escarpaliza a análise do memorando de Hossbach (de novembro de 1937) realizado por A. P. Taylor, que o considerou uma lenda. O historiador português crítica duramente o negacionismo em relação ao Holocausto, avultando o erro como manipulação voluntária, falsificação e mentira, de carácter letal e não apenas como falha ou desvio.

*O memorando Hossbach (versão de 1946) contava uma história que não acontecera, mas que desde Nuremberga ganhara foros de ortodoxia incontestável — e ao mentir ou falsear, provocara um erro interpretativo em todos os que nele tinham acreditado*⁵⁵.

No imediato, José Miguel Sardica afasta-se do pós-modernismo quase em bloco, pelo respetivo relativismo, aproximando-o da ficção ou do romance histórico, repudiando as suas versões mais radicais, mas sem citar nunca nomes, percursos, obras, algo de que possivelmente fará em trabalhos futuros e que resulta, em nosso entender, imprescindível.

*As problemáticas do facto, da verdade e do erro são estranhas ao pós-modernismo, pelo menos as versões mais radicalmente relativistas deste [...] Neste horizonte, não há crivo pelo qual julgar se a obra de história que lemos é boa ou má [...]*⁵⁶.

José Miguel Sardica clarifica a sua posição epistemológica, em nosso entender próxima de Gertrude Himmelfarb, de Maria de Fátima Bonifácio e do retorno da velha história política, filiando-se, segundo as suas próprias palavras, explicitamente numa *história modernista*. Efetivamente, José Miguel Sardica nunca desliga o erro da verdade e acaba por eleger a dimensão factual no excerto que se segue:

*Sem a modéstia (que não é autoapagamento), ou sem a prudência (que não é a abordagem acrítica), de considerar que só é possível chamar história ao discurso que fala de factos passados, para deles extrair verdades e eliminar erros, o historiador deixa de existir e terá de passar a chamar-se outra coisa qualquer. Acresce que o problema da verdade e do erro não é um exclusivo da historiografia: é comum a todos os ramos do conhecimento humano [...]*⁵⁷.

5. CONCLUSÕES

Torna-se temerário comparar visões acerca do erro provenientes de historiadores de gerações diferentes, de países distintos e tradições díspares, ainda que Sardica se aproxime mais *latu sensu* de uma perspetiva anglo-saxónica do que dos «Annales», mormente da sua segunda

⁵⁴ SARDICA, 2015: 30.

⁵⁵ SARDICA, 2015: 36.

⁵⁶ SARDICA, 2015: 52.

⁵⁷ SARDICA, 2015: 82.

geração a de Braudel. Por seu turno, Megill também é mais influenciado por uma história das ideias simultaneamente americana e europeia do que pelo movimento *annaliste*, sobre o qual reflete, salvaguardando a relevância conferida por alguns dos seus representantes à problematização em História. Todavia, tanto Megill como Sardica consideram que a narrativa é fundamental no conhecimento histórico, de modo a evitar o erro. Contudo, afirmam-na de modos assaz diferentes. O primeiro segue parcialmente a Filosofia Analítica, afastando-se da linha mais dura de Hempel e das suas *Covering Laws* e aproximando-se de Mink ou Gallie, enquanto José Miguel Sardica segue mais na linha de Lawrence Stone e de autores já referidos como Gertrude Himmelfarb ou Fátima Bonifácio, salvaguardando sobretudo o estilo da *story* contada, as suas implicações causais e a vertente explicativa de um conhecimento alicerçado numa verdade não absoluta, empiricamente comprovável.

Em nosso entender, tanto Allan Megill como José Miguel Sardica procuram relacionar verdade e erro, considerando-os em função da prática historiográfica, para ambos importantes. Em qualquer dos casos, os dois esforços intelectuais presentes em *Historical Knowledge*, *Historical Error* e *Verdade e Erro em História* parecem convergir para a construção de Guias e Instrumentos de Estudo para os alunos. Todavia, enquanto Megill aprofunda analiticamente, num trabalho epistemológico denso, quatro funções da narrativa — explicação, descrição, justificação/argumento e interpretação —, José Miguel Sardica pratica sobretudo a primeira e a terceira sem as abordar teoricamente, defendendo também a necessidade da quarta dimensão e concretizando um esforço que possui um teor epistemológico, sobretudo por via de reflexões de cariz metodológico. Já o caminho de Megill patenteia uma natureza marcadamente conceptual. Muitos consideram o seu pensamento pós-moderno. No entanto, essa afirmação deve ser muito matizada ou até negada, dado que o Autor se afasta das vertentes não epistemológicas do pós-modernismo, também criticadas por Sardica (que repudia a diluição da História na ficção ou na literatura), rompendo aquele liminarmente com essas perspetivas defendida por autores como Keith Jenkins ou Beverley Southgate. Todavia, em seu entender, também são de afastar visões radicalmente *internalistas* da narrativa, conciliando alternativamente a narrativa por si própria com a necessidade de um referente exterior, mais na linha de Ricœur, De Certeau, ou até de um certo Foucault do que de White ou Ankersmit, mas esta é matéria para futuras comunicações.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, José d'Assunção (2007) — *História Comparada – Da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico*. «História Social», n.º 13. Campinas: [s.n.], p. 7-21.
- BERMEJO BARRERA, José Carlos (2012) — *La consagración de la mentira. Entre la realidad y el silencio*. Madrid: Siglo XXI.
- BLOCH, Marc (1928) — *Pour une histoire comparée des sociétés européennes*. «Revue de Synthèse Historique», vol. 6, p. 15-50.
- BONIFÁCIO, Maria de Fátima (1999) — *A narrativa na «época pós-histórica»*. «Análise Social», vol. 34, n.º 150, p. 11-28.
- CAMP JR., Joseph L. (2001) — *Confusion. A study in the theory of knowledge*. Massachusetts: Harvard University Press.

- FEBVRE, Lucien (1928) — *Un destin: Martin Luther*. Paris: Rieder.
- ____ (1942) — *Le problème de l'incroyance au XVIème siècle: la religion de Rabelais*. Paris: Albin Michel.
- FITZPATRICK, Ellen (2007) — *Review of Historical Knowledge, Historical Error. A Contemporary Guide to practice, by Allan Megill*. «The Journal of American History», vol. 94, n.º 3, p. 1017-1018.
- GREW, Raymond (2008) — *Review of Historical Knowledge, Historical Error. A Contemporary Guide to practice, by Allan Megill*. «The Journal of interdisciplinary History», vol. 39, n.º 2, p. 807-808.
- LORENZ, Chris (1999) — *Comparative Historiography: Problems and Perspectives*. «History and Theory», vol. 38, n.º 1, p. 25-39.
- MEGILL, Allan (1979) — *Foucault, Structuralism, and the Ends of History*. «The Journal of Modern History», vol. 51, n.º 3, p. 451-503.
- ____ (1994) — *Jorn Rusen's Theory of Historiography between modernism and Rhetoric of inquiry*. «History and Theory», vol. 33, n.º 1, p. 39-60.
- ____ (2000) — *Imagining the History of ideas*. «Rethinking History. The Journal of Theory and Practice», vol. 4, n.º 3, p. 333-340.
- ____ (2004) — *Intellectual History and History*. «Rethinking History. The Journal of Theory and Practice», vol. 8, n.º 4, p. 549-557.
- ____ (2005) — *Globalization and the History of Ideas*. «Journal of History of Ideas», vol. 66, n.º 2, p. 179-187.
- ____ (2011) — *Five questions on Intellectual History*. «Rethinking History. The Journal of Theory and Practice», vol. 15, n.º 4, p. 489-510.
- MEGILL, Allan & SHEPARD, Steven & HONENBERG, Phillip (2007) — *Historical Knowledge, Historical Error. A Contemporary guide to practice*. Chicago: The University of Chicago Press.
- RUIZ-DOMENËC, José Enrique (2008) — *Sobre lo falso en História*. «Letras Libres», n.º 84, p. 24-27.
- SARDICA, José Miguel (2001) — *A regeneração sob o signo do consenso: a política e os partidos entre 1851 e 1861*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- ____ (2007) — *Flaubert ensina mais do que Marx*. «Análise Social», vol. 42, n.º 185, p. 1083-1103.
- ____ (2008) — *Duque de Ávila e Bolama: biografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- ____ (2009) — *História, vida, liberdade e responsabilidade*. «Comunicação e Cultura», n.º 8, p. 151-160.
- ____ (2011) — *O século XX português*. Alfragide: Texto Editores.
- ____ (2013) — *Ibéria. A relação entre Portugal e Espanha no século XX*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- ____ (2013) — *Portugal Contemporâneo. Estudos de História*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- ____ (2015) — *Verdade e Erro em História*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- TUCKER, Aviezer (2009) — *Review of Historical Knowledge, Historical Error. A Contemporary Guide to practice, by Allan Megill*. «ISIS», vol. 100, n.º 1, p. 209-211.
- ZAMMITO, John (2008) — *Review of Historical Knowledge, Historical Error. A Contemporary Guide to practice, by Allan Megill*. «Journal of Southern History», vol. 74, n.º 3, p. 807-809.

A LEITURA HISTÓRICA DO ERRO COMO BASE DE NOVAS PERSPETIVAS DE INVESTIGAÇÃO:

OS DOCUMENTOS COPIADOS NA ORDEM DE CRISTO NO SÉCULO XVI

JOANA LENCART*

Resumo: Os documentos da Ordem de Cristo, copiados no século XVI, mas que remontam à instalação dos Templários no nosso território, constituíram o nosso objeto de estudo. A avaliação do seu conteúdo e a deteção de erros de leitura permitiram abrir novas perspetivas de investigação histórica. Paralelamente, há descrições arquivísticas que induzem em erro os investigadores em virtude de conterem informação inexata, e só uma leitura atenta dos documentos permite detetar esses lapsos. Os avanços tecnológicos permitem disponibilizar imagens de documentos de grande qualidade. Neste sentido, os estudiosos, sobretudo da história medieval e moderna, deveriam ser impelidos a divulgar essas fontes históricas, com forte impacto para o avanço da investigação.
Palavras-chave: Erro histórico; Fontes medievais; Perspetivas de investigação; Ordem de Cristo.

Abstract: The documents of the Order of Christ, copied in the 16th century, but dating back to the installation of the Templars in our territory, were the object of this paper. The evaluation of its contents and the detection of misreading allowed us to open new perspectives on historical investigation. At the same time, there are archival descriptions that mislead researchers because they contain inaccurate information, and only a close reading of the documents allows us to detect those lapses. Technological advances enable us to provide high quality images of the documents. In this sense, scholars, especially from medieval and modern history, should be encouraged to disclose these historical sources, with a strong impact on the progress of research.

Keywords: Historical error; Medieval sources; Perspectives of investigation; Order of Christ.

Nenhum povo pode ser conhecedor da sua História se não tiver acesso aos documentos, às fontes que revelam a informação que se pretende investigar e, conseqüentemente, divulgar.

O presente trabalho resulta da investigação desenvolvida ao longo da nossa tese de doutoramento, intitulada *Pedro Álvares Seco: a retroprojeção da memória da Ordem de Cristo no século XVI*. Assim, o acesso a determinados documentos originais permitiu-nos constatar que havia erros nas transcrições e cópias de alguns deles, bem como falhas na descrição arquivística de outros. Pareceu-nos ser o *Encontro Erros meus, fortuna nossa: da falha como acerto* a oportunidade ideal para dar a conhecer algumas dessas situações, partindo sempre do pressuposto de que a leitura histórica do erro pode abrir novas perspetivas de investigação. Não é nosso propósito fazer aqui crítica documental das fontes históricas, mas apenas particularizar alguns cenários com que nos deparamos no decurso da nossa investigação. Neste sentido, o nosso objetivo é dar a conhecer algumas incorreções históricas que estiveram na base de novas perspetivas de investigação.

* CEPESE. joana.lencart@icloud.com.

No nosso entender, a História deve ser compreendida como memória de uma realidade passada que se pretende divulgar e projetar para o futuro. Porém, será sempre uma memória fragmentada porque apenas dispomos de parcelas do conhecimento desse passado, as quais são designadas como fontes históricas. E o avanço histórico depende da divulgação dessas fontes, a par da sua publicação, e da interpretação que delas fazemos.

O Historiador, sobretudo de épocas mais recuadas, precisa de tempo e de conhecimentos paleográficos, pois a sua pesquisa incide sobre textos — fontes — originais e cópias que é preciso ler, datar, ordenar e interpretar. Precisa, também, de comparar documentos que versam o mesmo assunto. Daqui resulta uma narrativa enquadrada nas condições políticas, nas infraestruturas económicas e sociais e nos modelos culturais da época estudada, com o objetivo de a tornar inteligível aos olhos dos atuais leitores. Narrativa essa, apesar de tudo, sempre imperfeita, porque, como diz Pedro Álvares, cronista da Ordem de Cristo, «nenhuma cousa feita por engenho de homens he tão perfeita e limada que depois de vista por muitos não se ache nella que emendar»¹.

Como a nossa tese de doutoramento versa a Ordem de Cristo, a maioria das fontes históricas por nós consultada é relativa a esta Ordem Religiosa e Militar, instituída pelo papa João XXII, e por intermédio de D. Dinis, em 1319, mas herdeira patrimonial dos Templários. Entre o acervo documental consultado encontra-se documentação tanto do cartório da própria instituição como proveniente das chancelarias pontifícia, régia e episcopal.

Outros fundos do arquivo nacional da Torre do Tombo foram também consultados, como por exemplo as *Gavetas*, o *Núcleo Antigo* e a *Leitura Nova*, com a intenção de localizar documentação relativa às Ordens do Templo e de Cristo. A *Leitura Nova* é uma coleção iniciada por ordem de D. Manuel e terminada já no reinado de D. João III, com o objetivo de preservar escrituras importantes que existiam no arquivo, tanto na chancelaria régia como noutros corpos documentais, e copiadas para livros monumentais feitos em pergaminho e quase todos iluminados². O *Livro dos Mestrados* pertence a essa coleção da *Leitura Nova*, e é, como o nome indica, relativo aos mestrados das três Ordens Militares de Cristo, Avis e Santiago contendo cópias de documentos existentes então na Torre do Tombo, e relativos a essas instituições. No que diz respeito às Ordens do Templo e de Cristo, foram copiadas para este *Livro* 306 escrituras (258 relativas à Ordem do Templo e 48 respeitantes à Ordem de Cristo). Contrariamente ao que muitas vezes acontecia, em que após a cópia o original era destruído, neste caso parece ter havido lugar à preservação de alguma da documentação incluída no *Livro dos Mestrados*, embora, na maior parte dos casos, esteja registada na chancelaria régia e/ou nos códices do fundo *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, também custodiado pelo arquivo nacional da Torre do Tombo. Porém, muitos originais foram localizados no fundo *Gavetas*, do mesmo arquivo. Confrontando as cópias transcritas neste *Livro dos Mestrados* com originais manuscritos ainda preservados na Torre do Tombo, verificámos que o escrivão, no exercício de transcrição, não leu o X aspado (X^L), com valor de 40, forma de datação já desconhecida no século XVI, alterando a data de mais

¹ BNE — mss. 406, fl. 4v.

² AZEVEDO & BAIÃO, 1905: 33.

de seis dezenas de documentos, o que representa mais de 1/5 das escrituras registadas, relativas às Ordens Militares do Templo e de Cristo. A título de exemplo, podemos citar documentos datados de 1122³, 1123⁴, 1124⁵, 1125⁶ e 1126⁷ que dizem respeito a doações aos Templários, quando, nesses anos, a Ordem do Templo ainda não estava implantada no nosso território (o primeiro documento que se conhece é de 1128). Por confronto com os originais preservados nas *Gavetas* podemos confirmar que não foi copiado o X aspada, da data, e que na realidade esses documentos datam de 30 anos mais tarde. Como exemplo, podemos citar duas doações de bens à Ordem do Templo, registadas no *Livro dos Mestrados* com as datas de 1122 e 1125, mas cujos originais guardados no fundo *Gavetas* da Torre do Tombo nos revelam tratar-se, na realidade, dos anos de 1152 e 1155.

TT, Livro dos Mestrados

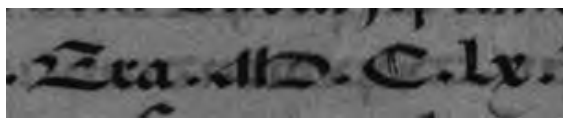


Figura 1 — ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 104r (ano 1122).

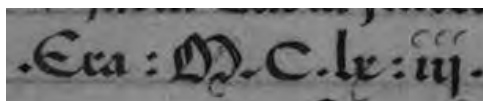


Figura 3 — ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fls. 87v-88r (ano 1125).

TT, Gavetas



Figura 2 — ANTT — *Gaveta 7, mç 6, n.º 10* (ano 1152).

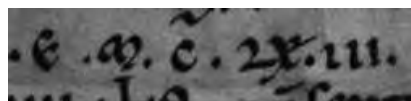


Figura 4 — ANTT — *Gaveta 7, mç. 3, n.º 24* (ano 1155).

Alguns escrivães deste *Livro dos Mestrados* também adulteraram a correta grafia de alguns topónimos e antropónimos, provavelmente pela dificuldade de ler os originais. Reitere-se, todavia, que o *Livro dos Mestrados* é uma obra de inegável valor histórico, pois só assim foi possível conservar a memória de inúmeros documentos, entretanto, desaparecidos.

Analisaremos agora um outro caso. O documento que insere a primeira Ordenação da Ordem de Cristo, feita em capítulo geral reunido em Santarém a 26 de novembro de 1319⁸. Sendo o fundo *Ordem de Cristo/Convento de Tomar* tão manuseado pelos investigadores desta instituição, como poderia este documento ter sido subvalorizado? A consulta do documento no arquivo da Torre do Tombo faz-se em microfilme, e na imagem da folha de papel que antecede o documento está registada a data — junho de 1321 —, que é pre-

³ ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 104r.

⁴ ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 47v.

⁵ ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 48v; ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 79r; ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fls. 45v-46r; ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 46r; ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 48r; ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 45v.

⁶ ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fls. 87v-88r.

⁷ ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 45r; ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fls. 45r-45v; ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 45v; ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fls. 46r-46v; ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 46v; ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 46v; ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fl. 47r; ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*, fls. 47v-48r.

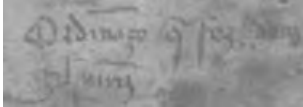
⁸ ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar, Documentos Particulares*, mç. 2, n.º 2 (copiado em pública forma, de 28 de junho de 1321, pelo tabelião de Castro Marim); publ. LENCART, 2016: 121-126.

cisamente a data daquela que se pensava ser a primeira ordenação da milícia⁹. Porém, o documento que agora analisamos insere um outro de 1319. Na realidade, este elemento arquivístico que anota a data — 1321 — não está errado, porque a pública-forma data, de facto, de junho de 1321, mas não está indicado que insere um documento anterior. No entanto, este elemento, só por si, pode ter sido suficiente para induzir em erro os investigadores. No nosso caso, só lemos o documento porque queríamos confrontar uma versão da ordenação de 1321 com outra existente nesse fundo do arquivo nacional.



Figura 5 — ANTT — *Ordem de Cristo/ Convento de Tomar*, Documentos Particulares, mc. 2 n.º 2.

Outros elementos deste manuscrito poderão ter sido, também, geradores de alguma indiferença por parte dos investigadores. No verso do manuscrito, leem-se algumas anotações que não levantam qualquer suspeita:



«Ordinação que fez Dom Gil Martinz».

«E he a constituição e ordenação do asento que Dom Gil Martins primeiro mestre que foi da Ordem de Nosso Senhor Jhesu Christo com seu convento fez do numero dos freires e cavaleiros e seus mantimentos e a repartição das comendas que se fizeram e outras cousas. depois fez outra tal o 2.º mestre Dom João Lourenço»

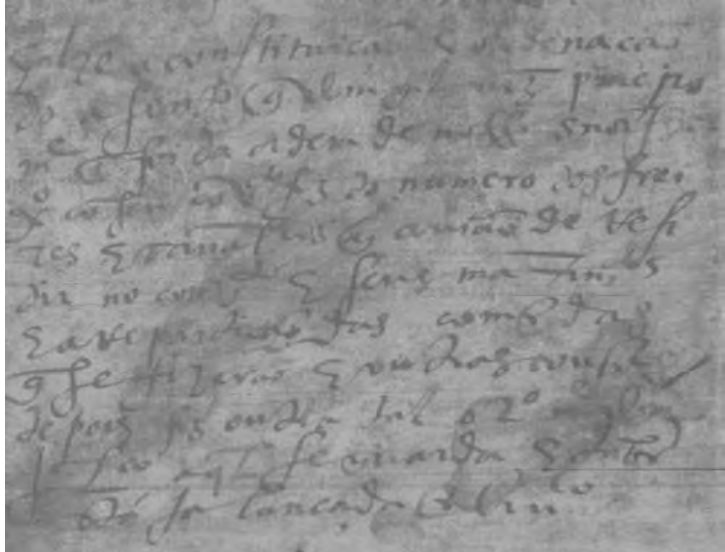


Figura 6 — ANTT — *Ordem de Cristo/ Convento de Tomar*, Documentos Particulares, mc. 2 n.º 2 (verso).

Esta última anotação é reveladora de como um comentário, ou apontamento, pode ser responsável por um erro histórico. Na realidade, conhecia-se uma ordenação de D. Gil Martins, de 1321, e uma de D. João Lourenço, de 1326. Mas o que se veio a esclarecer é que, além da ordenação de D. Gil Martins, de 1321, também havia uma de 1319; e de D. João Lourenço, além da de 1326, também há uma outra ordenação de 1323¹⁰, igualmente inédita, e que se localizou, igualmente, neste fundo *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, Documentos Particulares.

⁹ Ordenação de 11 de junho de 1321 — publ. *Monumenta Henricina*, vol. I, doc. 73, p. 142-150.

¹⁰ LENCART, 2016: 127-132.

Este pequeno acaso permitiu que se definissem novas perspetivas de investigação relativas aos textos normativos da Ordem de Cristo, nomeadamente no que diz respeito à distribuição patrimonial da Ordem na primeira década da sua existência¹¹.

Pedro Álvares Seco é autor, entre outros, do *Livro das Escrituras da Ordem de Cristo*¹², um cartulário que regista uma memória histórica desta instituição copiando documentação relativa à mesma, desde a instalação dos Templários no reino até finais do século XVI, cópias frequentemente acompanhadas de sumários, mais ou menos longos, e de reflexões da sua autoria. Porém, este cronista da Ordem também não conheceria o valor do X aspado, em virtude de não ter sido copiado em diversos documentos e incorrendo em erros nas suas dissertações. Por exemplo, o cronista data a fundação do castelo de Tomar do ano 1130¹³, o que na realidade discorre numa má leitura da data de um documento, no caso uma epígrafe¹⁴. Tomar foi doada aos Templários por D. Afonso Henriques em fevereiro de 1159¹⁵, e no ano seguinte, em 1160, D. Gualdim Pais iniciaria a edificação do castelo¹⁶.

Ainda outro exemplo, registado por Álvares Seco no *Livro das Escrituras da Ordem de Cristo*, sustenta esta reflexão. O cronista datou a carta de foral que o Mestre D. Gualdim concedeu à vila da Redinha de 1129, mas na realidade a doação é de 1159, como se pode confirmar pelo original ainda conservado no fundo *Núcleo Antigo* da Torre do Tombo.

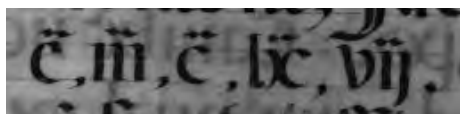


Figura 7 — 1129.06 — D. Gualdim Pais, Mestre da Ordem do Templo, doa foral à vila de Redinha (ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, liv. 234, 2.ª parte, fls. 135v-136r).

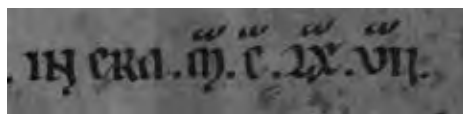


Figura 8 — 1159.06 — D. Gualdim Pais, Mestre da Ordem do Templo, doa foral à vila de Redinha (ANTT — *Núcleo Antigo* 363; publ. PMH. *Leges*, vol. I, p. 386).

O cronista da Ordem de Cristo, que continuamos a avaliar, deixa também transparecer alguma confusão na datação de documentos pontifícios, como é o caso da bula *Devotionis vestre sinceritas*¹⁷, que Álvares Seco atribui a Bento XII, em 1337¹⁸, mas que se

¹¹ Entre 1319 e 1326 há uma diminuição clara dos núcleos que constituem a propriedade da Ordem de Cristo (59 topónimos em 1319; 56 em 1321, 51 em 1323 e 50 em 1326), o que significa que houve bens reagrupados e redistribuídos (LENCART, 2016: 113).

¹² ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, liv. 234 e liv. 235.

¹³ ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, liv. 234, 2.ª parte, fl. 1r.

¹⁴ «Epígrafe encastrada na parede dos paços designados por henriquinos, segundo a qual a edificação do castelo de Tomar começou no ano de 1160» (ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, liv. 234, 2.ª parte, fls. 1r-1v; publ. BARROCA, 2000, vol. 2, tomo 1, n.º 188, p. 483-491).

¹⁵ ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, liv. 2, fls. 7v-8v (publ. *Monumenta Henricina*, vol. I, doc. 4, p. 10-12).

¹⁶ Facto relatado pelo cronista, apesar do erro cronológico (ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, liv. 2, fl. 12r). Mário Barroca data o início da construção do castelo de Tomar de 1 de março de 1160 (BARROCA, 1996/1997: 178).

¹⁷ Segundo a qual os cavaleiros de Calatrava deixam de usar o capelo e o substituem pela cruz de cor vermelha. O *Bullarium Ordinis Militiae de Calatrava* (1761, p. 227-228) atribui o documento a Bento XIII, bem como o *Índice de los documentos de la Orden Militar de Calatrava existentes en el Archivo Historico Nacional* (1899, p. 80). Também Francisco de Rades y Andrada atribuiu esta doação a Bento XIII (*Chronica de las tres Ordenes y cavallerias de Sanctiago Calatrava y Alcantara, Chronica de Calatrava*, cap. *Mudança del habito desta orden*, 1572, p. 7).

¹⁸ Na coleção *Monumenta Henricina*, vol. 1, doc. 83, p. 176-177, este documento também é atribuído a Bento XII e datado de 1337 (a fonte utilizada é o *Livro das Escrituras* de Pedro Álvares Seco).

revelou ser de Bento XIII, e de 1397, como confirma o Bulário da Ordem de Calatrava¹⁹. Na ilustração 9, lemos as palavras de Pedro Álvares que remetem claramente para o «papa Benedicto 12» e para a data «1337».

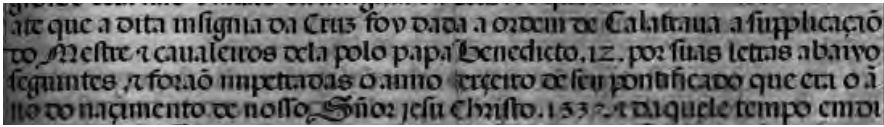


Figura 9 — ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, liv. 234, 1.ª parte, fl. 47r.

Já o Bulário da Ordem de Calatrava publica a mesma bula com a data de 1397, e atribuindo-a a Bento XIII, como vemos na imagem abaixo.

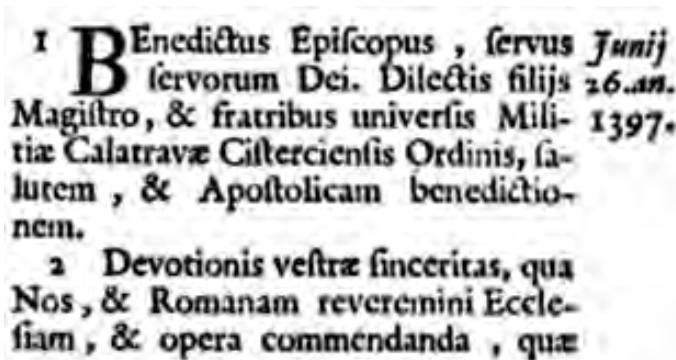


Figura 10 — *Bullarium Ordinis Militiae de Calatrava*, 1761, p. 227.

Como se sabe, os diplomas pontifícios apenas enunciam o nome do pontífice e o ano do seu pontificado «Benedictus episcopus servus servorum Dei [...]. Datum Avionioni VI kalendas julii. Pontificatus nostri anno tertio» e a confusão poderá ter advindo desta situação. Bento XII (eleito em 1334) era um papa de origem francesa, fora monge cisterciense, e residira em Avignon; Bento XIII (eleito em 1394), ou Pedro de Luna, de origem aragonesa, foi um dos papas cismáticos de Avignon²⁰.

Podemos, de igual modo, destacar um outro documento copiado no *Livro das Escrituras da Ordem de Cristo*. Trata-se do acordo feito entre Fernando IV de Castela e D. Dinis não autorizando que o papa dispusesse dos bens da extinta Ordem do Templo nos reinos peninsulares, de 21 de janeiro de 1310, que o copista do *Livro das Escrituras* data de 1302²¹, quando nesta data ainda não se previa a supressão dos Templários, e que terá resultado de um lapso do escrivão, que não terá copiado uma palavra: «veynte e huum dias de henero era de mil e trezentos e quarenta [e oito] anos» (Fig. 1), como podemos conferir por confrontação com o original (Fig. 2).

¹⁹ *Bullarium Ordinis Militiae de Calatrava*, 1761, p. 227-228.

²⁰ Pedro Álvares teria conhecimento dos papas cismáticos, pois transcreve, também no *Livro das Escrituras*, um diploma do antipapa João XXIII (*Outra bulla do papa Joane 23*, ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, liv. 235, 4.ª parte, fl. 58r).

²¹ ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, liv. 234, 1.ª parte, fls. 10v-11r.

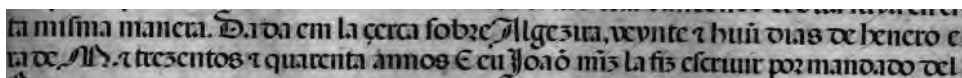


Figura 11 — ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, liv. 234, 1.ª parte, fl. 11r.



Figura 12 — ANTT — *Gaveta 7, mç. 4, n.º 9*.

Durante a nossa investigação conducente à elaboração da tese de doutoramento, também detetámos lapsos e falhas em diversas descrições arquivísticas. O *site* do Arquivo da Torre do Tombo representa uma mais-valia incontornável para os investigadores, em particular para aqueles que não têm a possibilidade de se deslocar com frequência a Lisboa. Ao longo dos últimos anos, tem sido feito um esforço notável para adicionar ao *site* informação que, de outro modo, só estaria disponível presencialmente. Paralelamente, assistimos ao grande investimento que tem sido feito para disponibilizar cada vez mais imagens de documentos. Porém, há informações, relativas a alguns dos documentos que consultámos, que induzem em erro os investigadores, nomeadamente, títulos que não correspondem à matéria abordada pelo documento, descrição do âmbito e conteúdo que diferem do que se lê no texto, bem como alguns erros na atribuição das datas. Vejam-se alguns exemplos:

- ANTT — *Feitos da Coroa, Núcleo Antigo*, n.º 369: Foral de Soure, datado de 1081, mas é de 1111;
- ANTT — *Gaveta 7, mç. 3, n.º 13*, datado de 1202, mas o documento não tem data;
- ANTT — *Gaveta 12, mç. 5, n.º 29*, datado de 1177, mas é de 1207;
- ANTT — *Gaveta 1, mç. 2, n.º 18*, datado de 1440, mas é de 1220;
- ANTT — *Gaveta 7, mç. 9, n.º 19*, datado de 1252, mas é de 1222;
- ANTT — *Gaveta 7, mç. 10, n.º 1*, datado de 1258, mas é de 1228;
- ANTT — *Gaveta 7, mç. 3, n.º 5*, datado de 1261, mas é de 1231;
- ANTT — *Gaveta 7, mç. 10, n.º 38*, sumário que não corresponde ao conteúdo (corresponde ao do documento ANTT — *Gaveta 7, mç. 10, n.º 40*);
- ANTT — *Gaveta 7, mç. 10, n.º 40*, sumário que não corresponde ao conteúdo (corresponde ao do documento ANTT — *Gaveta 7, mç. 10, n.º 38*);
- ANTT — *Gaveta 7, mç. 9, n.º 27*, datado de 1224, mas é de 1254;
- ANTT — *Gaveta 7, mç. 10, n.º 11*, datado de 1245, mas é de 1255;
- ANTT — *Gaveta 7, mç. 10, n.º 18*, datado de 1289, mas é de 1265;
- ANTT — *Gaveta 7, mç. 13, n.º 21*, datado de 1267, mas é de 1269;
- ANTT — *Gaveta 7, mç. 10, n.º 42*, datado de 1271, mas é de 1281.

A maioria dos exemplos que citamos dizem respeito ao fundo *Gavetas* do arquivo nacional da Torre do Tombo, e os elementos arquivísticos parecem ter sido copiados da volu-

mosa publicação, com o título *As Gavetas da Torre do Tombo*²², respeitante a este fundo do arquivo. Publicação esta de inegável valor e que presta um valioso contributo aos investigadores, todavia com algumas lacunas, visto não destrinçar alguns dos documentos insertos — e, por isso, mais antigos — em escrituras mais recentes. Mas importa frisar que ao longo de 12 volumes publica documentos extraídos das 25 *Gavetas da Torre do Tombo* e sumaria, melhor ou pior, todos os milhares de escrituras que pertencem a esse fundo.

O fundo *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, também depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, e descrito, parcialmente, no *site* do referido arquivo, nem sempre esclarece corretamente o investigador, em virtude de conter informações com incorreções. Por exemplo:

- O livro 232, que diz respeito ao *Tombo dos bens, rendas, direitos e escrituras do Convento de Tomar*, está descrito como sendo da Mesa Mestral²³;
- O livro 235, que corresponde ao segundo volume do *Livro das Escrituras da Ordem de Cristo*, está descrito como *Tombo das igrejas, padroados e direitos eclesiásticos da Ordem de Cristo*, no *site* da Torre do Tombo²⁴. A mesma informação pode-se ler no *Inventário da Mesa da Consciência e Ordens*²⁵;
- O livro 52 trata-se do livro das escrituras da vigairaria de Tomar, mas, no inventário da *Mesa da Consciência e Ordens*, está descrito apenas como «livro de notas do convento de Tomar», acrescentando-se, em nota de rodapé «escrituras de testamentos, aforamentos e de instituição de capelas, entre outras»²⁶. O *site* da Torre do Tombo nada acrescenta à informação do referido inventário²⁷;
- O livro 236. Segundo a informação disponibilizada *online* pela Torre do Tombo²⁸, e segundo as autoras do inventário da *Mesa da Consciência e Ordens*²⁹ o livro intitulado *Registo de tombos de diversas comendas* é da autoria de Pedro Álvares Seco. Porém, analisando o códice, verificámos, primeiro, que não tem os elementos estruturais que caracterizam as obras do referido autor³⁰. Constatámos também que a caligrafia remete para uma cronologia anterior, concretamente, para inícios do XVI, bem como o conteúdo do texto³¹.

²² *As Gavetas da Torre do Tombo*. Ed. de A. da Silva Rego, Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1960-1977, 12 vols.

²³ No *site* da Torre do Tombo esta obra está descrita como *Tombos dos bens, rendas e direitos e escrituras da Mesa Mestral da Ordem de Cristo na vila de Tomar* (<http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4608564>).

²⁴ <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4251248>.

²⁵ FARINHA & JARA, 1997: 230.

²⁶ FARINHA & JARA, 1997: 289, nt. 1.

²⁷ <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4677801>.

²⁸ *Registo dos Tombos das comendas de Castro Marim, Longroiva, Santa Maria, a Grande, entre outras*, organizado pelo Dr. Pedro Álvares Seco, e datado de 1570 (<http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4608566>).

²⁹ *Registo dos tombos de diversas comendas, organizado pelo Dr. Pedro Álvares Seco*, datado de 1570, e remetendo para nota de rodapé a enumeração das comendas descritas no manuscrito (FARINHA & JARA, 1997: 246 e nt. 3).

³⁰ Ver, sobre este livro, a nossa exposição em LENCART, 2018: 154-157.

³¹ O tomo relativo à comenda de Rio Frio, registada neste livro *Registo dos tombos das comendas* (ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, liv. 236, fls. 33v-96r) está publicado em *Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Noroeste (1504-[a.1510])*, 2008: 11-197, e, apesar de não estar datado, foi-lhe atribuído a data [a.1510], em virtude de os tombos terem sido feitos na sequência do capítulo geral da Ordem de Cristo, de 1503. Este elemento reforça a nossa perceção de este Tombo de diversas comendas ser um códice redigido no início do século XVI.

Como afirma José Mattoso, «a existência de arquivos bem arrumados, bem classificados e bem inventariados é a condição *sine qua non* da existência de uma História científica»³². Neste sentido, há ainda um longo caminho a percorrer na inventariação e catalogação da documentação à guarda dos arquivos e bibliotecas.

Os exemplos acima citados são suficientes para demonstrar que o investigador em história medieval tem que procurar consultar as fontes originais, os testemunhos que ainda existem, tentar confrontá-los com outros, e sujeitá-los à crítica histórica.

As publicações que transcrevem fontes medievais são de valor indiscutível e representam um avanço extraordinário da ciência histórica em Portugal, em geral, e da História Medieval em particular. Eventuais lacunas e pontuais falhas, apenas reafirmam a nossa percepção de que os documentos — originais e cópias — devem ser vistos e analisados pelos investigadores.

Aqueles que se dedicam à investigação do passado sentem que necessitam de fundamentar a sua atividade, e daí investirem na apresentação e divulgação de fontes, como corroboração do seu discurso. Não obstante, sabemos que, mesmo depois de uma obra terminada, continua a ter erros e «a achar nella que emendar», como escreve Pedro Álvares Seco³³.

Tudo tem dimensão histórica, e é passível de ser submetido a uma reflexão que beneficie da análise feita sobre a profundidade temporal, desde os factos à paisagem ou ao clima. O que torna algo objeto da História «não é o *facto* em si mesmo, mas o que ele eventualmente possa representar para o destino da humanidade»³⁴.

Devemos assim investir no acesso aos documentos depositados nos arquivos e bibliotecas. De nada serve um documento ao qual o investigador não tem acesso. É como se não existisse. Esta problemática é complexa e intrincada e está, de modo geral, dependente dos gabinetes de conservação e restauro dos arquivos e bibliotecas, genuinamente preocupados com a conservação da documentação, mas subvalorizando a intenção do investigador, focado no conteúdo dos textos. Tem de se encontrar um ponto de equilíbrio, pois não se pode proibir o acesso à documentação, mas também não se pode permitir que esta pereça. Obviamente, este trabalho de restauro e digitalização implica elevados recursos financeiros e tecnologia sofisticada, mas também uma dose elevada de dedicação e força de vontade de profissionais e colaboradores dos arquivos e bibliotecas, mas também da compreensão e colaboração dos leitores.

Concluindo, os documentos guardados nos arquivos foram produzidos por uma sociedade e, como tal, todos devemos ser seus beneficiários. O que pretendemos, enquanto investigadores, é ter maior facilidade de acesso às informações contidas nos documentos, evitando o «naufrágio da memória», nas palavras de Vitorino Magalhães Godinho³⁵. Em quatro anos de investigação, diversos documentos cujo acesso nos foi recusado, na Torre do Tombo,

³² MATTOSO, 2002: 116.

³³ BNE — mss. 406, fl. 4v.

³⁴ MATTOSO, 2002: 13. Também Armando Luís Carvalho Homem produz sérias reflexões sobre a historiografia portuguesa (HOMEM, 2017).

³⁵ GODINHO, 1991: 15-28.

por estarem em mau estado, foram, entretanto, sujeitos a restauro e digitalizados, estando já disponíveis para consulta *online*, permitindo o avanço da investigação histórica.

Assim se abrem novas perspetivas de investigação e avança a ciência histórica em Portugal.

FONTES DOCUMENTAIS

Biblioteca Nacional De España

BNE — mss. 406

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT — *Leitura Nova, Livro dos Mestrados*.

ANTT — *Feitos da Coroa, Núcleo Antigo 363 e 369*.

ANTT — *Gaveta 1*, mç. 2, n.º 18.

ANTT — *Gaveta 7*, mç. 3, n.º 5 e n.º 13.

ANTT — *Gaveta 7*, mç. 4, n.º 9.

ANTT — *Gaveta 7*, mç. 9, n.º 19 e n.º 27.

ANTT — *Gaveta 7*, mç. 10, n.º 1; n.º 11; n.º 18; n.º 38; n.º 40; n.º 42.

ANTT — *Gaveta 7*, mç. 13, n.º 21.

ANTT — *Gaveta 12*, mç. 5, n.º 29.

ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar, Documentos Particulares*, mç. 2, n.º 2 e n.º 5.

ANTT — *Ordem de Cristo/Convento de Tomar*, liv. 2; liv. 52; liv. 232; 234; liv. 235 e liv. 236.

FONTES IMPRESSAS E ESTUDOS

AS GAVETAS da Torre do Tombo (1960-1977). Ed. de A. da Silva Rego, 12 vols., Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 12 vols.

AZEVEDO, Pedro A. de; BAIÃO, António (1905) — *O Archivo da Torre do Tombo: sua história, corpos que a compõem e organização*. Lisboa: Annaes da Academia de Estudos Livre.

BARROCA, Mário Jorge (1996/1997) — *A Ordem do Templo e a Arquitectura Militar Portuguesa no século XII*. «Portugália», Nova Série, 17-18, p. 171-209. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3860.pdf>>. [Consultado em 04.06.2018].

____ — *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia/Ministério da Ciência e Tecnologia, 2000, 3 vols. Disponível em <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55736?mode=full&submit_simple=Mostrar+registro+em+formato+completo>. [Consultado em 04.06.2018].

BULLARIUM *Ordinis Militiae de Calatrava* (1761). Ed. de D. Ignacio Jose Ortega y Cotes, D. Juan Francisco Alvarez de Baquedano e D. Pedro de Ortega Zuñiga y Aranda. Madrid: Typographia de Antonio Marin.

FARINHA, Maria do Carmo; JARA, Anabela Azevedo (1997) — *Mesa da Consciência e Ordens: inventário*. Lisboa: IAN/TT.

GODINHO, Vitorino Magalhães (1991) — *O naufrágio da memória nacional e a nação no horizonte de marketing*. In BETHENCOURT, Francisco; CURTO, Diogo Ramada, eds. — *A Memória da Nação*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, p. 15-28.

HOMEM, Armando Luís Carvalho (2017) — *O Rei e a Lei. Estudos de História Institucional da Idade Média Portuguesa (1279-1521)*. Porto: U. Porto Edições.

- INDICE de los documentos de la Orden Militar de Calatrava existentes en el Archivo Historico Nacional*. Madrid: Establecimiento Tipografico de Fortanet, 1899.
- LENCART, Joana (2016) — *As ordenações inéditas da Ordem de Cristo de 1319 e de 1323: estudo comparativo com as ordenações de 1321 e 1326*. «População e Sociedade», n.º 26. Porto: CEPESE, p. 121-126. Disponível em <<http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/pt/obras/populacao-e-sociedade-n-o-26>>. [Consultado em 04.06.2018].
- ____ (2018) — *Pedro Álvares Seco: a retroprojeção da memória da Ordem de Cristo no séc. XVI*. Porto: Universidade do Porto. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <https://catalogo.up.pt/F/?func=full-set-set&set_number=004353&set_entry=000001&format=999>. [Consultado em 04.06.2018].
- MATTOSO, José (2002) — *A escrita da História*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MONUMENTA Henricina*. Coimbra: Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1960.
- RADES Y ANDRADA, Francisco (1572) — *Chronica de las tres Ordenes y Cavallerias de Sanctiago, Calatrava y Alcantara*. Toledo: Juan de Ayala.
- TOMBOS da Ordem de Cristo: Comendas do Noroeste (1504-[a.1510])*. Ed. de Iria Gonçalves, Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 2008, vol. 8.

LES DÉGAGEMENTS PHRENOLOGIQUES DU XIX^E SIÈCLE

FREDERIC-GAËL THEURIAU*

Resumo: O objetivo do artigo é explorar o que é possível rejeitar e retirar das manifestações frenológicas do século XIX de modo a determinar as suas emanações. De facto, apesar das suas errâncias e dos seus desvios, a frenologia, que se impôs como uma disciplina inovadora, infiltrou a ciência, influenciou a arte e invadiu a literatura. Os erros sobre os quais se constituiu permitiram o surgimento de algumas verdades.

Palavras-chave: Frenologia; Erro; Neurociência; Arte.

Summary: The aim of the article is to explore what is possible to reject and to keep in the phrenological manifestations of the nineteenth century in order to determine their emanations. Indeed, in spite of its wanderings and deviations, the phrenology which imposed itself as an innovative discipline, infiltrated the science, influenced the art and invaded the literature. The errors on which it constituted itself revealed a few truths.

Keywords: Phrenology; Error; Neuroscience; Art.

1. UNE SCIENCE NOVATRICE INFLUENTE

Durant les siècles passés, tout ce qui avait trait aux passions ou aux émotions relevait généralement des sciences philosophiques, quelques fois des sciences médicales. Depuis 2005, les sciences affectives possèdent leur propre domaine. Le professeur Klaus R. Scherer¹ (1943-) fonda, en 2005, à l'Université de Genève le Pôle de Recherche National en Sciences Affectives qui fut absorbé, en août 2017, par le Centre Interfacultaire en Sciences Affectives créé à l'Université de Genève également en 2005. Pluridisciplinaire, le Centre permet à des chercheurs en psychologie, en éducation, en lettres, en médecine et en sociologie de mutualiser leurs efforts.

Cette nouvelle discipline trouve ses racines dans ce qui était considérée, au XIX^e siècle, comme une science, la phrénologie, elle-même héritière de l'antique physiognomonie. La postérité la relégua au rang de pseudoscience. C'est essentiellement le neurologue Franz Gall (1758-1828) qui établit la « crân(i)ologie »² en 1807 et rebaptisée contre son gré, en 1810, par son collègue et élève Spurzheim (1776-1832), « phrénologie » qui signifie « étude du cerveau ». L'enjeu était de déterminer les rapports entre saillies et méplats du crâne et cerveau afin d'établir une cartographie cérébrale et crânienne qui serait similaire.

Les manifestations phrénologiques, avec leur contenu tantôt parfaitement exact, tantôt complètement faux, permettent peut-être de définir un certain nombre de dégagements utiles ou non par la suite. Les raisonnements en termes de bosses se transformèrent en facteurs

* Enseignant, chercheur, docteur en langue et littérature françaises, associé à l'Université François-Rabelais (Tours) et au Canada-Mediterranean Centre de l'Université York (Toronto), il est le directeur-fondateur du Centre L'Études Supérieures de la littérature en Touraine. fredericgaeltheuriau@orange.fr.

¹ Il théorisa scientifiquement la nouvelle discipline en regroupant les avancées de ses recherches dans *Handbook of Affective Sciences*, fruit de trente années d'un travail commencé en 1970 avec Richard J. Davidson et H. Hill Goldsmith, et en poursuivant avec *Oxford Companion to Emotion and Affective Sciences* en collaboration avec David Sander, l'actuel directeur du CISA.

² Cf. GALL, 1807. Cette science « explique les manifestations humaines par l'appréciation extérieure du développement cérébral », selon THORÉ, 1837 : 59.

génétiques comme le gène du crime en 1966 qui est une aberration et celui de la tendance alcoolique en 2004 qui s'avère correct. Erreur et vérité s'interfèrent ainsi couramment.

Afin de compléter et non de répéter l'essai intitulé *Les Dégagement phrénologiques du XIX^e siècle : Le corps-esprit entre erreur et vérité*³, récemment sorti en édition italo-française, quelques pistes de réflexions se limiteront à l'influence de la phrénologie dans les sciences, les arts et les lettres.

2. LES SCIENCES

En lien avec les réflexions de René Descartes puis de Charles Le Brun, Johann Lavater (1741-1801) rendit scientifique une antique pratique physiognomonique basée sur le sentiment ressenti devant une personne, ce qu'Alexandre Ysabeau (1793-1873) estime donner « lieu à de fréquentes erreurs »⁴.

Gall, qui avait imaginé une équivalence entre cerveau et crâne, moula beaucoup de têtes pour établir vingt-sept localisations phrénologiques qui furent reconnues comme une avancée incroyable par les uns, comme une supercherie par les autres. Henri-Victor Vallois (1889-1981) fait partie de ces scientifiques capables de juger les côtés positifs comme les aspects négatifs d'un phénomène :

[La phrénologie] n'a aucune base sérieuse et ne mérite plus qu'on s'y arrête. Gall, de toute façon, malgré ses erreurs, malgré son enthousiasme excessif, a fait œuvre utile. Si la phrénologie est morte et bien morte, il ne faut pas oublier que c'est grâce à elle que la physiologie du cerveau a commencé à se dégager de l'ornière où elle était restée si longtemps enlisée⁵.

D'autres scientifiques discutèrent non pas le bien fondé de cette science, mais de détails qu'ils jugèrent bons ou faux. Spurzheim se démarqua de Gall en proposant trente-sept zones, François Broussais (1772-1838) parvint aussi à trente-sept et l'italien Giovanni Fossati (1786-1874) revint à trente-cinq. Devant ces débats qui occupèrent la première moitié du XIX^e siècle, agacés, François Magendie (1783-1855) qualifia la phrénologie de « *pseudo-science* » au même titre que « l'astrologie, la nécromancie, l'alchimie »⁶ et Pierre Flourens (1794-1867) partit en croisade contre les phrénologues pourfendant de son glaive la moindre erreur dissimulée :

[L]'erreur que combat Spurzheim n'est pas toute l'erreur de Gall. L'erreur que voit Spurzheim n'est qu'une erreur particulière et secondaire ; l'erreur qu'il ne voit pas, l'erreur qu'il suit, est une erreur générale et capitale⁷.

À l'inverse, Jean Létang (ca 1880-19??) semble défendre Gall et restaure une vérité issue d'une erreur. Il aurait eu tort « d'avoir admis l'influence du cerveau sur la conformation du

³ Cf. THEURIAU, 2017b.

⁴ YSABEAU, 1862: 7.

⁵ VALLOIS, 1966: 813.

⁶ MAGENDIE, 1825: 202.

⁷ FLOURENS, 1842: 83.

crâne et la possibilité de reconnaître les qualités d'un individu par le relief de la tête » tout en ayant eu raison d'ouvrir une voie dans laquelle « les psychologues admettent aujourd'hui les rapports du physique et du moral »⁸.

L'étude du fonctionnement cérébral de Gall, malgré ses errements, permit à Pierre Dumoutier (1797-1871) la mise au point d'un grand instrument céphalométrique, en 1842, dont les applications servirent aussi la cause anthropologique. Ensuite, les travaux de Paul Broca (1824-1880), complétés par Carl Wernicke (1848-1905) puis par Norman Geschwind (1926-1984), soient sur un étalement d'une centaine d'années, déterminèrent des aires du langage que confirma l'imagerie médicale mais que les théories de la neuroplasticité tendent à nuancer et à reconsidérer actuellement sous l'impulsion d'Hugues Duffau (1966-) qui parle d' « erreur de Broca »⁹ et de Michael Anderson (196?-).

Ce fut ensuite sous la Troisième République que furent lancées les conjectures autour de la criminalité sous l'égide du médecin italien Cesare Lombroso (1835-1909), ce qui plaça sur orbite l'anthropologie biologique au service de la criminologie¹⁰, sans compter qu'elle l'était déjà de la médecine légale, tandis que le français Alexandre Lacassagne (1843-1924), sans remettre totalement en cause les thèses du « maître de Turin », montrait que l'influence du milieu social était prépondérante¹¹. Cependant les affirmations reposant sur un type de faciès qui serait lié au comportement déviant, délinquant et criminel d'un individu furent démantelées en raison d'arguments philosophiques qui estimèrent que l'on portait atteinte au libre arbitre. La route tracée par la phrénologie se poursuivit jusqu'à la caractérologie de René Le Senne (1882-1954) et la morphopsychologie de Louis Corman (1901-1995) taxées de pseudosciences récemment mais qui posent des questions intéressantes. Cela permit pourtant à Paul Ekman (1934-) et son confrère Wallace Friesen (1933-) de mettre au point leur Système de Reconnaissance des Expressions Faciales sur la base de 46 expressions du visage réparties en six émotions fondamentales¹² dont la méthode est utilisée dans les aéroports pour décrypter des « mauvaises intentions sur le visage des passagers »¹³. En outre, les recherches de l'américain Ekman, qui est formateur auprès du FBI, furent utilisées dans le cadre des sciences affectives pour établir « Des émotions de synthèse pour étudier les vraies » titre son article le journaliste scientifique Anton Vos dans « Campus », le magazine scientifique de l'Université de Genève¹⁴.

Les applications dérivées de la phrénologie trouvent donc grâce dans le monde médical, psychologique et neuroscientifique. Mais ses manifestations les plus spectaculaires se situent dans le monde des arts.

⁸ LÉTANG, 1906: 117-8.

⁹ Cf. DUFFAU, 2016.

¹⁰ Il s'agit d'une anthropologie criminelle.

¹¹ Il lance donc l'idée d'une socio-phrénologie.

¹² Cf. THEURIAU, 2017a.

¹³ DANALET, 2007: 8.

¹⁴ VOS, 2017: 30-2.

3. LES ARTS

Malgré des divergences d'opinions, l'erreur scientifique peut être bénéfique. Pierre-Gilles de Gennes (1932-2007) la considérait comme formatrice lorsqu'il pensait que « comprendre les erreurs est plus formateur qu'épiloguer sur les succès »¹⁵. Les arts entendent une novation applicable et adaptable.

L'origine de l'apparition émotionnelle sur les traits d'un visage remonte à Charles Le Brun, un peintre qui établit au XVII^e siècle, sous influence cartésienne, des règles qui associent physique et caractère. C'est ainsi qu'il est possible de déterminer, en regardant le portrait d'un personnage, certaines caractéristiques morales sans qu'il soit nécessaire d'écrire quoi que ce soit. Tout cela est évidemment très conjectural mais bien codifié picturalement.

La phrénologie arrivant avec ses bosses, des représentations moqueuses de gens en train de se tâter respectivement le crâne font leur apparition. L'une des premières est une chromolithographie anonyme intitulée *Mascarade crânologique*¹⁶ en 1807. Puis d'autres dessinateurs comme Honoré Daumier (1808-1879) et Cham (1818-1879) trouvèrent là un moyen extraordinaire d'expression. Ils exagérèrent les traits physiques de leurs victimes à peindre créant des disproportions humoristiques, comiques et satiriques. C'était le début de la caricature. Quant à Hippolyte Bruyères (1801-1855), il s'attachait à l'expression sans exagération, avec une touche romantique. Les dessins des scientifiques, comme Lombroso et le français Alphonse Bertillon (1853-1914), dans le but d'établir une signalétique anthropométrique, pourraient presque passer pour des caricatures. La phrénologie même, avec ses moulages, devient art¹⁷ à l'instar de la sculpture, explique Don Mariano Cubí i Soler.

David d'Angers (1788-1856) en subit aussi l'influence et rejoignit la cohorte d'autres artistes qui, fascinés comme lui, adhéraient à ses idées novatrices. Dans ses sculptures, il amplifiait ou réduisait certaines parties de la tête au niveau des zones établies par les phrénologues, parfois même ailleurs sur le corps, sans pour autant tomber dans la caricature mais en respectant une certaine plausibilité, comme le peintre qui retouche son modèle qui souhaite une représentation davantage avantageuse que réelle.

La photographie subit également l'influence des idées sur les déformations crâniocopiques, mais chemine tout de même sur le terrain des émotions alors qu'elle ne permet de dévoiler que l'apparence physique et qu'elle n'est pas encore radioscopique ! Il est connu que certains clichés étaient retouchés comme en peinture. Ce qui l'est moins est la recherche faite par le portraitiste américain Philippe Halsman (1906-1979), à partir de 1952, qui cogite sur les émotions véritables et non feintes. Sa théorie est que sauter en l'air et photographier le sujet en apparente apesanteur révélerait sa « vraie nature ». Les déformations et attitudes incontrôlées du visage et du corps refléteraient ainsi l'essence même de l'Homme sans artifice. Le photographe entame une série nommée « Jumpology » autour de personnalités comme l'acteur français Fernandel (1952), le pianiste de music-hall américain Lebe-

¹⁵ Cf. DE GENNES, 1980. Dans l'article, il référence différents types d'erreurs : par mauvais inventaire des hypothèses, par l'existence d'un phénomène incertain (anamorphose), par érudition, par désir systématique de simplicité.

¹⁶ Elle se trouve au département des estampes à la Bibliothèque nationale de France et est datée de 1807 selon WEGNER, 1983 : 86-7, 98.

¹⁷ CUBÍ I SOLER, 1857: 323.

race (1954), l'actrice américaine Ava Gardner (1954), l'actrice française Brigitte Bardot (1955), le chanteur français Maurice Chevalier (1958), ensemble l'actrice américaine Marilyn Monroe et le photographe Philippe Halsman (1959) qui s'est donc photographié, des têtes couronnées, le duc et la duchesse de Windsor (1959), ou même un chat avec l'actrice américaine Jean Seberg (1959).

Enfin, l'art forain de la Belle Époque s'inspira des moulages phrénologiques pour fabriquer des têtes en cire de condamnés et de prisonniers¹⁸ effectués par des ouvriers sculpteurs dont Albert Chartier (1898-1992) qui conçut d'après nature et d'après modèle phrénologique les têtes de Landru, Dreyffus, Sezneq, Lacenaire, Lafarge-Capelle, *et caetera*, une collection unique au monde qui se trouve au Musée Maurice Dufresne près d'Azay-le-Rideau. Les cheveux, les poils, les sourcils, les barbes et moustaches proviennent de cheveux humains, le sang d'animaux.

Les arts aussi bien plastiques que visuels furent touchés de près ou de loin par la phrénologie mêlée de physiognomonie, puisqu'on les distingue de moins en moins à partir de 1830 alors que Gall et Spurzheim les séparait. C'est ce mélange qui fit évoluer la manière de concevoir le personnage romanesque en littérature.

4. LES LETTRES

Tous les genres littéraires ne sont point touchés par l'influence phrénologique, essentiellement le romanesque qui, selon Anne-Marie Lecoq, est « plus susceptible d'établir des correspondances systématiques entre la psychologie, la conduite, la destinée de ses personnages et leur signalement extérieur »¹⁹. Les littératures du monde entier sont touchées par cette vague de la bossologie.

Honoré de Balzac est toujours le romancier cité par excellence pour l'intégration et le traitement qu'il en fit dans ses portraits descriptifs surdimensionnés, peu appréciés par les lecteurs à cause de l'action qui n'avance pas, mais qui contient pourtant des indications précieuses sur les débats et les préoccupations de l'époque. S'y arrêter n'est pas une perte de temps en réalité. Les passages les plus connus concernent le chapitre 1 du *Père Goriot* (1835) lorsque, au sujet de Mademoiselle Michonneau, l'étudiant en médecine Bianchon « qui étudie le système de Gall, [dit] qu'[il] lui trouve les bosses de Judas ». Et plus loin, l'étudiant Rastignac lui rétorque, au sujet du père Goriot, que ce « n'est ni un imbécile ni un homme sans nerfs. Applique-lui ton système de Gall, et dis-moi ce que tu en penseras ». Autre roman célèbre, *Ursule Mirouët* (1842) qui relate la doctrine :

*La phrénologie et la physionomie, la science de Gall et celle de Lavater, qui sont jumelles, dont l'une est à l'autre ce que la cause est à l'effet, démontreraient aux yeux de plus d'un physiologiste les traces du fluide insaisissable, base des phénomènes de la volonté humaine, et d'où résultent les passions, les habitudes, les formes du visage et celles du crâne*²⁰.

¹⁸ COLLECTIF, 2011 : 63.

¹⁹ LECOQ, 2008 : 1125.

²⁰ BALZAC, 1842 : Première partie : Les héritiers alarmés.

Autrement dit, Balzac, connu comme romancier réaliste, n'apparaît plus tout à fait aussi réaliste que cela dans la mesure où la réalité prouve que posséder une bosse à un endroit du crâne ne traduit pas une faculté émotionnelle, psychologique, intellectuelle particulière. C'est une erreur de le croire ; cela relève davantage de la croyance et non de la vérité.

George Sand, quant à elle, est peu associée à la phrénologie. Pourtant, une lecture phrénologique de certains passages apporte une dimension supplémentaire au niveau des sources informatives à l'origine de la création de ses œuvres. *La Petite Fadette* (1848), chapitre 9, présente Françoise perçue, par les protagonistes de l'histoire, négativement en raison de son apparence. Les choses évoluent ensuite en une sorte de fin moralisante qui met en garde sur le jugement trop rapide d'une personne sur son physique. Le lien est plus évident avec le roman *Mauprat* (1837) où la fin exprime cette réticence à associer trop rapidement corps et esprit même s'ils sont quand même liés. Sinon, ce serait tomber dans le déterminisme et le fatalisme, bien que les Hommes ne « sont pas toujours libres de choisir »²¹. Ses jugements sont parfois tendus lorsque le narrateur dit qu'il « faut traiter le cerveau des paysans » mais en leur laissant « la poésie »²², ce qui laisse planer l'ombre de la phrénologie. En effet, la « poésie » renvoie à la localisation frontale supérieure de Gall, Spurzheim y ajoutant l'idéalité. Lorsque l'on sait que la poésie et l'idéalisme sont importants chez George Sand, les allusions même infimes prennent sens. Il faut donc étudier finement le vocabulaire pour comprendre que, dans la diégèse, rien n'est laissé au hasard chez cette auteure. Dans les *Lettres d'un voyageur* (1837), les théories physiognomoniques et phrénologiques transparaissent clairement : « [Lavater] engage ses successeurs à rectifier ses erreurs, à redresser ses jugements »²³.

Gustave Flaubert rentre aussi dans l'arène pour ironiser, n'étant pas dupe des dérives phrénologiques. Dans *Bouvard et Pécuchet* (1881), chapitre X, il évoque l'erreur fondamentale qui précipita Gall dans sa chute, à travers la voix du médecin Pécuchet : « Le crâne ne se moule pas sur le cerveau, l'extérieur sur l'intérieur. Gall se trompe et je vous défie de légitimer sa doctrine, en prenant au hasard, trois personnes dans la boutique ». Un jugement similaire avait d'ailleurs été exprimé bien des années plus tôt, en 1802, par le libraire-éditeur-écrivain lyonnais Jean-Louis Piestre (1774-1866) :

[C]'est, selon moi, le comble de l'erreur que de prétendre, après avoir inutilement divisé et soudivé les forces intellectuelles, que l'âme observe ici, imagine là [...] ²⁴.

Il ajoutait :

Quelle heureuse révolution peut opérer cette théorie, lorsqu'elle consacre une erreur déjà trop accréditée, mais qui, pour cela, n'en est pas moins funeste et moins absurde, savoir, que les hommes naissent bons ou méchants, vertueux ou criminels, etc. ? ²⁵

²¹ SAND, 1837a : Chapitre XXX.

²² SAND, 1837a : Chapitre XVI.

²³ SAND, 1837b : Lettre VII (1er septembre 1835), « Sur Lavater et sur une maison déserte ».

²⁴ PIESTRE, 1802 : 22.

²⁵ PIESTRE, 1802 : 28.

Le romanesque fut si marqué par la phrénologie au XIX^e siècle que la poésie s'en ressentit, mais dans une direction faussée. Une littérature spirite apparut faisant parler les morts et qui se réclamait de la phrénologie. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si un moulage phrénologique de la tête de la poétesse Élisabeth Mercœur fut effectué à sa mort en 1835 et que, vingt-sept ans plus tard, on fit apparaître deux poèmes d'elle produits sous influence médiumnique par madame Cazemajoux : « *Croyez aux Esprits du Seigneur* » et « *Les voix du ciel* »²⁶.

5. LE CORPS-ESPRIT ENTRE ERREUR ET VÉRITÉ

En définitive, les dégagements phrénologiques du XIX^e siècle s'implantèrent dans les domaines scientifiques, artistiques et littéraires, se répandirent en Europe et aux États-Unis, et jouent encore un rôle, même éloigné, aujourd'hui. Si des raisonnements étaient vrais, d'autres, faux, portaient d'un bon sentiment et aboutissaient même à des conclusions exactes malgré des postulats de départ erronés.

Quelques penseurs n'ont d'ailleurs pas opposé l'erreur à la vérité comme Georges Clemenceau : « La vérité d'aujourd'hui peut avoir été l'erreur d'hier et peut devenir, par l'accroissement de la connaissance, l'erreur de demain »²⁷, Georges Duhamel : « Nul doute : l'erreur est la règle : la vérité est l'accident de l'erreur »²⁸, ou encore Antoine de Saint-Exupéry : « La vérité de demain se nourrit de l'erreur d'hier »²⁹. De même Gall a tenté de montrer que le corps et l'esprit ne sont pas aussi séparés que cela. S'ils ne sont pas autant liés qu'il le dit, il n'avait pas tort.

Les thèses phrénologiques plus ou moins démodées en France revinrent de l'étranger au XX^e siècle sous des formes variées mettant en avant l'interaction entre le corps et l'esprit connue sous l'appellation « approche, problème ou dichotomie corps-esprit », interaction au sujet de laquelle, selon le professeur António Damásio (1944-)³⁰, l'« erreur de Descartes » aurait été de l'avoir ignorée. Toutes ces binarités, corps-esprit, erreur-vérité, s'apparentent à deux objets que l'on oppose et que l'on rapproche au gré des besoins. Il en est de même pour le système émotion-raison souvent séparé en deux par la recherche. Cependant, souligne David Sander, « Aujourd'hui, non seulement de nombreux chercheurs n'opposent plus l'émotion à la raison, mais on a vu se développer une véritable science des émotions »³¹.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, Michael L. (2014) — *After Phrenology: Neural Reuse and the Interactive Brain*. Cambridge, MA: MIT Press.
- BALZAC, Honoré de (1835) — *Le Père Goriot*.
- _____ (1842) — *Ursule Mirouët*.
- CAZEMAJOUX (1862a) — *Croyez aux Esprits du Seigneur*. « Revue Spirite », Avril.

²⁶ Cf. CAZEMAJOUX, 1862a.

²⁷ Cf. CLEMENCEAU, 1927.

²⁸ Cf. DUHAMEL, 1938.

²⁹ Cf. SAINT-EXUPÉRY, 1944.

³⁰ Cf. DAMÁSIO, 1995.

³¹ SANDER, 2017 : 24. Il s'agit d'un entretien avec David Sander dont les propos furent recueillis.

- ____ (1862b) — *Les voix du ciel*. « Revue Spirite ». Avril.
- CLEMENCEAU, Georges (1927) — *Au soir de la pensée*. Paris : Librairie Plon.
- COLLECTIF (2011) — *Musée Maurice Dufresne : L'œuvre d'un homme passionné*. Azay-le-Rideau : Musée Maurice Dufresne.
- CUBÍ I SOLER, Don Mariano (1857) — *Leçons de phrénologie scientifique et pratique*, « Leçon XLVII ». Traduction de l'espagnol. Paris : J.-B. Baillièrre et fils, t. II.
- DAMÁSIO, António (1995) — *L'Erreur de Descartes : La raison des émotions*. Paris : Odile Jacob.
- DANALET, Antonin (2007) — *Modèles de choix discrets pour la reconnaissance des expressions faciales statiques*. Lausanne : École Polytechnique Fédérale de Lausanne.
- DE GENNES, Pierre-Gilles (1980) — *Sur les erreurs des sciences « exactes »*. « Le Débat », n.º 1. Mai. Paris : Gallimard.
- DESCARTES, René (1650) — *Les Passions de l'âme*. Amsterdam : Louis Elzevier, article CXII.
- DUFFAU, Hugues (2016) — *L'Erreur de Broca : Exploration d'un cerveau éveillé*. Paris : Michel Lafon, Pocket.
- DUHAMEL, Georges (1938) — *Le Notaire du Havre*. Paris : Mercure de France
- FLOURENS, Pierre (1842) — *Examen sur la phrénologie*. Paris : Paulin.
- GALL, Franz J. (1807) — *Crânologie, ou découvertes nouvelles concernant le cerveau, le crâne, et les organes*. Paris : H. Nicolle.
- LAVATER, Johann Kaspar (1781-1803) — *Essai sur la physiognomonie destinée à faire connaître l'homme et à le faire aimer*. La Haye : I. van Cleef.
- ____ (1808) — *Le Lavater portatif*. Paris : Madame veuve Hocquart.
- LE BRUN, Charles (1698a) — *Conférence de Monsieur Le Brun*. Amsterdam/Paris : J.-L. De Lorme-E. Picart.
- ____ (1727) — *Expressions des passions de l'âme*. Paris.
- LECOQ, Anne-Marie (2008) — *Physiognomonie*. « Encyclopaedia universalis », Corpus, t. 18.
- LÉTANG, Jean (1906) — *Gall et son œuvre*. Paris-Lyon : A. Maloine, 1906.
- MAGENDIE, François (1825) — *Précis élémentaire de physiologie*. 2^e éd. Paris : Méquignon-Marvis, t. I.
- PIESTRE, Jean-Louis (1802) — *Observations psychologiques et physiognomoniques*. An XI. Lyon : Reymann ; Paris : Brunot.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (1944) — *Lettre à un otage*. Paris : Gallimard.
- SAND, George (1837a) — *Mauprat*.
- ____ (1837b) — *Lettres d'un voyageur*.
- ____ (1848) — *La Petite Fadette*.
- SANDER, David (2017) — *Douze ans de révolution affective*. « Campus, Douze ans de révolution affective », Juin. Genève : Université de Genève.
- SCHERER, Klaus R. (2003) — *Handbook of Affective Sciences*. Oxford: Oxford University Press.
- SCHERER, Klaus R. & SANDER, David (2009) — *Oxford Companion to Emotion and Affective Sciences*. Oxford: Oxford University Press.
- THEURIAU, Frédéric-Gaël (2017a) — *Notion de registre littéraire*. « CMC Review », vol. 4, n.º 2. Toronto : Université York.
- ____ (2017b) — *Les Dégagements phrénologiques du XIX^e siècle : Le corps-esprit entre erreur et vérité*. Bari/Paris : AGA-Lanore.
- THORÉ, Théophile (1837) — *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomonie*. Bruxelles.
- VALLOIS, Henri-Victor (1966) — *Le docteur Gall et la théorie des localisations cérébrales*. « Revue médicale de Toulouse », II.
- VOS, Anton (2017) — *Des émotions de synthèse pour étudier les vrais*. « Campus, Douze ans de révolution affective », n.º 129. Juin. Genève : Université de Genève.
- WEGNER, Peter-Christian (1983) — *Phrenologische Schnupftabakdosen*. « Medizin historisches Journal ». Stuttgart-New York : Gustav Fischer Verlag.
- YSABEAU, Alexandre (1862) — *Lavater et Gall : Physiognomonie et phrénologie*. Paris : Garnier frères.

A CRIAÇÃO ARTÍSTICA, O ERRO E A VERDADE

FERNANDO GUIMARÃES*

Resumo: Em arte o problema do erro e da verdade tem de ser posto em termos diferentes daqueles que seriam considerados no caso da ciência. A intervenção imaginativa conduz necessariamente a essa diferença. Daí uma possível abertura para uma interpretação hermenêutica, cuja progressividade, derivada do chamado círculo hermenêutico, se torna conciliável com uma fluidez interpretativa que, no caso ocorrente da palavra poética, respeitaria a sua ambiguidade, isto é, a natureza polissémica que tantas vezes lhe é reconhecida.

Palavras-chave: Erro; Verdade; Ciência; Arte; Poesia.

Abstract: The problem of error and truth in art must be put in different terms from those that would be considered in science. Imaginative intervention necessarily leads to this difference. Hence a possible opening for a hermeneutic interpretation, whose progressivity, derived from the so-called hermeneutical circle, becomes reconcilable with an interpretative fluidity which, in the poetic word, respects its ambiguity, that is, the polysemous nature that so often is recognized.

Keywords: Error; Truth; Science; Art; Poetry.

Uma criação artística pode estar errada? O pintor Pierre Bonnard que viveu na passagem do século XIX para o XX, tendo pertencido ao grupo dos *nabis* e cujos quadros durante a sua vida já se encontravam nos museus, por vezes ia observá-los para poder dar furtivamente neles algumas pinceladas de novo. Aquilo que acrescentava ou ocultava com essas novas tintas significava que ele estava a corrigir o que estava errado ou completava o que estava incompleto?

O problema do erro talvez tenha preocupado mais os filósofos e os cientistas do que os artistas plásticos e os escritores. Porquê? Porque a questão que se põe tem a ver com a verdade, a veracidade, a probabilidade no caso da filosofia e da ciência, e com a imaginação, isto é, a ficção, no caso da criação artística.

Se assim é, o problema do erro tem que ser posto em termos diferentes em cada um desses casos. Simplificando muito, poderíamos dizer que no conhecimento científico e no filosófico o que se considera é o pensamento; naquele, assentando na experiência ou recorrendo a uma formalização matemática; neste, a derivações ou jogos conceptuais. No caso da arte, há uma criação. Há uma *res*, a coisa que foi criada. Por exemplo, um poema, um quadro, etc. Bonnard confrontava-se com uma tela e a sua transformação através das cores, das texturas, etc.; um romancista ou um poeta com a linguagem, com uma realidade textual. É que na criação artística a ficção, a *res ficta*, converte-se numa realidade. O que se imagina é, tem uma presença; o que não é, se assim se imagina, é o que é imaginado como não sendo.

Aprofundemos um pouco mais o que se disse até agora, considerando o erro na ciência, o que nos vai conduzir a uma abordagem de natureza epistemológica. O problema epis-

* Poeta e ensaísta. Investigador do Centro de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa.

temológico foi abordado de uma maneira extremamente sugestiva por Gaston Bachelard. Ele refere que o erro, pela consciência que dele se tenha, contribui para o progresso do conhecimento científico.

A noção de átomo, a partir dos antigos atomistas gregos, constituiu-se a pouco e pouco ao longo da consciência que se foi tendo do que ele não era, isto é, do que nas sucessivas concepções que dele tínhamos se considerava estar errado; por isso, tal como hoje é concebido, ele é a «soma das críticas» a que progressivamente foi sujeito.

Quando passamos das ciências físico-matemáticas, que foram aquelas que mereceram especial atenção a Bachelard, para as ciências humanas, sociais ou do espírito, sobretudo a partir das abordagens de Dilthey ou Cassirer, verifica-se que se dá uma verdadeira rotação epistemológica pelo facto de o objeto de estudo destas ciências ser diferente. O que se estuda é o homem, o seu desempenho histórico, as criações culturais desde a linguagem e a sua capacidade de simbolização à criação artística, o que cria uma margem de imprevisibilidade ou, mesmo, de perturbação. Dilthey avança mesmo a ideia de que a *explicação*, que é o que o que as ciências experimentais têm por finalidade, deve ser substituído nas ciências humanas pela *compreensão*. Elas não são, portanto, ciências «de rigor».

Dir-se-ia mesmo que esta presença humana remeter-nos-ia ou condenar-nos-ia à célebre afirmação latina «errare humanum est». É que a noção de erro de certo modo contamina ou marca essa presença humana. Vejamos de que maneira... Começemos por distinguir o que na lógica proposicional se designa por falso, e se representa por F, e o que se considera como erro. A noção de erro ramifica-se para várias abordagens de natureza psicológica (quando, por exemplo, se fala em erros de percepção), moral (quando o erro — diz-se «cair em erro» — é considerado pecado) e, como vimos ao referirmo-nos a Bachelard, epistemológica.

Lembremos que Victor Brochard, no seu livro *Do Erro*, ao referir-se à posição de Espinosa quanto ao erro, apontou que ele «não é mais que privação ou negação». Aproveitando esta citação diríamos que o erro em arte não deixa de ser também privação. Corresponderia à ausência da arte, à arte que não existe. A partir daqui levantar-se-iam duas questões. Em primeiro lugar, se se fala em *não-arte*, poderíamos considerar, opondo-se-lhe, o que é *ser arte*. A perspectiva que se entreabre seria, assim, de natureza ontológica. Em segundo lugar, se se fala em erro, poderíamos perguntar o que é em arte o oposto do erro, isto é, se a verdade existe em arte.

Diga-se desde já que a verdade em arte não pode ter natureza lógica dado que a criação artística implica um exercício de imaginação. Com efeito, no domínio da lógica — em que se relacionam conceitos ou, por uma maior formalização, signos, permitindo que a estes sejam reduzidos aqueles — qualquer intervenção imaginativa é posta de lado, é recusada. Esta recusa tem uma longa tradição filosófica e relaciona-se particularmente com o racionalismo do século XVII. Malebranche vê a imaginação como um fator de erro. Assim, considera que a atividade imaginativa perturba o trabalho do entendimento e, dentro de uma perspectiva já de carácter religioso, admite que ela é uma consequência da queda do homem. Numa linha um pouco desviante desse racionalismo, Pascal não deixa também de admitir que ela, a imaginação, é «maîtresse d'erreur et de fausseté». E aparece precisamente aqui,

ao lado uma da outra, as palavras *erro* e *falso*, o que acaba por duplamente comprometer a própria criação ou o desempenho artístico, o qual, como reconhecia o romântico Byron, é um «filho da imaginação».

Consideremos agora, depois de se ter apontado a impossível natureza lógica da arte, o atrás referido aspeto ontológico da arte. Heidegger, ao estabelecer a consagrada distinção entre ôntico e ontológico, vai assumir uma posição radical, afastando-se do modo como o problema do ser se passou a considerar a partir de Platão, o que se torna particularmente notório no caso da arte. Para Platão, a arte afasta-se da verdade, porque ela, a partir de uma referência que é a da pintura, se apresenta como imitação ou mimese. A arte, imitando as coisas, é uma dupla imitação cuja suprema referência, segundo a interpretação platónica, seria a das ideias. Introduz-se aqui o que seria uma atitude gnosiológica: o conhecimento consistia na passagem das coisas às ideias. Nas ideias residiria a verdade, havendo entre elas e as coisas uma participação. Por isso, as coisas são um simulacro das respetivas ideias, um *eidolon*. Poderíamos dizer, de acordo com o ponto de vista de Heidegger, que a abordagem de Platão tem um caráter ôntico e não ontológico.

A partir do que se tem admitido como sendo um segundo momento ou fase do seu pensamento, Heidegger vai prestar particular atenção, para levar a cabo aquela abordagem ontológica, à atividade artística. Em 1937, publica um estudo intitulado *Hölderlin e a Essência da Poesia*, dando um especial relevo ao papel que se diria fundador da linguagem. Na poesia, porque aí a palavra já não é um *eidolon*, revelar-se-ia a verdade do ser e não a verdade do «sendo», isto é, dos entes ou das coisas. A noção de verdade heideggeriana tem um sentido ontológico, é o desvelamento, a *aletheia* dos gregos; portanto, já nada tem a ver com a enunciação do juízo. Este desvio da lógica não fica por aqui. Com efeito, o problema do ser, como reconheceu três anos depois no seu *Curso sobre Nietzsche*, «tem lugar para além da relação sujeito-objeto». O problema é ontológico e não, se partíssemos dessa relação sujeito-objeto, gnosiológico.

Retomando a noção de linguagem, tal como Heidegger a vai encarar no caso da poesia de Hölderlin, poderíamos concluir que para o autor do *Ser e Tempo*, o ser *diz-se* e, na arte, ele é o *dito*. A questão que se põe agora está em saber se é nos cenários do imaginário que ocorre uma invenção de *seres* (chamemos, assim, ao que, no caso da poesia, são as figuras da linguagem, desde a imagem ao símbolo, as quais, com maior ou menor sucesso, seriam extrapoláveis para as outras artes) ou se é na verdade do ser — a qual se diria um cenário branco — que uma obra de arte se constitui.

Enquanto, na filosofia heideggeriana, a realidade da obra de arte diz a verdade do ser, no caso da imaginação, diz-se o que em arte é possível ser. Uma obra de arte confronta-nos com um sentido dispersivo. Este sentido dispersivo, a plurissignificação ou polissemia, é passível de ser considerado a partir de uma abordagem linguística, semiológica, na medida em que encontra na própria linguagem um modelo interpretativo. Mas também pode ser considerado através de uma indagação de natureza hermenêutica, se se optar por uma leitura que, circularmente, se tornará cada vez mais aproximativa. Por vezes fala-se no «círculo hermenêutico»: toda a interpretação que implique compreensão implica que se compreenda o que se interpreta.

Mas este círculo promove, afinal, um progresso de conhecimento. Por isso, a hermenêutica tenta atingir, em relação às criações artísticas, o que falta para ser verdade. Em arte, quando se procura ou questiona o seu sentido, deparamos com o possível, com o que se apresenta como virtual. Foi a imaginação que abriu, num poema, num romance, numa composição musical ou num quadro, o que vai ser o caminho para que tal sentido nunca se torne inquestionável. Se o fosse, a sua interpretação, dado que passássemos para o discurso crítico, tendia a imobilizar-se na paráfrase. Mas o discurso ou, melhor, o curso das linguagens torna-as diferentes. Assim, se considerarmos um poema, podemos dizer que nas palavras escolhidas o seu sentido nunca é único, embora possa ser total.

ERREUR PLEINE PAGE

MICHEL HOST*

Resumo: Declarando-se um sofista (um desses filósofos de ocasião que divagam e discutem à margem da verdadeira filosofia), o autor apresenta uma reflexão pessoal sobre o Erro, a Verdade e as suas balizas, considerando que eles se limitam a (co)existir num constante e estéril confronto.

Palavras-chave: Erreur; vérite; Hermodore.

Abstract: Declaring himself to be a sophist (one of those casual philosophers who wander and debate in the margins of true philosophy), the author presents a personal reflection on the Error, the Truth and its borders, considering that they are limited to (co)exist under a constant and sterile confrontation.

Keywords: Error; truth; Hermodorus.

« Erreur. Croire que l'autre, même ami, partage mes dégoûts, mes passions. »

M.H. — CARNETS D'UN FOU — XXXI — Août 2015

« L'unijambiste voulut sauter de joie mais se trompa de jambe. »

Dominique Noguez, *Le retour de l'espérance*

Soyons d'un absolu cynisme : ma naissance fut le fruit du douloureux travail que, volontairement ou non, quoique par un caprice de Yahvé qui de cette façon punit les humains, ma mère infligea à sa personne afin de me donner naissance — me donner, somme toute, un être nouveau, le mien qui par certains points ressemble au sien et en diffère par d'autres.

Cette première erreur, dont elle eût pu se dispenser — mais je ne l'en crois ni coupable ni même responsable — fit que toutes les miennes s'ensuivirent. C'est cela, la prétendue *Création*, la chaîne infinie des erreurs. Le baigne ! Nous sommes les forçats de la Création... Nul n'avait réclamé ma naissance, y compris moi-même qui, n'étant pas encore, ne l'aurait pu. C'eût été, je crois, le comble de l'aporie !

Selon Antonin Artaud, une fois parvenu à la conscience des indignités corporelles (le processus digestif et excréteur notamment) auxquelles je fus tenu de me soumettre ensuite pour continuer d'exister, le dégoût, la honte eussent dû me conduire au suicide immédiat. Artaud lui-même, fort affligé par ces nécessités dites *naturelles*, ne put se résoudre à pareil sacrifice. Alors, comment l'aurais-je pu ? Je fis comme tout le monde, je pris mon mal en patience, je survécus. Né d'à peine quelques jours j'étais déjà un *Monsieur-Tout-Le-Monde*. Cette erreur des plus communes consistant à décider de vivre encore, téter le sein maternel, puis le biberon, s'obstiner à affronter le jour, la nuit, voilà la plus fatale décision. Pourquoi fatale ? D'abord, elle exigera son récit, quelle qu'en soit la forme, car l'anonymat n'est

* Escritor francês natural da Flandres; vencedor do Prix Goncourt de 1986.

supportable qu'aux âmes innocentes. Elle sera ensuite l'erreur littéraire par antonomase — ne dirait-on pas du Parménide... d'un présocratique rusé ! — : le mot, quoique pédantesque, me paraît plus exact que « par excellence ». Aucune excellence en l'affaire : on s'est contenté d'appeler *Erreur* la faute première, originelle. De la mettre au compte de la faiblesse de la femme. La planète est comblée de telles erreurs, de ces détournements du langage en apparence sans conséquences, et aussi les livres et les productions de l'esprit. D'où l'abondance redoutable des produits dit *littéraires*.

Je suis un sophiste, bien entendu. De ces philosophes d'occasion qui divaguent et argumentent aux marges de la vraie philosophie, de la pensée assise et rassise. La vérité¹ ne m'intéresse que si elle soutient ma plaidoirie. Comme les avocats je défends mon client, pas davantage. C'est là mon avantage : je ne nage pas dans les courants dominants, je traîne sur les sentiers des pensées vagabondes, à preuve il m'est arrivé d'écrire des romans, de ces « récits » dont je viens de parler, souvent appelés *fictions*, que j'ai comparés à l'envers d'une tapisserie (à force de la retourner on ne sait plus distinguer le vrai du vrai, ou le faux du faux), c'est dire ! Car tout est « récit » : le roman, le poème, la nouvelle et jusqu'au mélodrame bourgeois. La Bible en est un, et l'*Illiad*e et l'*Odyssee*, et le livre de *Gilgamesh*... Nous sommes les pièces d'une partie qui se joue hors de nous, cette pensée d'Omar Khayyâm montre qu'une telle pensée est légitime, partagée : « *On s'amuse avec nous sur l'échiquier de l'Être, et puis nous retournons un à un dans la boîte du Néant* ». N'a-t-elle pas été rapprochée de l'aphorisme d'Héraclite : « *Le Temps est un enfant qui joue au trictrac : royauté d'un enfant !* »... ?

Erreur et enfance sont fort proches. L'erreur est générale, voire universelle, alors pourquoi pas dans nos travaux littéraires ou autres ; ce serait désespérant si les corrections étaient impossibles. Or elles sont presque toujours possibles, que leur auteur les repère ou quelqu'un de ses lecteurs. Elles sont on ne peut plus voyantes et respectables, car sources de redressements décisifs : la science, m'a-t-on dit, ne progresse que par erreurs successives et successivement surmontées. Il m'arrive d'en douter, mais non pas du vent qui fit tomber une pomme sur le nez de Newton. Pauvre nez !... mais quelle étonnante justesse dans le génie du vent qui invente l'anti-pomme d'Ève dans l'envers du Paradis. Aucune erreur sur le choix du nez et ses conséquences : c'était, sans contredit, le nez approprié. Nous apprîmes que rien ne tombait par erreur (la pomme, et la lune aussi !), mais qu'il y fallait une loi !

La question se pose maintenant (façon de parler, car il n'est pas plus de « maintenant » que d'« avant » et d'« après ») : l'erreur, la vérité peuvent-elles exister en quelque matière que ce soit ? *L'Ecclésiaste*, chapitre du roman biblique écrit et pensé par le Qohélet (qui, tel Homère, fut « un » ou « plusieurs », on ne le sait...), nous guide sur ce nouveau chemin, notamment en son quatrième chapitre :

Je regarde encore toute l'oppression qui se commet sous le soleil. / Voici les larmes des opprimés, et ils n'ont pas de consolateur ; / et la force du côté des oppresseurs, et ils n'ont pas de consolateur ; / Alors je félicite les morts qui sont déjà morts plutôt que les vivants qui sont encore vivants. / Et plus heureux que tous les deux est celui qui ne vit pas encore et ne voit pas l'iniquité qui se

¹ À dessein, aux divers antonymes du terme « erreur », nous préférons ceux-ci : *certitude, exactitude, vérité*.

commet sous le soleil. / Et je vois que tout travail et toute réussite n'est que jalousie de l'un pour l'autre : cela aussi est vanité et poursuite de vent !²

Alors, oui... Vérité ? Erreur ? Où logent ces entités dont nous ne voulons pas faire l'économie ? Je les cherche et ne les trouve pas. Si le socle est l'injustice et l'oppression, c'est là une erreur manifeste qui fait fonction de vérité indéniable, laquelle sous nos yeux *se réalise* chaque jour : les larmes contre la force ! Tout est à l'inverse de tout. Les valeurs courantes sont elles aussi culbutées : les morts plutôt que les vivants ; « celui qui ne vit pas encore » plutôt que la douteuse promesse du vivant... Quelle dérision ! Quelle est la raison ? Quel est le sens ? Le Qohélet conclut à la vanité de tout : cela n'est que du vent, cela n'a pas de sens. En somme, ni l'Erreur ni la Vérité n'existent, ou bien elles ne (co)existent que dans leur stérile et constant affrontement. Par conséquent, si vous commettez une lourde faute de syntaxe dans votre roman : ou examinez-la et corrigez-la, ou faites accuser l'ignorance du typographe. Si une inversion des chapitres rend le roman incompréhensible, alors que le tout aille à la corbeille à papiers, et recommencez ! Il y a remède à tout.

Puisque nous entrons dans les temps de l'Apocalypse (un savant religieux orthodoxe m'a convaincu que notre proche confrontation avec les robots fabriqués par nous-mêmes, que la proche implantation de puces dans nos cerveaux nous y fait entrer de plain-pied), j'aurais dû aller jusqu'à une lecture approfondie du texte de Jean, et des autres, dits apocryphes... À quoi bon. Je m'en tiendrai aux réflexions de Frédérick Tristan, romancier à qui j'accorde la même autorité qu'à l'auteur de *L'Éclésiaste* :

Il n'est d'expression qu'apocryphe. Parce que le monde est apocryphe. Et l'esprit de l'homme. Mais le reste, peut-être aussi. On ne sait. (Entendons par monde, le monde que l'homme habite, qu'il définit. Le monde est un langage de l'homme. Donc : apocryphe.)³

La pensée d'un Jorge Luis Borges, qui précéda celle de F. Tristan, n'en diffère pas grandement.

Celle, complémentaire, d'Héraclite, est très réjouissante, qui montre qu'une vérité universellement admise (le dogme de l'égalité, véritable article de foi chez les Français en tout cas) par tous les esprits démocratiques patentés et pointilleux aboutit à la pire des erreurs, celle que l'on souhaitait éviter à tout prix, la destruction de la ville assiégée quand Hermodore suggérait qu'une solution était possible :

Les Éphésiens adultes méritent tous la mort ; leurs enfants méritent tous d'être expulsés de la cité, puisqu'ils ont chassé Hermodore, le meilleur⁴ d'entre eux, en disant : « Qu'aucun d'entre nous ne soit le meilleur ; s'il y en a un, qu'il aille vivre ailleurs et avec d'autres.⁵

² *L'Éclésiaste* — I, 4 — Extr. de *La Bible de Jérusalem* — Ed. Fleurus/Cerf.

³ TRISTAN, 2004.

⁴ Dans sa traduction, Yves Battistini traduit « le meilleur » par « le plus capable »...

⁵ Traduction de Jean Voilquin.

Une fois encore, Vérité, Erreur, où sont-elles si le principe le plus intangible, l'aveuglante *vérité*, devient cause de l'*erreur* irréparable ? Hermodore fut contraint à l'exil et Éphèse fut prise.

Si elle eût été mise en œuvre, la solution imaginée par Hermodore aurait probablement démontré son efficacité. Hermodore eût ainsi, et sans le vouloir expressément, fait la preuve que la vérité peut appartenir à un seul contre l'erreur soutenue pas tous. L'erreur est consubstantielle à l'humanité qui, la percevant comme vérité, ne la voit pas, ne la soupçonne même pas, et taxe de trompeur tout porteur de vérité. De ce fait les romans restent d'agréables *fictions*, les forêts disparaissent, les eaux se tarissent, le président des États-Unis, soutenu par des hommes dogmatiques et cupides, n'a remarqué aucun changement climatique, la planète ignore encore qu'elle est entrée dans une agonie relativement longue, les religieux orthodoxes prêchent dans le désert et Paul Valéry verrait encore aujourd'hui que non seulement les civilisations sont mortelles, mais avec elles l'espèce humaine, dont peut-être l'importance aura été exagérée au cours des quelques milliers d'années de son existence sur terre. L'erreur, ici, serait de considérer ces propos comme un condensé des frustrations, colères, peurs et rancœurs d'un misérable misanthrope. Je souhaiterais que celle-là au moins ne fût pas commise : penser à un pousseur de bois aux échecs, avançant dans la partie avec un ou deux petits coups d'avance, ou à un greffier au tribunal du Temps consignant chaque épisode du procès en cours, cela me paraîtrait plus pertinent.

A FALHA COMO ACERTO NA FÍSICA, NO MANUSCRITO E NA PINTURA

PHILIPPE WILLEMART*

Resumo: O neurocientista Gerald Edelman adverte que da sucessão de estímulos recebidos pela mente nasce um fluxo constante de impulsões neuronais a partir das quais se constrói a percepção e depois o pensamento conceitual (Plus vaste que le ciel, Une nouvelle théorie générale du cerveau (Paris: Ed. Odile Jacob, 2004)); assim podemos entender as possibilidades de erros devido à multiplicidade das conexões no cérebro e a dificuldade do pensamento nas suas decisões. Ilustrarei os resultados em dois casos: um erro feliz no processo de criação do Nobel de física em 1996, Douglas Osheroff e a nossa compreensão do tempo contrária à da mecânica quântica (Carlo Rovelli). Em seguida, partirei para a análise de um texto de Sodoma e Gomorra de Proust comentando o curso habitual da mente cheio de hesitações e os erros de percepção na procura da verdade artística. Para concluir, lembrarei os esboços das *Demoiselles d'Avignon* de Picasso e as dificuldades do narrador proustiano na fixação do início da *Busca do Tempo Perdido*.

Palavras-chaves: Neurociência; Mente; Proust; Edelman; Rovelli; Falha

Abstract: The neuroscientist Gerald Edelman notices that the succession of stimuli received by the mind generates a constant flow of nerve impulses from which perception and conceptual thought build up (Plus vaste que le ciel, Une nouvelle théorie générale du cerveau (Paris: Ed. Odile Jacob, 2004)); we can therefore understand the possibilities of mistakes due to the multiplicity of connections in the brain and the difficulties of thought to take decisions. Two cases illustrate the results: a happy mistake in the process of creation of the Nobel prize of Physics in 1996, Douglas Osheroff and our understanding of the time contrary to quantum mechanics (Carlo Rovelli). Then, I will analyze a text from Sodoma and Gomorra by Proust, is analyzed, with comment on the usual pathway of the mind, full of hesitations and mistakes of perception in search of the artistic truth. To conclude, I will bring the drafts of *Demoiselles d'Avignon* by Picasso and the difficulties of the Proustian narrator to begin writing *In Search of Lost Time* are examined.

Keywords: Neuroscience; Mind; Proust; Edelman; Rovelli; Mistake.

A «falha» que se refere ao passo em falso da primeira mulher bíblica aceitando a sugestão do demônio e que será traduzido por «*Felix culpa, que nos valeu um tal redentor*»¹, não tem muito a ver com os exemplos citados em seguida que decorrem de um passo em falso, ou melhor, de um passo em falso aparente, mas que nunca será um pecado como entendem os cristãos, no máximo um erro de perspectiva ou um recuo para avaliar melhor as experiências.

O passo em falso arrasta a questão da *fortuna*, chance ou acaso que se opõe à *virtú* ou à sabedoria e que recobre o par caos-ordem, instabilidade-estabilidade que intervém muitas vezes nas pesquisas científicas e artísticas.

Após relatar dois casos de erros felizes e lembrar as mil possibilidades de erros de percepção devido à complexidade do cérebro, analisarei um trecho de *Sodoma e Gomorra* de Marcel Proust que relata os caminhos da mente nem sempre coerentes na procura da verdade artística. Para concluir, lembrarei os esboços das *Demoiselles d'Avignon* de Picasso e as dificuldades do narrador proustiano na fixação do início da *Busca do Tempo Perdido*.

* Universidade de São Paulo. phmgwill@gmail.com.

¹ Frase do canto *Exultet* inspirada nos teólogos Ambroise de Milano (397) ou Augustino de Hippone (430).

1. O PRIMEIRO CASO ACONTECEU EM 1997

Num encontro entre pesquisadores franceses e brasileiros no Instituto de Estudos Avançados da USP em 1997, Etienne Guyon, na época diretor da Escola Normal Superior de Paris, propôs a reutilização dos *cadernos de observações* que infelizmente deixaram de existir com o advento dos computadores na maioria dos campos de saberes².

Por quê? Porque os cadernos permitem registrar informações muitas vezes consideradas inúteis, índices secundários, que podem ser reexaminados e provocar descobertas geniais.

Relendo seu caderno de observações, o físico Osheroff, dos Estados- Unidos, constatou o erro de uma curvatura contínua que achava certa na primeira escritura e descobriu a superfluidez do gás hélio III (temperatura extremamente fria), o que lhe rendeu o prêmio Nobel em 1996.

Isto é, armado de uma dúvida fundamental relativa aos resultados (conjunto zero ou inexistente, metaforicamente falando) de um conjunto supostamente perfeito ou na esperança de uma resolução diferente, ou supondo a existência de um conjunto diferente, ou achando que a curva estava errada, Osheroff negou a leitura anterior e reconstituiu a sequência certa. Assim, ele chegou à verdade a partir da suposição de que era falso o resultado aparentemente verdadeiro.

O questionamento do erro supõe uma desconfiança do resultado, uma fé na perfeição, uma perseverança no propósito e uma coragem para voltar atrás.

Em termos lacanianos, constatar o erro ou o fracasso supõe a ação do Significante 1, o S^1 , que relativiza o saber acumulado e obriga o sujeito a avançar. A finalidade de uma psicanálise consiste em desbloquear um significado de um significante para permitir a este último deslizar e ganhar outros sentidos. Analogicamente, é o que fez Osheroff no campo da Física. A tensão entre o erro revisitado e o alvo almejado, lhe rendeu o prêmio Nobel. Foi um erro feliz.

2. O SEGUNDO CASO ALUDE À NOÇÃO DO TEMPO NA FÍSICA QUÂNTICA BEM DIFERENTE DA NOSSA

Uma das consequências mais impressionantes da mecânica quântica reside na noção do tempo. Não somente o tempo não existe sem o espaço, mas «o presente some», o que é difícil explicar; por isso, retomo os termos do astrofísico Carlo Rovelli:

A passagem do tempo (uma intuição limitada e imediata) vem da física, mas não no quadro da descrição exata das coisas. Aparece antes no quadro da estatística e da termodinâmica (ciências do calor e das máquinas térmicas, segundo a definição clássica ou ciências dos grandes sistemas em equilíbrio). (Ludwig Boltzmann). Esta última poderia ser a chave do mistério do tempo. O «presente» existe não mais do que um «aqui» objetivo. As interações microscópicas do mundo deixam emergir fenômenos temporais para um sistema que interage somente com miríades de variáveis. Nossa memória e nossa consciência elaboram em cima deste fenômeno estatístico. Para uma hipotética vista muito fina que veria tudo, não haveria tempo que passa e o Universo seria

² GUYON, 1998: 57.

*um bloco de passado, presente e futuro. [...] Habitamos o tempo porque vemos somente uma imagem enfraquecida do mundo [...] é desta imprecisão turva) do mundo que provém nossa percepção do passar do tempo*³.

E conclui, dizendo: «é claro? Não, ainda tem muito para entender».

No entanto, podemos pelo menos a partir deste mundo desconhecido, do qual fazemos parte, duvidar de nossa memória e de nossa consciência, dos quais temos somente uma imagem enfraquecida, visto nossa clarividência turva conjugada com a pluralidade ou a miríade de fenômenos.

A concepção do tempo e da memória segundo a mecânica quântica nos afasta um pouco mais da certeza de nossa conduta e de uma definição exata da memória e da consciência. Não somente somos agidos pelas pulsões, segundo Freud, somos falados, como ressaltou Lacan, mas não discernimos muito bem do que somos feitos, já que somos frutos ou resultados de movimentos inumeráveis e invisíveis dos quais podemos apenas distinguir alguns. Nossa memória seria de fato uma máquina calculadora submetida à estatística.

Segundo a astrofísica, portanto, vivemos no erro quando pensamos que o tempo passa. Mas não é um erro feliz? Como lutar contra nossos hábitos e nossa prática do relógio sem acreditar que o tempo passa? Como encarar o nascimento, a vida e a morte se não podermos distingui-los? Como construir a História, nossa história, sem admitir a cronologia dos fatos? Nossa miopia astrofísica é benéfica que eu saiba. Será que é um erro feliz?

3. O TERCEIRO PONTO SOBRE O AGIR DO CÉREBRO FOI RESSALTADO POR GERALD EDELMAN, NOBEL DE MEDICINA EM 1972

*da sucessão de estímulos nasce um fluxo constante de impulsões neuronais a partir das quais se constrói a percepção e depois o pensamento conceitual. A percepção de um objeto combina assim a atividade de diferentes mapas do córtex, umas sensíveis às formas, outras às cores, as terceiras ao tato*⁴.

E ainda:

*A consciência reflete a aptidão em realizar distinções e discriminações no seio de vastos conjuntos de escolhas possíveis. Estas distinções são realizadas em fração de segundos e elas mudam consideravelmente*⁵.

Em outras palavras, a percepção não é imediata, ela é preparada pela história do indivíduo, pela história da construção de seu cérebro ou pela seleção constante dos estímulos que preparam a percepção, isto é, a percepção do facto tem ela mesma uma história, portanto,

³ ROVELLI, 2015: 71.

⁴ BAQUIAST, 2000.

⁵ EDELMAN, 2004: 168.

um trajeto e uma memória e, por isso, é sujeita a numerosos erros. As miríades de conexões no cérebro diante de uma percepção tornam possíveis mil erros de percepção.

*Todos os sistemas da memória (hereditariedade, respostas imunitárias, aprendizagem reflexa, aprendizagem consecutiva à categorização perceptiva, diversas formas de consciência) têm em comum o fato de serem evolutivos e seletivos [...] Evidentemente esta memória é não representacional. É a aptidão de um sistema dinâmico construído pela seleção*⁶.

4. Em *Sodoma e Gomorra*, o narrador proustiano encena três personagens melômanas, Mme de Cambremer, sua nora e o herói, que discutem o valor dos *Noturnos* de Chopin, desprezados por certa crítica. A nora detesta Chopin contrariamente à sogra, mas basta que o herói afirme que «Chopin, longe de ser antiquado, era o músico preferido de Debussy», o grande autor do momento, o de *Pelléas*, para estar seguro que «dali por diante a nora só ouviria Chopin com respeito e até mesmo com prazer»⁷.

O que aconteceu? Por que esta mudança brusca no decorrer de uma simples conversação? O narrador emite vários motivos:

*É assim que o espírito, seguindo seu curso habitual, avança por digressão, obliquando uma vez num sentido, a vez seguinte no sentido contrário, tinha convergido a luz do alto para certo número de obras a que a necessidade de justiça ou de renovação ou o gosto de Debussy ou o seu capricho ou algum intuito que ele talvez não tivera, havia acrescentado as de Chopin. Apregoadas pelos juízes em quem tinham todos a maior confiança, beneficiando-se da admiração que provocava Pelléas, tinham elas encontrado um brilho novo, e mesmo aqueles que não as tinham novamente ouvido tão desejosos estavam de as amar que o faziam sem querer, embora com a ilusão de liberdade*⁸.

Estes motivos, não desprovidos de razão, provocariam a passagem do erro à certeza de julgamento, se pudermos confiar em Debussy (1862-1918), que embora reconhecido e estimado, pôde ser influenciado na sua apreciação, tendo reencontrado em Chopin (1810-1849), um dos seus antecessores, frases musicais que tinha desenvolvido sem saber a origem delas. Em outras palavras, qualquer que seja a escolha, a favor ou contra Chopin, motivos pessoais intervêm muitas vezes, senão sempre, que não decorrem de critério objetivos. Mas esses tais de critérios objetivos existem?

No caso das obras de artes, parece difícil, já que não se trata de erros ou de verdades, mas de uma correspondência ou não de gosto. O que é questionado não é o talento do artista, mas se o quadro, a melodia, a escultura ou a escritura respondem ou não ao gosto do público e não somente da crítica. Não se trata, portanto, de erros em si, mas de critérios de gosto.

Os gostos da crítica dependem muitas vezes de uma escola, sabendo que as teorias e as escolas, como os micróbios e os glóbulos, se entredevoram e asseguram com a sua luta

⁶ EDELMAN, 2000: 122.

⁷ PROUST, 2008: 259.

⁸ PROUST, 2008: 258.

a continuidade da vida⁹. É o que mostra o comentário de Camille Bellaigue, crítico da «Revue des Deux Mondes», que escrevia contra Chopin:

Por uma frase elegante ou comovente, quanto dilúvio de notas, quanta tagarelice inútil, qual guirlanda insuportável de toda melodia, (ele teria colocado) pompons a Vénus de Milo. Le Figaro, 28 de abril de 1888¹⁰.

Entre a apreciação do crítico Bellaigue e a de Debussy, o que escolher?

A decisão é tanto mais difícil que o crítico muitas vezes adota critérios temporários.

Por outro lado, como o público vai distinguir os artistas e os escritores talentosos dos outros? Enquanto o escritor Marcel Proust estimava escritores de seu tempo hoje esquecidos, o seu narrador dá conselhos bastante vagos em *O tempo redescoberto* e recomenda apoiar-se na «vida instintiva do público»:

Porque há maiores analogias entre a vida instintiva do público e o talento de um grande escritor, que não é senão um instinto religiosamente ouvido em meio ao silêncio a tudo o mais imposto, um instinto aperfeiçoado e compreendido, do que entre este e a verbosidade superficial, as normas flutuantes dos juízes oficiais¹¹.

O que é a vida instintiva para o narrador?

Atrás dos signos percebidos no mundo que o cerca pelo conjunto dos leitores de sua obra, signos que todos deveriam perceber «instintivamente», o narrador ultrapassa a primeira percepção muitas vezes falsa ou mal focalizada e nesse movimento está sua arte e a aprendizagem do herói Marcel¹².

Este além da primeira percepção reenvia ao texto sobre a escuta da sonata de Vinteuil, da qual a repetição permite ultrapassar a primeira percepção não falsa, mas incompleta:

Foi num desses dias que lhe aconteceu tocar-me a parte da sonata de Vinteuil onde se encontra a pequena frase que Swann tanto havia amado. Mas, muitas vezes não se entende nada, quando é uma música um pouco complicada que ouvimos pela primeira vez. E, no entanto, quando mais tarde me tocaram duas ou três vezes aquela mesma sonata, aconteceu-me conhecê-la perfeitamente. [...] Provavelmente, o que falta na primeira vez não é a compreensão, mas a memória. Pois a nossa (memória), relativamente à complexidade de impressões com que tem de se haver enquanto escutamos, é ínfima e tão breve quanto a memória de um homem que, dormindo, pensa em mil coisas que em seguida esquece, ou do homem que na segunda infância, não recorda no minuto seguinte o que acabamos de lhe dizer. A memória é incapaz de fornecer imediatamente a lembrança dessas múltiplas impressões¹³.

⁹ PROUST, 2008: 256.

¹⁰ PROUST, 1988: 1463.

¹¹ PROUST, 2013: 238.

¹² WILLEMART, 2000: 163.

¹³ PROUST, 2006: 135.

Não se trata da memória da melodia ouvida, o que deve reter um músico, mas de impressões ressentidas na escuta. A lembrança é progressiva e tem necessidade da repetição para se constituir:

Mas esta lembrança se vai formando nela pouco a pouco, e com obras ouvidas duas ou três vezes, [...] Somente que, até aquele dia, eu nada tinha ouvido da referida sonata [...], esta se achava tão longe de minha percepção clara como um nome que se procura recordar, e em cujo lugar só se encontra o nada, um nada de onde uma hora mais tarde, sem que o pensemos, se lançarão por si mesmas, de um único salto, as sílabas inutilmente solicitadas antes¹⁴.

A lembrança já foi gravada na memória na primeira escuta. É preciso apenas tempo, uma noite de sono ou uma segunda escuta, já que ele surge como um nome esquecido, o tempo de percorrer um longo caminho, o tempo que os neurônios se conectem, diria em termos de neurociência, ou que o pré-consciente chegue à consciência, se retomarmos os termos freudianos. Além disso, as lembranças se constituem não somente gradualmente, mas escolhem o que vem em primeiro lugar:

E não apenas somos incapazes de reter imediatamente as obras verdadeiramente raras, mas até no seio de cada uma dessas obras como me aconteceu com a sonata de Vinteuil, o que de início percebemos são exatamente as partes de menor valor. De sorte que eu não me enganava ao pensar que a obra não me reservava mais nada [...] logo a Sra. Swann me executou a frase mais famosa¹⁵.

Da mesma maneira, uma obra musical complexa é composta de uma soma de partes diferentes mais ou menos geniais. Na primeira abordagem, a obra dá apenas «as partes menos preciosas» e nos faz acreditar que conhecemos toda ela, o que nos dispensaria de ouvi-la de novo. É um primeiro erro.

Quando se me revelou o que se acha mais oculto na sonata de Vinteuil, já aquilo que distinguira e preferira no princípio começava a escapar-me, a fugir-me¹⁶.

O hábito erra ao esconder à sensibilidade as riquezas da melodia e mesmo ajuda o auditor a pular em cima das partes essenciais que teriam sido agradáveis. Portanto, é preciso saber colocar de lado o gosto inicial para ouvir o que estas grandes obras-primas têm de melhor.

Por só ter podido amar em épocas sucessivas tudo quanto me trazia aquela sonata, nunca cheguei a possuí-la inteiramente: assemelhava-se a minha vida. Mas, menos decepcionantes que a vida, estas grandes obras-primas não começaram por nos dar o que têm de melhor. Na sonata de Vinteuil, [...] quando estas (as partes mais fracas) se afastaram, ainda nos fica, para amar, uma ou outra frase que, pela ordem demasiado nova para oferecer a nosso espírito nada mais que confusão, se nos tornara indiscernível e guardará intata para nós¹⁷.

¹⁴ PROUST, 2006: 136.

¹⁵ PROUST, 2006: 136.

¹⁶ PROUST, 2006: 136.

¹⁷ PROUST, 2006: 136-137.

A ordem instaurada pelo que há de melhor parece no início desordenada ao espírito. Qualificado de barulho ou sem harmonia na primeira escuta, a percepção da ordem que perturba nossos hábitos não é sempre possível. É preciso aceitar outros critérios ou regularidades às quais nosso espírito deve se submeter e «se acostumar».

Ironia do espírito que não pode se impedir de procurar regularidades, ou um certo determinismo, outro nome do hábito, para que possa se encontrar. Encontrar o estável na instabilidade, ou melhor ainda, descobrir o caminho que leva do instável para o estável parece ser o caminho adequado, aprendizagem que leva tempo e que exige várias escutas.

Em seguida, o herói estende sua reflexão para o grande público:

E esse tempo de que necessita um indivíduo — como aconteceu a mim com essa sonata — para penetrar uma obra um tanto profunda é como um resumo e símbolo dos anos e às vezes dos séculos que tem de transcorrer até que o público possa amar uma obra-prima verdadeiramente nova¹⁸.

A distância entre o público e uma nova obra de gênio como Mahler parece intransponível no começo. Será somente com a força de repetições e do reconhecimento das impressões deixadas nos homens que as obras serão valorizadas.

O narrador proustiano acaba de traçar o percurso do erro à verdade na interpretação de uma obra musical: primeiro, a escuta, desconfiando da crítica ou sem ler a crítica; depois, vencer o hábito da primeira escuta; reescutar, deixando-se levar por uma nova ordem, um novo rearranjo; deixar o tempo passar (expressão popular em que não acredito, deixar o cérebro se habituar é mais exato); e enfim, gozar de todas as partes da melodia. A repetição seria o remédio ao erro da primeira escuta.

5. O ESBOÇO DO PINTOR

Não posso deixar de citar o manuscrito dos escritores e dos músicos, os esboços dos pintores e dos escultores como testemunhos de erros felizes dos artistas.

Quem viu Picasso pintando *Les demoiselles d'Avignon* e filmado por Clouzot (1956) tinha vontade de dizer ao pintor: «para, já é bonito», mas ele continuava rabiscando, apagando e recomeçava sem fim. O que me faz perguntar em nome do que ele apaga? Quem ou o que guia o artista neste projeto, já que o que para nós é um acerto, é para ele um fracasso. O que sabemos e o que ele sabe? De fato, o artista não sabe. Talvez Proust nos dê uma resposta.

6. O MANUSCRITO

Constatamos que as análises das versões da datilografia de 1909-1910 do início da BTP, são ritmadas pela cadência 2/7 que se impondo aos poucos, força o escritor a eliminar parágrafos, a substituir algumas palavras e, assim, reorganizar ao mesmo tempo a métrica e o «movente», segundo a terminologia de Meschonnic¹⁹.

¹⁸ PROUST, 2006, 136-137.

¹⁹ MESCHONNIC, 1998; PIERROT, 2006.

A segunda camada da datilografia de 1909-1910 já encurtava a primeira camada, deixando aparecer a última, que será retomada no início, mas não sem algumas perturbações:

«pendant les derniers mois	6
que je passais dans la banlieue de Paris	11
avant d'aller vivre à l'étranger,	9
le médecin me fit mener	7
une vie de repos.	7
<i>Le soir</i>	2
<i>je me couchais de bonne heure.</i>	7
Souvent	2
<u>à peine ma bougie éteinte,</u>	7
<u>mes yeux se fermaient si vite</u>	7
<u>que je n'avais pas le temps</u>	7
<u>de me dire « je m'endors ».</u>	7
<u>Et une demi-heure après</u>	7

E já anuncia o início de BRT:

<i>Longtemps</i>	2
<i>je m '[e] suis couché de bonne heure.</i>	7
<i>Parfois,</i>	2
<i>à peine ma bougie éteinte,</i>	7
<i>mes yeux se fermaient si vite</i>	7
<i>que je n'avais pas le temps</i>	7
<i>de me dire « je m'endors ».</i>	7
<i>Et une demi-heure après,</i>	7

No entanto, três anos mais tarde, na prova I Bodmer de 1913²⁰, Proust, como releitor, rasura os dois primeiros versos e os substitui por *Pendant bien des années, chaque [le] soir, quand je venais de me coucher, je lisais quelques pages d'un [Traité d'archéologie monumentale]*, frase riscada de novo para reintroduzir na margem a frase mágica que conhecemos.

Este acréscimo, embora substituído logo, traz algo de estranho à leitura da BTP se ouvirmos o ritmo.

<i>Pendant bien des années,</i>	6
<i>chaque [le] soir,</i>	2
<i>quand je venais de me coucher,</i>	8
<i>je lisais quelques pages</i>	6
<i>d'un[Traité d'archéologie monumentale],</i>	1/ [2, 5, 5]

O ritmo 2/7 desapareceu, o que explica provavelmente em parte a rasura imediata do acréscimo. Com o ritmo retomando força, o narrador somente podia retranscrever *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*; como constata também Charles Méla:

²⁰ MÉLA, 2013.

Esta pesada referência para o narrador? Ele interrompe o retocar para restabelecer na margem a frase simplesmente ritmada. O reenvio ao passado perde assim toda determinação temporal ou anedótica para que subsista somente a voz interior do sujeito que fala²¹.

O que é essa voz interna senão a meu ver o ritmo 2/7 que, só depois, e emergindo do ritmo anterior, retoma seus direitos para colaborar com o som do narrador. Dyer reforça a hipótese citando a carta a Mme Strauss de novembro de 1908: «cada escritor é obrigado de fazer sua língua, como cada violonista é obrigado de fazer seu som»²². O narrador prefere «sua entonação»:



*E ainda levando em conta aquela originalidade adquirida, [...] é realmente uma entonação única a que se elevam, a que retornam, mau grado seu, esses grandes cantores que são os músicos originais, a qual é prova da existência irredutivelmente individual da alma. [...] Cada artista parece assim como que o cidadão de uma pátria desconhecida, esquecida dele próprio, diferente daquela de onde virá, rumo à terra, outro grande artista*²³.

Os seis casos citados mostram ao mesmo tempo o caminho da «falha como acerto», mas também da «falha para o acerto». Os meios usados se resumem nos conselhos do narrador proustiano: fugir do hábito e do acomodar para ultrapassar a estabilidade provisória, mergulhar na instabilidade descoberta até encontrar uma estabilidade maior que abrange a totalidade ou a quase totalidade do fenômeno tentando corresponder a esta voz interna tão bem descrita pelo narrador proustiano.

BIBLIOGRAFIA

- BAQUIAST, Jean-Paul — *Resenha de Gerald Edelman, Giulio Tononi, Comment la matière devient conscience* (Paris: Éditions Odile Jacob 2000). Disponível em <http://www.automatesintelligents.com/biblionet2000/oct/G_edelman.html>.
- CLOUZOT, Henry-Georges (1956) — *Le Mystère de Picasso*. Paris: Magnus Opus.
- EDELMAN, Gerald (2004) — *Plus vaste que le ciel : une nouvelle théorie générale du Cerveau*. Paris: Ed. Odile Jacob.
- EDELMAN, Gerald & TONONI, Giulio (2000) — *Comment la matière devient conscience*. Paris: Ed. Odile Jacob.
- DYER, Nathalie Mauriac (2010) — *Memnon barométrique, ou Spleen à la manière de Proust*. In CHARDIN, Philippe, dir. — *Originalités proustiennes*. Paris: éd. Kimé.
- GUYON, Etienne (1998) — *De l'importance en science des archives de la création*. «Manuscrita», n.º 7. São Paulo: ed. Annablume, p. 55-58.

21 MÉLA, 2013: 1.

22 DYER, 2010: 198.

23 PROUST, 2011: 295.

- MELA, Charles (2013) — *Placard I, 31 mars 1913*. In PROUST, Marcel — *Du côté de chez Swann, Combray, Premières épreuves corrigées 1913*. Paris: Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri (1998) — *Traité du rythme*. Paris: Dunod.
- PIERROT, Anne Herschberg (2006) — «Notes sur la mort de la grand-mère.» «Bulletin d'Informations Proustiennes», n.º 36, Paris: Ed. Rue d'Ulm.
- PROUST, Marcel (1988) — *La Prisonnière*. Paris: Gallimard.
- ____ (2006) — *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: ed. Globo.
- ____ (2008) — *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: ed. Globo.
- ____ (2011) — *A prisioneira*. São Paulo: ed. Globo.
- ____ (2013) — *O tempo redescoberto*. São Paulo: ed. Globo.
- ROVELLI, Carlo (2015) — *Sept brèves leçons de physique*. Paris: Odile Jacob.
- WILLEMART, Philippe (2000) — *Proust, poeta e psicanalista*. São Paulo: Ateliê.

IMPERMANÊNCIA E QUEDA: COREOGRAFIAS DA FORTUNA [E DO ERRO]

MARIA DE FÁTIMA LAMBERT*

Resumo: *O que existirá de comum entre a escultura de Jörg Immendorff Fortuna: Läuferin auf der Weltkugel (1989), a sua pintura Ohne Titel (Fortuna) de 2000 e/ou as distintas figurações estereotipadas da deidade Fortuna ao longo da Cultura e Arte na Europa? Procede-se ao meapeamento das iconografias que representam Fortuna e/ou Tyché, considerando a postura, pose e esboço de movimento, assim como os atributos, objetos e enquadramentos que sejam representados. Tomou-se como substância uma compilação de certas imagens escolhidas que cumprem um arco cronológico, iniciado na Antiguidade Grega, atravessando os séculos e apontando casos na Arte Moderna e Contemporânea. Qual a recorrência, repetição de estereótipos e atitudes convencionais na personificação da deidade, quais os contextos que assim a determinam, associada ao Erro... eis como se o mundo, em cronologias tão díspares, afinal fosse um doppelgänger, uma dimensão pequena perante o gigantismo cosmogónico.*

Palavras-chave: Fortuna-Tyché; Erro; Alegoria; Figura; Iconografia.

Abstract: *What can we consider to be common between the sculpture of Jörg Immendorff Fortuna: Läuferin auf der Weltkugel (1989), his painting Ohne Titel (Fortuna) 2000 and /or the different stereotyped figurations of the deity Fortuna throughout Culture and Art in Europe? The iconographies representing Fortuna and/or Tyché are mapped, considering their posture, pose and sketch of movement, as well as their attributes, objects and frames with which they are represented. There is substantive reflection on a compilation of certain selected images fulfilling a chronological arc, initiated in the Greek Antiquity, crossing the centuries and pointing out cases in Modern and Contemporary Art. What for the recurrence, repetition of stereotypes and conventional attitudes in the personification of the deity Fortuna, what contexts that determine it connected with Error... it is as if the world, in such disparate chronologies, was after all a doppelgänger, a small dimension in the face of cosmogonic gigantism.*

Keywords: Fortuna-Tyché; Error; Allegory; Figure; Iconography.

Rien à quoi on ne puisse s'attendre: on doit s'attendre à tout.

Eurípides – Hypsipyle, fragment 761

O que existe de comum entre a escultura de Jörg Immendorff, *Fortuna: Läuferin auf der Weltkugel* (1989), a sua pintura *Ohne Titel (Fortuna)* de 2000 e/ou as distintas figurações estereotipadas desta deidade ao longo da História da Arte Europeia? Atenda-se às iconografias que a representam equilibrando-se ora num ou em ambos os pés, em cima de pequenas esferas, os braços esboçando movimentos assimétricos e presentes os atributos convencionais... eis como se o mundo, em cronologias tão díspares, afinal fosse um *doppelgänger*, uma dimensão pequena perante o gigantismo cosmogónico.

Em todos os lugares da vida, em todas as situações e convívências, eu fui sempre, para todos, um intruso. Pelo menos, fui sempre um estranho. [...] Órfão da Fortuna, tenho, como

* InED/Escola Superior de Educação — Politécnico do Porto. mariafatimalambert.ese@gmail.com.

*todos os órfãos, a necessidade de ser o objecto da afeição de alguém. Passei sempre fome da realização dessa necessidade*¹.

Nas Iconologias renascentistas e posteriores, a *Alegoria de Fortuna* empunha, numa das mãos, um timão que, na pintura do Artista alemão, se desmobiliza como ferramenta, sobrepondo-lhe nova carga simbólica. No topo da forma insvreve-se o desenho de uma cabeça-sol-mão e, na base, a de uma árvore-mão, plausível augúrio (ou testemunho) do rumo a perder-se, subvertendo as consignaões validadas nas sucessivas versões figuradas.

Interrogue-se sobre o que haja a detetar, em termos de afinidade ou distanciamento, entre a célebre escultura de Alberto Giacometti — *Wagen* (1950), a pintura de Francis Pica-bia, *Fille née sans mère* (1916-1918), a obra de Max Ernst, *La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure* (1919) e a longínqua *Rueda de la Fortuna* de Guillaume de Machaut, *Poésies: Jugement du roi de Bohème*, ca. 1350-1355², à semelhança de outras representações que glosam a *Roda* convertendo-a em protagonista, sobrepondo-se à personificação. São alegorias de tempos alheios, sincronizadas em suas qualidades e atributos. Excedem-se no tempo.

Nas Alegorias de Fortuna, as figuras assumem posturas predeterminadas, enfatizando a roda que é, tanto o tempo irreversível, como a fortuna, o acaso, a sorte, o *fatum*... ainda que careça de virtude — acha-se a inevitabilidade do erro numa distendida exegética.

Observou-se, seguindo a ideia de coreografias da fortuna, a iconografia europeia ocidental disponível, isolando obras e artistas particulares. Mapearam-se excertos autorais (escritos) adjacentes que colaborassem nesta empresa. A análise incidiu na pesquisa de variantes aos estereótipos prevalentes durante cerca de oito séculos. Por certo, expõem-se os dados obtidos, suficientes para a mobilidade da reflexão, indiciada a partir das argumentações seguintes.

As *Coreografias da Fortuna* [e do erro] enunciadas sobrevêm de proveniências concretuais, sob égide da força imagética da «impermanência», ou da «queda», na medida em que convoquem e sejam remissoras para a ideia de *erro*. E, talvez assim se constate que verso e inverso são plausíveis no pensamento iconográfico de *Fortuna*.

1. NOTAS BREVÍSSIMAS ACERCA DA DIVERSIDADE DO ERRO

*La Fortune passa, l'éveilla doucement,
Lui disant : Mon mignon, je vous sauve la vie.
Soyez une autre fois plus sage, je vous prie.
Si vous fussiez tombé, l'on s'en fût pris à moi;
Cependant c'était votre faute*³.

¹ PESSOA, 1982: 244.

² MACHAUT, [s.d.]: fl. 30v.

³ LA FONTAINE, 1826: 217.

O erro visibiliza-se não como substantivo, mas explicitado em morfologias semânticas que agregam os estereótipos mais instantâneos em arguição. Não lhe assiste uma figura alegórica que o represente. Detetam-se os erros nas obras de arte quando se consideram «mal resolvidas» ou «débeis tecnicamente», identificam-se detalhes manifestando falha ou falta.

De onde incorre o erro: advém de si mesmo, sendo o próprio a única fonte do erro; só existe nos outros? O sujeito é sempre responsável, independentemente de o admitir ou não?

Existe uma pulsão da falha, do erro, do não conseguido? Algo como: «viver como/pela falha», «viver é não se conseguir nunca», ou seja: o que se pretende não é atingido, concretizado. O ato falhado — em termos analíticos — é transmutado pelo inconsciente; é da ordem da repetição ou da compulsão, plasmando a vulnerabilidade que se revigora e pretende remissão. O erro propõe a irreversibilidade da substância agindo, sendo matéria mesma do/no tempo. Logra-se, consente-se o erro, defrontando-o como propulsor ao êxito, para obter boa concretização?

Lembrando o *Ensaio sobre o dia conseguido* de Peter Handke, prevê-se a dificuldade em perceber o que seja «um dia conseguido». Pois que o dia conseguido para a própria pessoa, não é necessariamente entendido ou reconhecido como tal, pelos outros; pode até ser considerado um dia de erro, um dia de falha:

*O dia conseguido é, pois, para ti, completamente diverso de um dia tranquilo, de um dia de sorte, de um preenchido, de um dia activo, de um que só a custo se suportou, de um transfigurado pela lonjura do passado — um pormenor bastante aqui e um dia inteiro eleva-se em glória —, também de um qualquer Dia Grande para a ciência, a tua pátria, o nosso povo, os povos da Terra, a Humanidade?*⁴

Admite-se que o «dia conseguido» seja edificado sobre o erro, em virtude de sua Fortuna?

Nas pesquisas atuais, entre artistas e investigadores, até às apreciações dos espetadores, a ideia de «erro» tem frutificado. Proliferam as produções artísticas subsumidas a diferentes aceções de erro. O erro é tema, regimentado *per se*, além de ser tomado como impulso dominante para a conceção de obras. É, portanto, o erro intencional[izado], suscetível de ser reabsorvido em/por si. Erro situado na ordem artística, além da estética e apreciado [ativado] como virtude [*Virtus*]... por alguns.

Charles Pépin em *Les Vertus de l'Échec*, alerta para que não se fique enclausurado no labirinto do erro, do falhanço, de algo que não tenha sido conseguido. Os nossos atos podem desejar o erro, a falha para ultrapassar esse desafio titânico do que seja desilusório. Ou, ainda, converter a falha, inicialmente não potencializadora de «sucesso» — num advento de fortuna. Pode manipular-se o erro, minimizá-lo; colocá-lo no divã do psicanalista e obrigá-lo a ser revertido em algo conquistado. Há diferentes percentagens de erro [não melancólico-acídia, mas melancólico-produtivo] que são toleradas pelos padrões de comportamento moral e societário, bem como diferentes percentagens que são admitidas por artistas que o celebram. Há que gerir o erro de forma pragmática, consoante sua natureza e obje-

4 HANDKE, 1994: 11.

tivos que o conceberam, identificam como tal e trabalhá-lo numa *mise-en-scène* tolerável. O erro será então prova de sua superação.

Assinalem-se tipologias ramificadas de erro: erro irreversível, que não é possível reconverter, nem por recurso a um tipo de manobra de excelência; o erro que é mesmo erro-errado; erro que significa, que equivale ao mais distinto engano; erro que conduz ao *clímax* da falha absoluta, de sua responsabilidade máxima e intransmissível; o erro que contraria os «anjos» da História; o erro inoportuno que vagabundeia em plena lucidez de conquista; o erro que interrompe a concatenação de situações conseguidas.

Rodeia-se a vida, ainda hoje, de metáforas que relevam do significado mais literal de erro, capaz de ser banalizado, absorvido e reelaborado: «o caminho errado»; «cair no buraco» ou seja cair no desconhecido... O erro adquire uma certa condição poética vulgar, banalizada, assimilada na linguagem corrente, capaz de ser «domado», interiorizado sem grande prejuízo pessoal ou societário.

Erros — tantos — que foram causa e efeito de celebrações e cultos na Mitologia Grega. A título de exemplo, destaquem-se os que persistem no imaginário coletivo até hoje: *Orpheu e Eurídice*, *Prometeu*, *Sísifo*, *Teseu*, *Pandora*, *Ícaro* e *Dédalo*, para referir somente alguns. Nas Mitologias, que não apenas a greco-romana, proliferam lendas onde o «erro» convulsionou ficções estipuladoras da ordem hierárquica entre o mundo humano e o sobre-humano, o sagrado e/ou o divino. E que admitem potenciar conquistas e façanhas tremendas e/ou desfechos supremos. Estes heróis, enquanto protagonistas, povoaram e persistem nas criações artísticas mais variegadas da pintura, escultura, poesia (primordiais), até às suas re-[visitações]-encenações na instalação, fotografia, cinema, dança, performance ou vídeo contemporâneos e atuais. Demonstram quanto as coreografias mítico-conceituais perduram e seduzem em sua impermanência e queda: Bruce Nauman, *Mouths*, vídeo-performance, 1967; Francis Bacon, *Self-Portrait*, pintura, 1971; William de Kooning, *Seated Woman on a Bench*, escultura, 1972; John Goto, *Loss of Face*, fotografia, 1998; Miguel Ângelo Rocha, *Torso*, escultura, 1999; Pipilotti Rist, *Open My Glade (Flatten)*, video installation, 2000; Berlinde De Bruyckere, *Aanéén*, escultura, 2003-04; Adelina Lopes, *Um copo partido*, fotografia, 2006; Noé Sendas, *The Sky From Under Berlin*, 2008; Liliana Porter, *Arruga, instalação, ambiente I*, 2011-2012; Michelangelo Pistoletto, *Twenty-two Less Two*, instalação com espelhos, 2011; Ignasi Aballí, *Mirror-Mistake (Languajes)*, impressão em espelho, 2011; José Carlos Teixeira, *The Fall*, vídeo e fotografia, 2011/2017, entre muitos outros autores a citar.

Em termos artísticos, questionar-se-ia quanto o *inestético* seja erro, endereçando para uma axiologia do erro. O erro é uma virtude; pondera-se, nomeadamente acerca das virtudes da falha como premonitórias para a consolidação da identidade pessoal, singular e/ou gregária.

O que se associa ao objeto resultante, e após o erro? Supõe-se que fique:

- Estragado; arruinado; degradado;
- Incompleto; desagregado e fragmentado (excerto, parte de um todo perdido);
- Amachucado; corrigido; remendado;
- Partido, estilhaçado; perfurado; rachado; estalado...

Sempre acarretando alterações relativamente à integridade daquilo «que era». Após o erro, aplicado a algo ou a alguém; os que por ele fossem alvejados tornavam-se em outra coisa — que porventura já existia *per se*, não sendo um designativo imediato ou uma substância identitária consciente.

Na história da Arte celebram-se, louvam-se obras, cujas características expressam as dores da passagem do tempo, da deterioração, dos cataclismos que lhes sobrevieram. Todavia converteram-se em ícones maiores, onde os efeitos intromissivos reconfiguraram, e nem já quase se raciocina sobre como seriam quando de sua criação. A Arqueologia e a Ontologia potencializaram assunções que persistem quando as obras — em presença — deleitam, emocionam e convulsionam os públicos mais recentes, exatamente devido a essa estetização desagregadora, reconfiguradora: Marguerite Yourcenar em *O tempo, esse grande escultor* (PT, 1983), George Kubler, *Configurar (A forma) o tempo* (BR, 1991) e, ainda, os escritos de Andrei Tarkovski em *Esculpir o tempo* (BR, 1998), incidem nesta aceção estética e axiológica. Impera, pois o conceito de tempo, indissociando-o quer do erro, quer da Fortuna, em suas noções e entendimentos plurais.

2. NOTAS LONGAS ACERCA DA FORTUNA

*Ainsi, dans son dictionnaire topographique de l'ancienne Rome, L. Richardson dénombre pas moins de 30 temples voués à la Fortune, soit presque autant que pour Jupiter, auquel le même auteur en rattache 34236. Ce nombre témoigne donc de manière évidente de la place de choix qu'à prise la déesse au fil des siècles aux yeux des Romains*⁵.

Fortuna, ao tempo do período arcaico, converteu-se em divindade romana durante o reinado de Servius Tullius, ainda que não designando o «destino» ou a «sorte»⁶. Procedia dos santuários de Préneste, cidade distando cerca de 40 km de Roma, e de Antium, ambas na região de *Latium* (Lácio). No período clássico, *Fortuna primigenia* [= primordial] passou a reger, de modo caprichoso, o destino, sem atender, sem prever as conseqüências advindas de atos e situações. Por divinizada entenda-se, segundo Jean-Paul Brisson, ter-lhe sido atribuído local de culto, celebrando-se rituais em sua honra⁷. Em seu redor o mistério e o inesperado dominavam, a dúvida e a incerteza. A sua «condição» e existência, cedo se tornou fundamental, necessária no quotidiano de Roma: a sua intervenção surgia quando «fosse» de conveniência, sem se fazer anunciar, sem que se suspeitasse. Posteriormente, foi assimilando uma ideia mais nítida de felicidade e/ou abundância, aspetos por certo mais favoráveis e que decorreram de qualidades caracterizadoras da deusa grega *Tyché* [Tyké].

⁵ RICHARDSON, 2010: 72.

⁶ LEERS, 2010: 6.

⁷ BRISSON, [s/d].

Durante a Idade Média, serviu propósitos morais e religiosos, sob desígnio representacional de *Roda da Fortuna*, admitindo variações iconográficas. A imagem alertava para a fragilidade das situações felizes, assinalando o precário e o efêmero. Portanto, eivada da consciência irrevogável do tempo, da *cronologia linear* do humano, ainda que subsumida ao círculo [da roda] — símbolo do sagrado, do divino, mito do *eterno retorno*. Roda que simboliza uma das grandes conquistas civilizacionais do humano distintivo. A partir do Renascimento a figura assumiu nitidamente a condição de mulher, sob égide de uma sexualização manifesta, como sublinharam Jürgen Müller e Bettina Gruber em *Fortuna Revalued — On the Goddess's Sexualisation in the Renaissance*⁸.

O que é *Fortuna*, quais as aceções que a celebram ou receiam, quais as causas e repercussões de sua assunção interpretativa, por parte das gerações sucessivas que a herdaram culturalmente? A que ideias e divindades se encadeou *Fortuna* ao longo de uns e outros séculos? Quais os pressupostos aplicados na *poiética* que visibilizaram as suas propriedades constitutivas, como se confundem ou delimitam? Assim, indicam-se algumas interrogações que constituíram o impulso para o presente estudo.

Recue-se aos Fenícios e Egípcios, antes de Gregos e Romanos, para configurar com maior inteireza *Fortuna*. Eivada de resquícios que a ligam aos conceitos de *Moirá* (não é nem fatalidade, nem premonição, permite alguma liberdade perante o que ocorrerá), [*Ananké* — personificação do destino, necessidade inalterável; fatalidade; *Agathè* — boa sorte, deusa benfazeja] e *Aisa* (ou *Moirá Homérica*; termos usados na *Ilíada* de Homero e a *Teogonia* de Hesíodo, questionando a «Soberania» de Zeus), de *Shai* (ao tempo de Ptolomeu III e de Ptolomeu IV, significando a vontade dos deuses que é imposta aos homens, de acordo com o seu arbítrio supremo) de *Ísis* (deusa tutelar do Egípto que nos períodos helenísticos incorporou divindades como *Deméter*, *Afrodite*, *Tykè* ou *Nêmesis*), antes de certa *miscigenação* a *Tyché*. Esta seria uma das *Moiras*, destacando-se de suas irmãs, segundo Pausânias, pois é uma espécie de motor do mundo: «puisqu'elle permettait à chacun, au travers de prières, de rendre sa destinée favorable. Elle prend dès lors l'épiclèse d'Agathè, signifiant la Bonne Chance»⁹.

Relembre-se, por exemplo, como *Ísis* é versada por Apuleio nas *Metamorfoses ou o Asno de Ouro*: «Sur la terre, sur la mer, toujours tu es là pour nous sauver; pour nous tendre, au milieu des tourmentes de la vie, une main secourable; pour débrouiller la trame inextricable des destins, calmer les tempêtes de la Fortune, et conjurer la maligne influence des constellations»¹⁰. George Dumézil em *Servius et la Fortune* (1943) e no tomo III de *Déeses latines et mythes védiques* (1956), evoca tais antecedentes, extraíndo a ideia de Soberania gizada por Servius Tullius:

Symétriquement, le vieux groupe de dieux védiques appelés Aditya contient, à côté de Muta et de Varuñà, personifications de la Souveraineté réglée et de la Souveraineté terrible, et d'Aryamari; personification probable de la nationalité aryã. Un couple de divinités dont les noms Amça

⁸ MÜLLER & GRUBER, 2017: 82-106.

⁹ LEERS, 2010: 25.

¹⁰ APULEE, XI, 25. Disponível em <<https://www.atramenta.net/lire/lane-dor-ou-les-metamorphoses/40009/11#p26>>.

« la Part », Bhàga « la Distribution » font penser pour la signification non seulement au census que Servius a inventé mais à la déesse de prédilection du même Servius, Fortuna¹¹.

C. J. Bleeker (1955), na senda de Dumézil, convoca a *arqui-alter-cultural* da divindade, citando os deuses da antiga Pérsia: «Im Lichte dieser Schlussfolgerungen werden darauf die Hochgötter des alten Iran behandelt, nämlich Mithra, die Götter der Atmosphäre (Vayau, Vāta, Owasa), Ahura Mazda und Zervan»¹². Igualmente, nesse mesmo artigo alude às divindades egípcias, a partir do estudo «L'homme et le destin, d'après un conte égyptien du nouvel empire», autoria de J. Sainte Fare Garnot (1950)¹³.

A história do conceito de *Fortuna* revela-se, mais e mais complexa, tão rica na sua árvore genealógica quanto a polissemia que lhe advém — em termos da antropologia simbólica. Tais entrecruzamentos manifestam-se na multimorfia iconográfica e nas variações iconológicas identificadas na historiografia da Arte Ocidental. O que se acompanha, em termos literários, por referências filosóficas, proporcionando criações emblemáticas. *Fortuna* não apenas em termos representacionais, mas substantivos foi associada a outras deidades e/ou alegorias, entre as quais: *Virtus*; Destino/Fado/Fatalidade/Contingência; Sorte/acaso/ocasião — de avisar sobre a recorrente ascendência e concatenação a *Isis* e *Tyché*.

A ideia de virtude (*Virtus*) interliga-se com a exigência de conhecimentos que se procuram e cumprem os preceitos superiores que possibilitam a Felicidade. Esta convicção procede de Aristóteles, expressa nomeadamente na *Ética a Nicomeno*, retomada e desenvolvida por Guilherme de Ocham no séc. XIII. *Virtus* associada a *Fortuna* é uma das parcerias que persiste em inúmeras leituras e iconografias. Mas também a *Riqueza*: veja-se a escultura de Soares dos Reis, *Riqueza* (1877) onde a figura segura a cornucópia da abundância, tal qual nas personificações de *Fortuna*.

A dualidade de *Fortuna* surgiu em Roma e propagou-se sob roupagens cristianizadas, subsidiada por transformações e adequações circunscritas historicamente.

No respeitante à sua articulação aos conceitos de Destino, Fado/Fatalidade e Contingência, evoque-se Helmer Ringgren quando, ao abordar o problema do Fatalismo, reflete sobre Destino¹⁴ e alude à ambiguidade do termo na língua inglesa, pois *Destiny* é quase homónimo de *Fate* (Fado). O destino é o inevitável a acontecer, não admitindo ação volitiva ou *livre arbítrio*. Tanto no respeitante à pessoa individual, como ao coletivo — nacionalidade ou país¹⁵.

No caso português, a situação agrava-se mais ainda, considerando a pregnância histórico-mítica-cultural de *Fado* em português, o que remete de imediato para o género musical, exaurindo um significado que é mais complexo e agregador. Recupere-se o termo latino *Fatum* para que a aferição permita a destrição, salvaguardando a influência de cruzamentos culturais que aproximam de desgraça, ruína, todas as fatalidades e perdas... plausíveis e/ou admissíveis. *Fatum* é a designação que corresponde às *Moira* gregas.

11 DUMEZIL, 1943: 1.

12 «À luz destas conclusões incluem-se os supremos deuses do antigo Irão, nomeadamente Mithra, os deuses da Atmosfera (Vayau, Vāta, Owasa), Ahura Mazda e Zervan». (tradução minha) (BLEEKER, 1995: 28-46).

13 GARNOT, 1950.

14 RINGGREN, 1967: 7-18.

15 RINGGREN, 1967: 7.

Nos diferentes idiomas, na atualidade (e antes), *Fortuna* acompanha-se de conceitos que se não a «contaminam», pelo menos a determinam e condicionam, salientando a entrada triunfante que lhe preside no nosso quotidiano menos consciencializado, espontâneo ou subliminar. Não há qualquer «aviso aos navegantes»... *o que acontecerá, acontece...* sem mais. Por outro lado, o que acontece, que sucede é «por acaso», «por sorte» ou acontece «por azar»... Termos que indiciam a ambiguidade, direcionada pela «não atuação» pois — supostamente — a intercessão do sujeito ou do coletivo agirá em prol do que estava determinado, sendo uma mera ilusão, uma contingência. O Destino pareceria decidido, regido por uma divindade, uma entidade superior agindo sobre os humanos, ou que com os humanos interfere. Nesse caso, agregaria os auspícios de outras entidades mitológicas, conduzindo negociações na fluência do que se formatou na impositividade de mitos e de lendas. Donde, a regimentação a rituais e cultos, ponderando a intercessão, procurando a todo custo evitar o funesto ou trágico.

Seguindo Bleeker, citado por Larissa Lears, as cinco formas de o «presentir», «pré-figurar», resumem-se em:

1. *Les évènements liés au destin se produisent de manière arbitraire, alternant chance et malchance sans raison apparente.*
2. *La destinée de chaque être est liée à sa naissance. On retrouve cette idée en astrologie : la position des étoiles à la naissance détermine le destin du nouveau-né.*
3. *Il existe un « ordre du monde » auquel sont soumis tous les évènements, et qui arrive toujours à son terme.*
4. *L'homme est sujet à un destin qui ne peut être que funeste, et auquel il ne peut échapper.*
5. *Un dieu tout puissant et omnipotent détermine à l'avance la destinée des hommes*¹⁶.

A autora belga confronta, na sua tese, a nomenclatura de Bleeker com a sistematização do citado Helmer Ringgren¹⁷.

A figura ancestral grega de *Tyché* não era reconhecida como deusa-mãe. Foi celebrada, durante mais de 2000 anos, como representante da sorte, venerada e fundamental condição para a vida humana até que, segundo Peter Vogt, a sua pregnancy se foi extinguindo no mundo moderno¹⁸. Não se conhece a sua ascendência em qualquer lenda que lhe dê origem ou localize: «É uma espécie de entidade verbal, divinizada em lugar-comum, sempre metaforizada. Salvaguarda a falta de lendas ou estórias, os artistas dela se apropriaram outorgando-lhe uma linguagem simbólica, por associação»¹⁹.

O seu poder como sorte, na sua qualidade de Ninfa que, ao lado das *Moiras*, encarregava-se de entretecer (imbricar) o destino dos humanos: «Segura entre as suas mãos o corno de Almateia, fonte da abundância, ou transporta em seus braços o jovem Pluto, deus da riqueza»²⁰. O corno ou cornucópia é um atributo também da figura alegórica da *Ocasão*, indiciando a liberalidade, diligência, prudência, entre outras. Evoca o mito de *Hércules*, quando

¹⁶ BLEEKER, 1955: 28-46.

¹⁷ BLEEKER, 1955: 9-10.

¹⁸ VOGT, 2011: 126.

¹⁹ BOUCHE-LECLERCQ, 1891: 273-274.

²⁰ LEERS, 2010: 74.

este lutou com o deus-rio, *Aqueleu*, a quem venceu e partiu um dos cornos. Recolhido pelas *Naiades*, encheram-no de flores e frutos. Uma outra variante da lenda, afirma que *Hércules* o teria devolvido a *Aqueleu*, recebendo em troca o corno de ouro.

Assinale-se que nem sempre *Abundância* está subsumida na *Fortuna*. Correspondem a figuras alegóricas distintas ainda que relacionadas entre si. Tampouco *Fortuna* se identifica sempre com *Tyché*. A ideia de abundância *versus* fortuna traduz-se, de forma notável, na composição *Fortune and Abundance bearing the arms of France*, pertença da série de 155 gravuras publicadas em *Emblems of Achilles Bocchius*, Bolonha, impressão de Giulio Bonasone, 1555. Nessa gravura identificam-se do lado esquerdo *Fortuna*, segura na mão direita o timão e com a esquerda apoia o brasão de armas da França; por sua vez, *Abundância* carrega a cornucópia, sustentando na mão direita o referido brasão. Segundo Frank W. Walbank, na sua leitura de Políbio relativa a *Fortuna (Tyché)* leia-se sobre a «ambiguidade» existente, quanto ao papel atribuído a fortuna/sorte/*tyché* que possuiria, por um lado forças sobrenaturais, por outro, se associava à sorte e ao acaso²¹.

Em finais do século XIX, A. Bouché-Leclercq prevenira quanto à dificuldade em circunscrever a figura alegórica (e epistemológica) de *Fortuna*, dependente de *Tyché*, demonstrando notável perspicácia ao realçar outras figuras mitológicas que lhe haviam sido sucessivamente associadas: «Encontra-se Fortuna associada a Agathos Dæmon ou Génio, a Tychon, a Pluto, a Eros, às Horas. Por vezes, a associação é levada até à fusão dos atributos: a Fortune identificada a Hécate, a Afrodite ou Astarlé, a Deméter ou Gaea, Persefona, Cibele, Nemésis, a Ísis, a Ísis e a Hera simultaneamente, enfim, a todos os deuses sob designação de Fortuna Panteia. [...] Acúmulo incoerente dos atributos atraiçoa a impotência de limitar, de definir; é a própria negação da personalidade»²². Quase por inerência que estas aceções tomam visualidade nas iconografias que acompanham ou representam a Fortuna.

F. Allegre publicou em 1889, *Étude sur la déesse Grecque Tyché — sa signification religieuse et morale, son culte et ses représentations figurées*²³, estudo imprescindível a qualquer pesquisa sober o tema. Atente-se ao Cap. III, «Representations Figurées de Tyche»: «ela não se mistura a nenhuma das aventuras do Olimpo. As suas representações figuradas, igualmente, não possuem a variedade de formas, de atitudes, de expressão ou atributos pelos quais os artistas saberiam rejuvenescer e renova os pois tradicionais das divindades gregas»²⁴.

Peter Vogt situa o declínio da figura de *Tyché* e de *Fortuna* em finais do século XVII. Efetivamente, analisando a iconografia protagonizada por ambas deidades, verifica-se como as representações que haviam proliferado em séculos anteriores, a partir do século XVIII se convertem em objeto esteticizado, de gostos peculiares e constando em criações pontuais, subvertendo os normativos representacionais sob roupagens singulares. É óbvia a distinção entre *Tyché* e *Fortuna*, o que justificaria o desinteresse, manifesto em Roma, pela deidade grega, uma vez que a esta não eram reconhecidos dons sobre o destino, antes dele

²¹ WALBANK, 2007: 353.

²² BOUCHE-LECLERCQ, 1891: 274.

²³ ALLEGRE, 1889.

²⁴ ALLEGRE, 1889: 218.

se esquivando. Ao contrário da deusa Fortuna, que se impôs e persistiria durante séculos, após Servius: «Tyché permitiria escapar a irrevogabilidade do destino»²⁵.

Na presente recolha de representações de *Tyché* e de *Fortuna* (que sustentam esta reflexão) observam-se modelos iconográficos de base, incorporando detalhes — alguns quase impercetíveis, outros manifestas peculiaridades. As configurações adequam-se aos estilos e estéticas vigentes, preservando a essência do que, em cada período, fora determinante. Ao delinear uma sistematização plausível, a exegese polissêmica domina, fundada na possibilidade do reconhecimento visual para as comunidades em geral, bem assim como explanando níveis iniciáticos. As personificações carregam qualidades visuais comuns, atributos recorrentes, traduzidos por exemplo em posturas estereotipadas no corpo figurado.

Mapear imagens de *Fortunas* e *Tychés* tornou-se «compulsivo», sendo um facto a recorrência alegórica primordial, acordada ao convencionalismo viso-concetual. Isolam-se menores ou maiores variações, consoante a semântica e pragmática da deidade (e seu culto), salvaguardadas especificidades locais, suscetíveis de nomear. Embora *Tyché* não seja uma das divindades de mais prolífera representação, imperam mutações significativas quanto ao gosto estético e teor poético vigentes.

3. ALEGORIAS, REPRESENTAÇÕES, FIGURAÇÕES — ICONOGRAFIA DE FORTUNA E C.^A

*Enquanto quis Fortuna que tivesse
 Esperança de algum contentamento,
 O gosto de um suave pensamento
 Me fez que seus versos escrevesse.
 Porém, temendo Amor que aviso desse
 Minha escritura a algum juízo isento,
 Escureceu-me o engenho co tormento,
 Para que seus enganos não dissesse*²⁶.

Fortuna foi contraposta a *Virtus*, ainda que o seu significado seja ambivalente, direcionando para o que se procura alcançar, mediante maior exigência pessoal; por outro lado, a sedução para conquistar *Fortuna*, traduz-se na intenção de a submeter, antecipando-se ou aguardando o que dela advenha. Esta vontade de domínio é um domesticar, suscetível de ser aplicado a *Fortuna*, por intermediação da *Virtude*.

Atenda-se à gravura *Que la Fortune est bizarre et ennemie de la Vertu, de neslever le merite au plus haut degré de la gloire, que par mespris et avec des dain* (British Museum) e à fig. 9, que integra a seleção de Aby Warburg adiante mencionada, autoria de Jacques Coelemans, a partir de Paolo Veronese, ca. 1690-1709. Observa-se uma cena alegórica, onde uma mulher desnudada, sentada no lado esquerdo e, do lado oposto, um homem de armadura debruça-se em direção ao centro, segurando numa das mãos o cetro e na outra um livro.

²⁵ LEERS, 2010: 84.

²⁶ CAMÕES, 1983: 153.

As diversificações representacionais das alegorias alimentam-se de desígnios cifrados, transpondo ilações que, com alguma frequência, são decodificadas em consonância aos conhecimentos possuídos por cada um. À semelhança de outras imagens obsessivas, a figura de *Fortuna* concentra uma polissemia estética, gratificada em complexidades imaginadas, sob auspícios de idealizados de beleza: *Alegoria de Fortuna* de Angelo Bronzino, 1564. Nesta pintura, a deusa *Fortuna* toma a zona central, para ela convergindo as demais personagens, em movimentos que plasmam, paralelamente, quietude e dinamismo. Os atributos primordiais exibem-se: a cornucópia, a roda da fortuna, o báculo, enquanto um dos anjos empunha a coroa de louros para celebrar a deusa e outro sopra uma trompeta.

A personificação de *Fortuna* como mulher é antiga, sendo Maquiavel um dos primeiros autores a evocá-la numa aceção determinativa da sexualização, como assinalou Allan H. Gilbert²⁷. O feminino suporta (ambígua?) estereotipia de género, como se confirma na enunciação de algumas leituras iconográficas e iconológicas. Apontam-se primeiro exemplos da figura *a solo*, seguindo-se menção às personificações em composições alegóricas, próximas a estruturas coreográficas, intrincados *tableaux vivants*. Quanto ao primeiro núcleo identifica-se:

- Figura a $\frac{3}{4}$ com os pés em cima da esfera, empunhando o timão, veste uma capa ondulante ao vento.
- Figura nua a $\frac{3}{4}$, ambos pés em cima da esfera, os braços entrecruzam as mãos atrás das costas; a parte superior da cabeça está enfaixada num tecido, uma venda que afasta para ver — Albrecht Dürer, *Fortuna in a niche*, 1498.
- Figura a $\frac{3}{4}$ com os pés em cima da esfera, envolta numa túnica que segura, enquanto a outra mão se eleva num gesto volitivo — Girolamo da Capri, *Opportunity and Remorse*, 1541.
- Figura equilibrada na roda flutua no mar; um dos pés levantados; cobre-se por um capa que ondula ao vento.
- Figura em equilíbrio num único pé, em cima de um globo de dimensão média, segura a cornucópia donde brotam flores e frutos, conformada em *ourobourus* — *Fortuna*, gravura da Iconologia — Jean Baptiste Boudard (Parma: Philippe Carmignani, 1759).
- Figura sentada numa concha sobre as águas, que direciona através de um timão seguro pela mão esquerda; a mão direita empunha uma espécie de báculo atravessado por uma vela ao vento; Eros voa sobre a figura, fazendo menção de a atingir com uma de suas setas — Dirck Vellert, *Venus zeilend in een schelp*, 1524.
- Figura posicionada quase de perfil, equilibrada em cima de esfera, com roupagens maneiristas que lhe ocultam os pés; uma das mãos segura uma tocha, enquanto a outra agarra elegantemente um drapeado — Master M Z — *Fortune*. 1505, Nuremberg. A figura associar-se-á a uma postura da Virgem na *Visitação* — veja-se a pintura de Pontormo que lhe é posterior (1529).

27 GILBERT, 1938: 234.

- Figura alada, em cima de esfera, assinalada com a inscrição «Instabilitatis Fortuna» — Impressor Giuseppe de Angelis (Iosephus de Angelis) (Roma, 1573-1579).
- Figura alada nua, em cima da esfera, segura na mão esquerda uma taça e um arnês, e agarra a serpente com a mão direita — Heinrich Aldegrever, Alemanha, 1555, British Museum.
- Figura nua insinuando «futilidade insana», segura as pontas do drapejamento; a cabeça de perfil e o corpo frontal; um dos pés na esfera, o outro com sandália no chão — Urs Graf, *Foolish Virgin*, 1513.
- Figura feminina nua e de perfil segura na sua mão um espelho, equilibrada em cima de esfera alada, navegando na água, toma por fundo uma ilha com um castelo — Mestre de 1515. Escola Italiana. 1510-1520.
- Figura feminina alada e de perfil (Victória ou Fortuna) segura na mão a esfera — Giorgio Ghisi (Itália, 1560-1570), British Museum.
- Figura feminina de perfil, vestida com roupas volumétricas, numa das mãos, a taça coberta e a tocha acesa na outra — Gravura atribuída a Adam Elsheimer. Escola Alemã ca. 1597.
- Figura nua de longos cabelos, destaca-se de um fundo citadino portuário, com embarcações; pousa um pé em cima da concha encimada por forma esférica; o outro pé levantado, esboça um movimento frontal; o véu desenha um semicírculo esvoaçante, acentuando agitação, quase desequilíbrio. Lê-se a inscrição — *Pace viget Fortuna favens terraque marique iam blandiuntur omnia*. Gravura da série Virtudes e Vícios. Zacharias Dolendo (impr.), Jacob de Gheyn II (ed.) (Holanda, 1596-1597), British Museum.
- Figura *Surgi fortuna* de costas com ligeira torsão do tronco, balanceia-se numa concha, destacada de fundo urbano portuário; segura uma serpente — Gravura de Philips Galle (Holanda, 1574) a partir de desenho de Melchior Lorck. Inscrição: *Sit vaga et instabilis guia tum? Tu Mentis amussi, Et Rationis eam finge tuo arbitrio*. British Library.
- Figura desnudada, envolta num drapejamento à altura da anca, equilibra-se na esfera, rosto oculto pelalonga cabeleireira; o braço esquerdo recuado, o direito avança empunhando a foice (?) — Impressão de Andreas Cratander, a partir de gravura de Hans Franck de Basel, Colónia, 1519.
- Figura equilibrada na esfera alada, suspende o tecido num movimento semicircular, protegendo-se de ameaças — *Alegoria da Fortuna*, Johann Wolfgang Dieterich, 1671 — veem-se inscrições indecifráveis.
- Figura alada nua esboça movimento frontal, empurra a esfera, segurando a cornucópia com uma das mãos, a outra eleva o ramo de oliveira — Johannes Benk — *Estátua da Fortuna*, Palácio Hofburg, Viena, Ca. 1890.
- Figura desnudada em cima de esfera, envolta por uma vela que assinala com a mão direita, tendo por fundo vistas de cidade portuária — Gravura de Nicoletto da Modena. Escola Italiana. 1500-1510.
- Figura esboçada, vista de perfil, esboça movimento numa composição com figura alada que flutua — Leonardo da Vinci. *Estudo para figura alada, Alegoria com Fortuna*. Desenho a lápis, tinta preta e banhada por tintada castanha, ca. 1480-1485.

- Figura desnudada quase de perfil, segura uma vela na mão direita, equilibrada no dorso de um golfinho, um leão em frente — desenho anónimo da escola Norte de Itália, século XVI.
- Figura nua frontal, segura na mão direita a vela, em pé no dorso de um golfinho — Escultura cerâmica de Giovanni della Robbia. Florença, ca. 1500-1510.
- Figura desnudada quase de perfil, segura uma vela com a mão direita, equilibrada em cima do dorso de um golfinho, num cenário de cidade portuária — Gravura autoria de Andreas Summer. Escola Alemã. 1568.
- Figura masculina semi-nua (andrógina?) equilibrada no bordo de uma nau; na mão direita segura uma serpente, o braço esquerdo toca ao alto na vela que lhe cobre a cabeça contra os ventos que sopram, enquanto uma figura feminina está sentada à popa — *Barco da Fortuna*, escola florentina (gravador anónimo), ca. 1460-1466.

Assinalem-se, a seguir, casos algo distintivos:

- *Alegoria de Fortuna* parte integrante de 4 alegorias. A personificação encontra-se sentada, de perfil, rodeada por querubins a tocar instrumentos e mergulhando na água, pois ela navega num barco, enquanto segura esfera de grande dimensão. A ação decorre num cenário de paisagem idealizada — pintura de Andrea Previtali e Giovanni Bellini, 1490.
- *Alegoria de Fortuna*, figura alada de olhos vendados, pernas e patas de animal, cabeça inclinada para o lado, pousada em duas esferas e com duas vasilhas nas mãos, sobressai num fundo de paisagem pormenorizada — (pintura inicialmente atribuída a Giovanni Bellini) — Andrea Previtali, ca. 1490.
- *Alegoria de Fortuna*, de natureza hermética equilibra-se num sol, constando no manuscrito alquímico de Clavis Artis, século XVIII.
- Figura feminina de *Fortuna* (?) sentada num rochedo a meio do Oceano, com a inscrição: *Fortuna immeritos auget honoribus. Fortuna innocuos cladibus afficit* — Jacopo Caraglio (Italia, 1520-1539), British Museum.
- *Fortune, tous jours Fortune*: homem jovem, localizado do lado esquerdo da composição, tenta agarrar o pé de *Fortuna*; do lado direito presentifica-se o *Tempo*. A meio, configura-se forma circular «vazia» tapada por drapejamento — Gravura de Louis Elle, publicada por Pierre Ferdinand, a partir do desenho de Louis Testelin, 1627-1665.

Poder-se-ia acrescentar o descritivo de muitas outras versões (convergentes e divergentes) de *Fortuna* autorizadas no Renascimento, Maneirismo e Barroco. Curiosamente, nos sécs. XX e XXI, sabe-se de artistas trataram a personificação de *Fortuna*, mantendo tipologias atrás versadas: figura de pé sobre a esfera, caso das esculturas de Wojtek Biczysko — *Mrs. Twardowska*, s/d, aço patinado, quem criou também *Wheel of Fortuna*, implicativa de outra tipologia prestante — que adiante se analisa. Trata-se de figuras impregnadas de imaginário em apropriação contemporânea, bastante decorativas. Recapitule-se, ainda, a notá-

vel escultura de Jörg Immendorf (mencionada ao início deste texto) de título *Fortuna: Läufferin auf der Weltkugel*, 1989. A figura esquelética dobra-se, caminha apoiada em duas bengalas para se manter em cima do globo terrestre, que mais parece uma fita de *Moebius* rígida — antítese igualmente dolorosa de *Atlas*. A imagem distancia-se diametralmente da categoria ironista de uma das variações de *Fortuna* que consiste na sua personificação de prostituta:

- Figura vestida com ostentação, mantém a postura de equilíbrio sobre a esfera; descobertas as pernas, a torsão do tronco insiste num dinamismo acentuado pela colocação assimétrica dos braços: um agarra o bordo da saia; o outro segura um candelabro onde a chama se move, soprada pelo bafo exalado por um querubim — Urs Graf, *Fortune como prostitua*, desenho a tinta, ca. 1520.
- Figura nua sentada num leito de dossel, segurando uma tocha, vira-se para o homem sentado numa banquetta num cenário de repasto — Urs Graf, *Mercenário Suíço e prostituta*, desenho a tinta, ca. 1516.
- Conjunto de três figuras pinturas (mural): iconografia denotando uma volumetria acentuada, sendo a primeira do lado direito evocativa de *Fortuna*, equilibra-se num dos pés em cima da esfera, o corpo lançado para o lado; é acompanhada por *Ocasão e Penitência* — Fresco da Escola de Mantegna, ca. 1500.
- Figura de *Fortuna*, postura hirta frontal e rosto de perfil, com o braço esquerdo segura a cornucópia, a mão direita empunha um bastão tendo na base uma esfera pousada no chão — Gravura, 1875, a partir de antiga imagem de Tyché, Bibliothèque Nationale de France.

A representação — acima descrita — associa duas tipologias representativas de *Fortuna*: por um lado, a que tem por atributo distintivo a esfera, ainda que nela não se equilibre a deusa; por outro lado, o fato de segurar no braço a cornucópia da abundância.

Quando a figura de *Fortuna-Tyché* segura no braço a cornucópia pode ter ambos pés assentes no solo, de sandálias ou descalços. Posiciona-se num triclinio ou numa base de estatuária, p.ex. calcando um pequeno *Eros* – *The Tyche of Antioch* — ca. 300 AC. Este caso é uma versão anterior às antes enunciadas, demonstrando afiliação direta a *Tyché*. Sabe-se de inúmeras estátuas desde a Grécia e depois em Roma:

- Figura da deusa Fortuna — fresco do Período Romano em pedra de ara, Museo Archeologico di Milano, século I ou II DC.
- Figura sentada, tronco hirta, cabeça rodada à direita; na mão direita segura um pequeno bastão (timão?) e na esquerda a cornucópia — *Tyche, deusa da Fortuna*. Escultura Romana, a partir de original grego datado do século IV ou inícios do século III AC. Museu de Hermitage.
- Figura reclinada numa poltrona, a cabeça ligeiramente caída sobre o pescoço, na mão direita segura o timão e na mão esquerda a cornucópia da abundância — Trata-se de cópia romana da estátua de Kresilas, Acrópole de Lesbos. Roma, Palazzo dei Conservatori.

- Figura em bronze de *Isis-Tyche*. Tyche é representada com vestuário de Isis; carrega a cornucópia da abundância e o timão — Período Romano, século II AC, encontrada em Chipre.
- Figura de Tyche coroada e de véu em mármore, enverga vestuário grego, posicionada como uma Cariátide — Templo de Erectheion, Acrópole, século II AC.
- Figura em mármore sobre um pedestal circular, segura o leme e na mão esquerda a cornucópia — Roma Vecchia, ca. 150-200. Villa Sette Bassi (Escavação de Gavin Hamilton, ca.1775/6).
- Grupo escultórico de três figuras, duas ladeando a deusa *Fortuna*. Baseia-se na *Tyché de Antioquia* descrita em escritos da Antiguidade. Converteu-se em modelo recorrente, produzido em diferentes cidades, adaptando-se às idiossincrasias locais, caso das esculturas de Palmira, cerca de 500 anos depois da de Antioquia. O rio Orentes foi substituído pelas águas do oásis de Palmira.
- Caso análogo de grupo escultórico que replica as idênticas posturas e gestos das figuras acima descritas — Tyche coroada de Dura-Europos, atribuída a Seleukos Nikator; escultura romano-síria 159 DC. Yale University Art Gallery.
- Figura de cabeça coroada, sentada descontraidamente; uma das mãos pousada na pedra; a direita apoia o queixo, segurando um motivo vegetal; sob seus pés corre o rio Orontes, sendo uma deusa de Antioquia personifica a cidade — Cópia de uma estátua de Tyché, deusa da Fortuna realizada por Eutyichides, século III. Museu do Vaticano.
- Estátua de mármore de *Ísis-Tyché-Pelágia* — ca. século I ou II DC.

Por outro lado, sabe-se de inúmeras cabeças e bustos de *Tyche*, tais como:

- Busto de mulher representando *Tyche* talhado em pedra basalto — Período Romano-Sírio, final do século I AC. Art Museum, Princeton University Archaeological.
- Busto de mulher representando Tyche talhado em pedra — Tyche Dura Europos, Síria, Templo de Adonis, século I DC.
- Cabeça de *Tyche* (Fortuna), associada à fortuna da cidade — Templo E de Octávia (?), século I DC.
- Cabeça colossal de *Tyche* (*Fortuna*) coroada — em mármore de Carrara, Roma, século I DC.
- Cabeça aureolada de longos cabelos frisados, talhada em alto-relevo, numa composição com motivos florais e frutos: *Tyche* ou *Atargatis*, deusa Nabateana dos Frutos e da Fertilidade — Amman, Citadel Archaeological Museum, período romano (s/d).

Relativamente às composições que integram a *Fortuna*, esta é plural em coreografias, pois encena situações específicas. Destacam-se primeiro aquelas em que a figura se equilibra em cima de esfera(s):

- Figura centrada, acompanha-se da *Virtude* e do *Tempo* num cenário idealizado, alude às sementeiras e à germinação agrícola — *Semina fortunae geminat cum tempore virtus, engraving in Manuel Román Valerón, Tractatus de transactionibus [...] nunc primum in lucem prodit*, Lyon 1665, Bibliothèque Nationale de France.
- *Fortuna* está colocada do lado esquerdo de olhos vendados, avança, seguida pelas figuras de *Tempo* (segura a ampulheta) e de *Virtude*, vendo-se a roda da fortuna — Marca tipográfica de Pierre Borde e Laurent Arnaud (Lyon) «*Semina fortunae geminat cum tempore virtus*», ca. 1650.
- Figura deslocada para o lado direito da composição, em desequilíbrio, num enredo de 3 outras figuras, evidenciando ação de luta e rendição (?) *Alegoria da Fortuna* atribuída a Pietro Testa, ca. 1612-50.
- Figura nua segura uma vela sobre a cabeça, em cima da esfera que flutua no mar. Acompanha-se da *Esperança* que leva uma âncora na mão esquerda — *Fortuna e Esperança* (desenho para janela circular) — Gravura anónima (Holanda, fim do século XVI), British Museum.
- Figura de *Fortuna*, segura a cornucópia da abundância numa das mãos, na outra o timão, sendo agredida por um homem que dela se pretende vingar — Gravura de Marc-Antoine Raimondi, 1510.
- Figura de *Fortuna* centrada entre Heráclito e Demócrito — Gravura de uma coleção de 33 intitulada *Hortus Voluptatum*, de Crispijn de Passe o Velho, Holanda, 1599.
- *Fortuna* de olhos vendados, esvoaçando na parte superior da composição — tamanho menor por relação às demais figuras. Os protagonistas assumem posturas contorcidas, manifestando sofrimento e tragédia — Jan Harmenszoon Muller, *Fortuna verdeelt haar geschenken*, gravura, 1590, Rijksmuseum.

No séc. XVII, destaca-se a pintura de Salvator Rosa — *Alegoria da Fortuna*, 1658, composição imbrincada, mostrando um dinamismo barroco, onde as personagens são zoomorfas, devendo atender-se à simbologia de cada uma delas. Também, a pintura *Alegoria da Fortuna*, autoria de Dosso Dossi, ca. 1535-1538, onde se vê *Fortuna*, figura feminina, que segura a cornucópia (atributo de *Tyché*), observada pela figura masculina. Já no século XVIII, na composição alegórica de Kuntz Konicz — *A Fortune cega*, 1754, a deusa equilibrava-se na esfera, rodeada por figuras em posturas indutoras de ação, como cabe na pintura mitológica, suscetível de serem identificadas.

Por outro lado, relembrem-se as representações de *Fortuna* em versão de deidade esbanjadora, quando lança moedas indiscriminadamente. Esta encenação repete-se em diferentes estéticas e períodos, correspondendo a uma das conotações «pitorescas» da deusa. Estipula uma postura ausente de deliberação racional fundada, exprime loucura e futilidade, a leviandade na partilha inconsequente. As coreografias mostradas nestes «episódios» são expandidas, as figuras concentradas, o que endossaria a uma ideia de contenção que na realidade não ocorre:

- Figura de *Fortuna* nua, equilibrada num pé sobre a esfera, em moto esvoaçante, acompanhada por querubim a quem dirige olhar, vai esvaziando a bolsa donde caem moedas — *Fortune standing with one foot on the globe emptying a purse of its coins*, gravura de Simone Cantarini, ca.1630-1648.
- Figura de *Fortuna* nua, cabelo ao vento, equilibrada na esfera que flutua nas águas, atira moedas para a aba do casaco estendido pelo louco que se abeira da margem — Hans Holbein, *Fortune and a fool*, desenho de Erasmi Roterdami *encomium moriae* [...], Basel 1515.
- *Fortuna* de perfil que entrega a *Fortunatus*, a bolsa com moedas; o episódio desenvolve-se num cenário de natureza, como que exorcizando o possível lado perverso — Gravura em madeira, *Fortunatus*, Augsburg 1509, fol. 23v.
- *Alegoria da Fortuna*, integrada na famosa *Iconologia* de Cesare Ripa (publicada pela primeira vez em 1603), mostra uma figura alada, com cabelos e véus esvoaçantes que faz cair sobre pessoas de diferentes classes sociais, moedas e sacos (de ouro). A ênfase incide nesta aceção de *Fortuna*, ainda que a iconografia não seja tão grotesca quanto na versão de Holbein. As figuras masculinas localizam-se na zona inferior da composição, ajoelhadas para alcançar as benesses.

A abordagem à *Fortuna* consta no Tomo XIII da *Iconologia* de Cesare Ripa, estendendo-se o «verbete» por três páginas e meia (pág. 113 a 116 na versão fac-símile), subdividido o texto, após os termos gerais, em «Fortuna Buona», «Fortuna Infellice», «Fortuna Giovevole ad amore», «Fortuna pacifica o vero clemente» e «Fortuna Aurea».

A *Fortuna*, enquanto imagem «obcecante» [parafrazeando Charles Mauron], é ponderada em sentido flexível, providencia uma polissemia conduzida; congrega situações de impermanência substantiva. Em outros casos assinalados, plasma uma funcionalidade semântica qualificativa, agregada a ideias convencionais. Isolam-se noções que se entendem e operacionalizam, enquanto complementares ou se assumem em oposição.

*Grande sorte é
não se saber exactamente
em que mundo se vive.
Seria necessária
uma existência longuíssima,
decididamente mais longa
que a do próprio mundo*²⁸.

O que subjaz, portanto, aos desígnios de *Fortuna* relativamente e em confronto a(o) *Erro*: «Mulher com olhos vendados, sobre uma árvore. Com uma haste abana os ramos e caem deles diversos objetos, associados a diferentes profissões (livros, coroas, joias, armas)»²⁹.

²⁸ SZYMBORSKA, 1996: 337.

²⁹ RIPA, 1776: 114.

O que edifica, em termos de apropriação estética, uma e outra aceção, quando intuitivamente se [in]questiona tão repentina sugestão mediante associação livre; quando se assimila ou obtém, numa quase impossibilidade conciliatória: ou *erro* ou *fortuna*, em razão de dualidade exclusiva sendo admitida, por alguns sob auspícios de inerência, sem questionamento ou porquê, eis as ideias que me motivaram.

*The wind blows east, the wind blows west,
 And there comes good luck and bad; [...]
 The wind does blow as it lists always;
 Canst thou change this world to thy mind?
 The world will wander its own wise way;
 I also will wander mine, mine,
 I also will wander mine³⁰.*

Ou:

*São ilhas afortunadas,
 São terras sem ter lugar,
 Onde o Rei mora esperando.
 Mas, se vamos despertando,
 Cala a voz, e há só o mar³¹.*

Através desta breve pesquisa/mapeamento iconográfico de *Fortuna*, quase em «circularidade» cronológica, perfilam-se representações afiliadas à Cultural europeia ocidental. Casos «paradigmáticos» que determinam a obrigatoriedade de identificar e/ou reconhecer e, ainda, de [re]denominar modelos iconográficos associáveis a *Erro*. Erro que se intui, acautela ou celebra, muito relacionado ao modelo de *Roda da Fortuna*.

Na obra de Hans Sebald Beham, *Fortuna* (1541) coincidem as representações da *Fortuna* em pé, tendo à sua frente a esfera, enquanto segura a *Roda da Fortuna*. Assim, passam a abordar-se as figurações de *Fortuna* com atributo *Roda* e na aceção de *Roda da Fortuna*, localizadas sobretudo — como se mencionou — no período medieval. Hildegarda von Bingen, na externalização imagética de suas visões, recorreu à inscrição da figura em formas circulares que induziam a uma leitura hermética aferida aos conteúdos transpostos de sua mente visionária. A circularidade promove uma incessante dinâmica, autofagia do tempo humano, todavia capaz da perenidade do sagrado. A *roda da fortuna* alude obviamente às aceções de tempo, quer enquanto *Kronos*, quer *Kairós* — deus da ocasião, do tempo/momento propício a ser reconhecido e aplicado. Esta perspetiva concorre para a significação especificadora de *fortuna*, exorcizada em mutações iconográficas, onde domina a proliferação simbólica e alegórica — arquetípica mesmo. Os trajetos labirínticos superados expressam a ideia de tempo e de espaço, em circunstância remissora. Após a superar o labirinto circular onde fim e princípio se exigem, *Virtude*, *Ocasão*, *Fortuna* quase se indiferenciam em

³⁰ CARLYLE, 1872: 293.

³¹ PESSOA, 1972: 85.

termos iniciáticos. Associe-se, no tempo atual, à frase do artista contemporâneo Cerith Wyn Evans escrita em néon tridimensional: *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*, 2006. A sentença remete ao título do último filme (e livro) de Guy Debord (1978). É um palíndromo: «Nós giramos na noite, consumidos pelo fogo». Destaquem-se, assim, certas iluminuras e desenhos medievais ilustrativos da ideia:

- Representação geométrica circular da *Roda da Fortuna* — século XI, Archivio Storico di Montecassino, codex 189, fol.73.
- A *Roda da Fortuna* é representada como eixo, atrás do qual a figura de mulher com duas cabeças simétricas se segura, mantendo-se em pé. *Allégorie: Roue de la Fortune*, 1584.
- Roda com 4 figuras: a da esquerda escala a roda, acompanhada pela palavra REGNABO (*reinarê*); a segunda figura no topo da roda tem a cabeça coroada — REGNO (*reino, estou a reinar*); a terceira, do lado direito em descabro, com a legenda REGNAVI (*reinei*), e a soçobrar totalmente, na posição inferior da roda — SVM SINE REGNO (*estou sem reino*).
- A *Roda da Fortuna* (o mundo) faz-se girar a partir de um mecanismo que é acionado por uma figura feminina, enquanto Cristo observa a situação — Iluminura de Francesco da Barberino, *Documentti d'Amore* (1314), Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, fol. 27 r.
- Figura alegórica *Ocasão* equilibra-se em cima da roda de fortuna que flutua nas águas — Emblema CXXI. *In occasione*, Andrea Alciato, 1584.
- *Roda da Fortuna* simplificada quase geometricamente, que se vê no desenho de Villiard de Honnencourt, séc. XIII.

A esquematização toma-se quase moderno-geométrica (algo Bauhausiana...), recordando a obra de Max Ernst, onde repercute o imaginário medieval, caso de *L'Inconscience du paysage devient complète* in *La femme 100 tête*, 1929 — Paris, Éditions du Carrefour.

Interrompendo as evocações mais anteriores, lembrem-se criações artísticas, no início do século XX, que presentificam e/ou representam a roda, assumindo distintas aceções conexas. Em Francis Picabia, a roda converte-se, em modo *gestalt*, resultando de círculos concêntricos, caso de *Optophone I*, 1921-1922. Em *Fille née sans mère*, de 1916-1918, a roda transforma-se numa engrenagem cinético-pictórica. O mesmo se diga quanto a *Tournez rare* — 1919, Francis Picabia. E, ainda as rodas-engrenagens de Max Ernst: *La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure*, 1919. Torna-se surpreendente ao confrontar outros desenhos do medieval Villiard de Honnencourt. Curiosamente, no panorama português de 1980, Albuquerque Mendes recupera esta aceção da roda-engrenagem, presente em inúmeras pinturas e desenhos com colagens, pertencentes à Coleção do Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

Na pintura americana posterior a 1945, Jasper Johns transmutou as rodas em alvo: *Target*, 1958, plausível certo parentesco aos discos órficos de Robert [e Sonia Delaunay], *Disque, première peinture inobjective, ou disque simultané*, 1912-13.

Mais recente, e na escultura, citem-se artistas como Tchelo (SP, Brasil) que concebeu a peça tridimensional evocativa da roda giratória formada por 14 cavaletes, intitulada *Ciranda*, 2017, que revisita a emblemática roda de fiar, assim como a roda de um moinho; Steffen Kasperavicius, com a escultura *Array (Wheel)*, 2012, obra feita de palettes, à semelhança de pás impulsoras de movimento.

Por outro lado, a roda (motriz) é o «pneu», emblema na arte contemporânea, aludindo à peça tridimensional de Robert Rauschenberg — *Dylaby*, 1962; à peça cinética de Miguel Palma, *1964-2044*, 2004; ao pneu esculpido em mármore preto de Fabio Viale, *Stele*, 2005; ao pneu furado impedido de girar de Gavin Turk, *Flat tyre*, 2013; aos pneus gravados em baixo-relevo ornamentativo de Wim Delvoye, *Carved Tires*, 2014. Os pneus exprimem-se destroços do tempo no espaço: Carl Anderson — *Tyre, s/d*; Gabriel Orozco, *Chicotes*, 2010 ou nas desestruturas de Betsabeé Romero, *Urban Ouroboros*, 2013. Retomam, pela diferença e prerrogativa, a iconoclastia do objeto ensinado por Robert Rauschenberg, *Untitled (Venetian)*, 1973. Também o artista cubano Kcho, *Infinite Column No. 5 — tyres and rope* — 1996, recriou a ideia de *Torre*, quase indissociável da iconografia do *Tarot*.

Não por acaso, Marcel Duchamp terá patenteado o seu ready-made *Bicycle wheel*, 1913/1964 ou que, na década de 1970, o brasileiro Arthur Bispo do Rosário gerasse *A Roda da Fortuna* — rodas colocadas em pedestais ou bases que proclamam e subvertem — salvaguardando as diferenças conceptuais. As rodas justificam os carros e exigem os humanos (figuras), quer os arcaicos, quer os modernos. Conferem-se peças tridimensionais sob estes desígnios: o famoso *Wagen*, esculpido por Alberto Giacometti de 1950; o carro filiforme de Fausto Melotti, *La sposa di Arlecchino*, de 1979. Por outro lado, a figura indissocia-se da máquina: Wojtek Biczysko, *Wheel of Fortune [s/d]*; o carro-canhão humano de Gustavo Rezende, 2013 ou de Magdalena Abakanowicz, *Standing Figure with Wheel*, 1990.

Talvez, uma das obras dramáticas, que estira os tempos seja *Wheel of Fortune, Nude Study of a Slave* de Edward Burne-Jones (ca. 1877-1882): o corpo masculino simbolizando o escravo é a própria roda da punição colonialista, de sacrifício. Eis, quanto e como os tempos rodam e se personificam nas coreografias de *Fortuna*.

Citem-se cenas alegóricas da *Roda da Fortuna* para confronto com os exemplos contemporâneos indicados:

- *Roda da Fortuna*, na fachada da Catedral de Saint-Étienne, Beauvois, 1130-1140.
- *Roda da Fortuna*, iluminura de Herrad de Landsberg — *Hortus Deliciarum*, século XII.
- *Allégorie de la fortune* (E. de Conty, *Livre des échecs amoureux*) Testard, Robinet, iluminador ativo ca. 1475 e 1523.
- Obra complexa, onde domina a profusão de personagens situacionais, propiciando um dinamismo inebriante, focado na irreversibilidade do processo giratório *A Fortuna*, da série de *As Honras*, 1523, Pieter Van Aelst. Collection of Tapestries and Embroidery.

Sinalizem-se as criações onde 4 figuras se incorporam, posicionando-se em sentido horário, na roda da fortuna: significam a transitoriedade do tempo, a irreversibilidade da vida,

como atrás se explanou: REGNABO (*reinaré*); REGNO (*reino, estou a reinar*); REGNAVI (*reinei*) e SVM SINE REGNO (*estou sem reino*). Mapeiam-se variantes desta codificação em iluminuras, gravuras e desenhos impressos:

- *A Roda da Fortuna* gira com os olhos vendados (*Cité de Dieu*, Fr172, fol. 150), ca.1400-1415.
- *La roue de la Fortune* (Epître d’Othéa), ca. 1450-1475.
- *Senhora Fortuna e a sua Roda*, Jean Pichore, em *Les Remèdes de l’une et l’autre fortune* de Petrarca (Ms. Fr. 225, ca. 1503-1505, BNF).
- *Roda da Fortuna*. Guillaume de Machaut, *Poésies: Jugement du roi de Bohème*, ca. 1350-1355, BNF.
- *Roda da Fortuna* na versão ironista de Albrecht Dürer — *The Fox and Time Turning the Wheel of Fortune* — Michelfeldt Tapestry (Alegoria Injustiça Social).
- *Achillis Bocchii Bonon. symbolicarum quaestionum de Universo genere quas serio ludebat* (*Emblems of Achilles Bocchius.*), Plate 71 *The wheel of fortune with clothed figure lying on it, set before a landscape*, gravura de Giulio Bonasone, 1555.

Mais recentemente, na representação oficial francesa à 54.^a Bienal de Veneza, Christian Boltanski concebeu uma instalação-engrenagem-non-stop intitulada *The Wheel of Fortune* (2011), onde suas fotografias circulam modo ontogénico, clamam a passagem inexorável do tempo, enquanto o relógio digital regista os segundos de sua vida que passa.

- *The wheel of Fortune*, miniatura de *The Consolation of Philosophy*, Boethius, século XIII, cod. 2642, fol. 11r (Wien, Österreichische Nationalbibliothek).
- *Wheel of Fortune*, miniatura de *Imagines secundum diverses doctores*, 1424. Roma.
- *Wheel of Fortune*, miniature in *Des Cas des nobles hommes et femmes* de Boccaccio (Livro VI), ca. 1450.
- *Wheel of Fortune*, gravura *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio, Bruges, 1483.
- *The Struggle of Fortuna against Poverty*, from the *Livre de la Ruyne des nobles hommes et femmes*, Master of the Boccaccio Illustrations, Bruges 1476.
- *Fortuna*, gravura de Nicolaus Basse: figura de mulher nua de lado, os pés alados em cima da roda; numa das mãos segura uma peça de roupa e na outra, uma faca. Veem-se barcos a navegar e um porto. Sarcerius, *Geistlicher Herbarius*, Frankfurt: Basse & Feyerabend, 1573.
- *Emblemata Occasio*. 1591. Leiden.
- *Wheel of Fortune Descending 1657*: um cão olha para o céu na eminência da roda da fortuna que cai vinda do sol — remete para os símbolos do Zodíaco.
- *Foglietto che non falla. Tempo guerrier e Fortuna che gira*. Sátira alusiva à Guerra; personificação do *Tempo* afia a espada na roda girada pela *Fortuna*, alusiva aos quatro continentes: Gravura de Giuseppe Maria Mitelli, 1692.
- *Cena Alegórica*, personificação da Fortuna como mulher que segura a cornucópia da abundância, equilibrada na roda em cenário de templo antigo, Pierre Michel Alix: frontispício de livro (?), ca.1780/90.

- *Esperança e Fortuna*, a partir de obra de Giovanni Battista Cipriani, gravada por James Anthony Minasi, 1801.
- *La Fortune*, Alfred Agache, pintura simbolista, 1885.

A contingência e sedução pelo *Erro* subjazem em certos casos das obras enunciadas. Não coube, aqui, comprovar (provisoriamente ou não) quanto o *Erro* é induzido em termos icônicos. O fato é que nunca foi antropomorfizado ao contrário da *Fortuna* que foi sujeita a consideração alegórica direta. A título episódico, retome-se uma plêiade de figuras mitológicas que, em seus enredos, concorrem na proximidade a situações onde *Fortuna* e *Erro* nutrem sobreposicionalidades, interseções e validação de ínfimas mesmidades.

É importante admitir a pesquisa articuladora de consignações filosóficas, estéticas, antropológicas, históricas, para cotejo de obras onde sobressaem existências viso-verbicas celebradas poeticamente, mediadas por seduções coreográficas onde *Fortuna* e *Erro* se acercam ou distanciam, reentram em cena sob novos e lúcidos auspícios, propondo volúpias interpretativas, cumplididades improváveis em modo conciliatório.

CODA

*Fortuna. Auseinandersetzungssymbol des sich befreienden Menschen*³².

*Erros meus, má fortuna, amor ardente, em minha perdição se conjuraram, os erros e a fortuna sobejaram, que para mim bastava amor somente. Perdição. Amor somente. Como a poesia é falsa e verdadeira. Como ela diz não dizendo, e é não dizendo que diz. Como da nossa alma não sabemos nada antes de escrevê-la, e como não é dela que sabemos depois de ter escrito*³³.

Imprescindível na abordagem iconográfica [e iconológica] de *Fortuna* é a famosa *Tavola 48* do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg³⁴, onde o mapa coreografado das transfigurações e fidelidades da *Fortuna* difunde as sucessivas assunções, e atendendo à pragmática que lhes assistiu — diacrónica e sincreticamente.

Atendendo às tipologias iconográficas estabelecidas — consensuais, aliás, na grande maioria dos estudos consultados — assinale-se a representação de *Fortuna* anterior e no protocristianismo; as transformações aplicadas pelo/no Cristianismo, período medieval, onde se aborda na qualidade de *Roda da Fortuna*; a partir do Renascimento apresenta-se como mulher (implicadas as vicissitudes e estereótipos vigentes) implicando o globo terrestre; guiando ou conduzindo o mundo, quando empunha o timão e se equilibra na caravela, barça ou concha...

*¡Pues cómo, Fortuna, regir todas cosas
con ley absoluta, sin orden, te plaze?
¡Tú non farías lo qu'el çielo faze,
e fazen los tiempos, las plantas e rosas?*

³² *Fortuna. Símbolo discutido do homem que se liberta* (Kaufmann). Cf. <http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1048#>.

³³ SENA, 1966: 162.

³⁴ WARBURG, 2010: 88.

*O muestra tus obras ser siempre dañosas,
o prósperas, buenas, durables, eternas:
non nos fatigues con vezes alternas,
alegres agora e agora enojosas*³⁵.

A *Sedução* [Verführung] da *Fortuna* participa no *Atlas Mnemosyne*, imagens significativas plasmadas em trinta e uma de suas muitas aceções, sob égide de *Fortuna: Auseinandersetzungssymbol des sich befreienden Menschen* (Kaufmann)³⁶. Parte das imagens procede de manuscritos e livros, incluindo obras de Christine de Pisan, Boccaccio, Erasmus e Boécio, manifestando quanto a simbolização de romana de *Fortuna* derivou na *Roda da Fortuna* medieval, manifestando a impotência humana simbolizada na figura feminina de roupagens que se assemelham a velas de barcos e cuja mão controla o timão do destino. Warburg assinala como esta apresentação da deusa-ao-vento é uma oscilação entre a confiança medieval em Deus e a crença do homem renascentista em si mesmo. A narrativa warburgiana vacila entre o endeusamento poético, a tirania da *Fortuna* ou a conquista mercantil triunfante de uma classe, num oceano de mudanças. *Fortuna* é presentificada em cenários palacianos (fig. 18), enquanto a famosa gravura de Dürer *Nemesis* a convoca numa versão bem mais obscura — o barco do mercador converte-se na nave de loucos.

*The Goddess Fortune is the devil's servant, ready to kiss any one's ass*³⁷.

Compreendam-se, sob este ponto de vista, as 102 ilustrações concebidas por William Blake para o «Inferno VII, 25-96», *Divina Comédia* de Dante (1824-1827), encomendadas por John Lindell. A deriva, pelas imagens metonímicas, envolve o desejo alegórico, atenua as reflexões melancólicas. Os excertos e imagens escolhidas por Warburg acentuam a tenacidade da luta, a ambiguidade entre a *Fortuna* redentora (pela ação do livre-arbítrio) e a assunção da ocasião (*Kairós*). Warburg cita, em termos algo conclusivos, Ausonius (poeta e político romano do século IV DC), ao referir que se não é impossível, é muito difícil, discernir o resultado de um combate entre a ocasião e essa outra figura na imagem, seja ela a *penitência*, a *erudição* ou a *virtude*:

*Good luck! Best wishes! The best of luck!
The very best! Godspeed! God bless you
Peace be with you!
May your shadow never be less!
We can see through to the other side,
you see. It's your problem, we know,
but I can't help feeling a little envious.
What if darkness became unhinged right now?*³⁸

³⁵ MENA, 1505: s/p.

³⁶ *Fortuna. Símbolo da luta do homem que se libertou (Mercador)*.

³⁷ BLAKE, 1824-1827: Inferno VII, 25-96.

³⁸ ASHBERY, 2005: s/p.

Cada uma das bênções, cada uma das personificações de *Fortuna*, cada uma das *Tyché* convoca, numa certa perspetiva, um corpo dançante em postura e atitude diferente. As colocações, posturas e movimentos insinuados nas estátuas greco-romanas acertavam-se por idealizações e convencionalismos que permitem disponibilizar a compreensão ao seu público, quanto às deidades ou heróis para os quais remetiam, cumprindo a sua lição. *Fortuna* assume poses específicas, circunstanciais que, nalgumas figuras procedem de *Tyché* mas existindo casos em que ultrapassam tais estereótipos e se deixa conduzir pelo imaginário dos artistas e autores. Não por isso, deixa a sua mensagem de ser emitida, nem o receptor de a incorporar.

Uma abordagem, associada à presente, concilia-se na análise das poses à luz do volume *La danse grecque antique d'après les monuments figurés* de Maurice Emmanuel (1896). O autor francês acreditava que, apenas através das estátuas, se conheceriam a técnica, coreografia, posturas, tipologias de movimentos existentes na dança da Grécia antiga, tendo erradicado de sua pesquisa todas as demais fontes³⁹. Pois os convencionalismos posturais e coreográficos na Europa, onde se estrutura o *Ballet* — Itália e França dos séculos XVII e XVIII — recuperam e inspiram-se em tais modelos de atuação e de representação. À semelhança do que sucede com outras figuras alegóricas, vindas das mitologias ou de inspiração literária, a representação de *Tyché* e de *Fortuna* plasma-as, uma a uma, em atitudes de dança, parecendo que esboçam movimentos que possuem uma anterioridade e uma consecutividade quase de ordem cinematográfica.

Finalmente, é notável como, ao longo de tantos séculos, fluiu a iconografia de *Fortuna*, como a deidade motivou diferentes desenhistas, gravadores e artistas que a celebrarem mediante evocações mais fechadas ou exploratórias; onde a dimensão mítica convive com o alegórico (mesmo o arquétipo), o que não necessariamente implica uma perspetivação participada na exclusividade de termos subjetivistas, nem tampouco no epigonismo (atávico) de vocabulários visuais esgotados.

BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA

- ALLEGRE, F. (1889) — *Étude sur la déesse Grecque Tyché – sa signification religieuse et morale, son culte et ses représentations figurées*. Paris: Ernest Leroux, Éditeur.
- ASHBERY, John (2005) — *New Poems*. New York: Ecco. Disponível em <<http://ashbery.blogspot.com/2005/06/o-fortuna.html>>. [Consulta realizada em março 2018].
- BLAKE, William (1824-1827) — *The Goddess of Fortune* para *The Divine Comedy* de Dante Alighieri (*Inferno* VII, 25-96). Disponível em <https://arthive.com/artists/551~William_Blake/works/499301~Virgil_pushes_Filippo_Argenti_from_the_boat_Illustrations_for_the_divine_Comedy>. [Consultada realizada em novembro 2017].
- BLEEKER, C.J. (1995) — *Die Idee Des Schicksals in Der Altägyptischen Religion*. «Numen», vol. 2, no. ½. p. 28-46. Disponível em <www.jstor.org/stable/3269454>. [Consulta realizada em setembro 2017].
- BOUCHE-LECLERCQ, A. (1891) — *Tyché ou la Fortune: a propos d'un ouvrage récent*. «Revue de l'histoire des religions», vol. 23, p. 273-274. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/23659939>>. [Consulta realizada em outubro 2018].

³⁹ EMMANUEL, 1896: 31.

- BRENDECKE, Arndt & GILBERT, Allan H. (1938) — *Machiavelli's Prince and its forerunners; The prince as a typical book de regimine principum*. Durham: Duke university press.
- BRISSON, Jean-Paul [s.d.] — FORTUNA. In *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponível em <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/fortuna/>>. [Consulta realizada em 15/09/2017].
- CAMÕES, Luís de (1983) — *Lírica - Obras Completas*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. III.
- CARLYLE, Thomas (1840) — *Critical and Miscellaneous Essays*.
- DUMEZIL, George (1943) — *Servius et la Fortuna*. Paris: Gallimard.
- EMMANUEL, Maurice (1896) — *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris: Hachette et Cie. Disponível em <<https://archive.org/details/ladansegrecquea00collgoog/page/n0>>. [Consulta realizada em janeiro 2018].
- GILBERT, Allan H. (s.d.) — *Machiavelli's Prince and its forerunners; The prince as a typical book de regimine principum*. Disponível em <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015066016539;view=1up;seq=5>>. Consulta realizada em setembro 2017].
- HANDKE Peter (1994) — *Ensaio sobre o dia conseguido*. Lisboa: Difel.
- LA FONTAINE, Jean de (1826) — *Fables*. Paris: Nepveu Libraire. Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55294339/f6.item.r=fortune.texte>>. [Consulta realizada em setembro 2018].
- LEERS, Larissa (2010) — *La Fortuna romaine et l'héritage grec*. Liège: Université de Liège. Maîtrise.
- MACHAUT, Guillaume de [s.d.] — *Poésis: Jugement du roi de Bohême, dit Jugement du roi de Behaigne, Remède de Fortune, Dit de l'Alérion, Dit du Verger, Dit du Lion, Louange des Dames, Lais, motets, ballades, rondeaux et virelais*. Acessível na Biblioteca Nacional de França, Paris, França. Département de Manuscrits, Français 1586.
- MENA, Juan de (1505) — *Laberinto de Fortuna*. Edición digital basada en la de Granada, [s.n.]. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/laberinto-de-fortuna--0/html/fedd608a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0_>>. [Consulta realizada em setembro 2017].
- MÜLLER, Jürgen & GRUBER, Bettina (2017) — *Fortuna Revalued - On the Goddess's Sexualisation in the Renaissance*.
- PESSOA, Fernando (1972) — *Mensagem*. Lisboa: Ática.
- RIPA, Cesare (1776) — *Iconologia*. Tomo Terzo. Peruggia: Stamperia Piergiovanni Costantini.
- RINGGREN, Helmer, éd. (1957) — *The problem of fatalism*. In RINGGREN, Helmer, ed. — *Fatalistic Beliefs in Religion, Folklore and Literature, Symposium on Fatalistic Beliefs*. Stockholm: Éd. Almqvist & Wiksell, p. 7-18. Disponível em <<https://journal.fi/scripta/issue/view/4682>>. [Consulta realizada em outubro 2017].
- SENA, Jorge de (1966) — *Novas Andanças do Demónio*. Lisboa: Portugaláia, p. 162.
- SZYMBORSKA, Wisława (1996) — *Paisagem com grão de areia*. Lisboa: Relógio d'Água.
- VOGT, Peter (Hrsg.) (2017) — *The End of Fortuna and the Rise of Modernity*, Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- WALBANK, Frank W. (2007) — *Fortune (tyché) in Polibius*. In MARINCOLA, John, ed. — *A Companion to Greek and Roman Historiography*. London: Blackwell.
- WARBURG, Aby (2010) — *Atlas Mnemosine*. Madrid: Akal.

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. Constituinte 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.* Tatarkiewicz, 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 perseguição 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].

«ERRARE HUMANUM EST»:

O ERRO NA METODOLOGIA DAS HUMANIDADES*

MARIA LUÍSA MALATO**

Resumo: O comportamento errático das pessoas e dos raciocínios tem comumente um sentido pejorativo. Entre o judeu errante e o pensamento errático, pesa uma indelével punição. Por outro lado, se errar é humano, o homem é também metaforicamente, um ser errático, torto: Kant di-lo um lenho. O erro tem porém uma terceira categorização: já não é somente falta ou fatalidade, mas também funcionalidade. Em muitos filósofos e viajantes, a errância e o erro tornam-se sinónimos da independência, coerência e método. E em áreas tão distintas quanto a edição crítica, a historiografia literária, ou a escrita criativa, o erro vai fazendo parte de uma «metodologia», isto é, desde logo etimologicamente, de um conhecimento (-logia) feito através (meta-) do percurso (-odos-).

Palavras-chave: Erro; Método; Metodologia; Conhecimento; Humanidades.

Abstract: Erratic behavior and erratic reasoning often have a pejorative sense; between the Wandering Jew, named Aasvero or Ahasverus, and the erratic thought we find the same kind of punishment. «Errare humanum est» is also part of common sense: human behavior is considered erratic by nature. Kant describes man with a significant metaphor: he is a log. The error has however a third categorization: it is no longer a fault or a fatality, but also functionality. To philosophers or travelers, error and wander became synonymous with independence, coherence and method. In areas as different as critical edition, literary historiography or creative writing, mistake is considered a strategy for a good «methodology», word that means, etymologically, a knowledge (-logos) accomplished by (meta-) the way (-odos-).

Keywords: Mistake; Method; Methodology; Knowledge; Humanities.

Errar, não acertar, é uma geografia: vamos tateando o espaço que ainda não tem caminhos. Bons ou maus. *Errare humanum est*: eis a maior e melhor das desculpas. Realmente é o erro que nos ensina a andar como a pensar. Caímos, bem antes de caminhar. Gaguejamos hipocorísticos, bem antes de falar. Erramos entretanto porque não fazemos ou pensamos o que os outros nos dizem reto e correto. O Direito e o que é reto ou correto têm por imagem a perfeição de uma linha disciplinada e um percurso sabido. Contrariamente, o erro associa-se a uma imperfeição da inteligência, semelhante à imperfeição visual da curva, do distorcido, do desenho natural da mão: é antes do mais uma errância localizada. Todo o comportamento irregular dos objetos, das pessoas ou da leitura abstrata desse concreto de objetos e pessoas, é lido como temível, desde logo porque imprevisível. Temem-se os «icebergues errantes» afinal por razões iguais às «dores errantes», ou «métodos errantes». Tememos o que não é fixo: o icebergue, a dor ou o método. Associamos o erro à queda, ao momento em que teríamos perdido um Paraíso estático. Assim, Adão ou Ashaverus, o «Judeu Errante», foram expulsos do jardim do Éden ou da salvação em Cristo pela condenação à errância. Eternamente danados, vivem em permanente diáspora, sofrendo as consequências do seu erro.

* O presente artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico Integrado UID/ELT/00500/2013; POCI-01-0145-FEDER-007339.

** Universidade do Porto/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. mlmalato@gmail.com.

1. O ERRO COMO INDISCIPLINA



Foto de Maria Luísa Malato

Figura 1 — Timor, estrada Dili-Baucau, 2015.

A imagem é de Timor, estrada para Baucau. Uma estrada entra pelo mar adentro, tendo à entrada um letreiro: *la bela tama*, «não pode entrar», proibido entrar. O tom ameaçador do letreiro contradiz a liberdade com que os animais atravessam a estrada. O Oriente tem coisas estranhas para os ocidentais: galinhas que voam para os ramos mais altos das árvores de uma avenida, árvores frondosas que crescem no meio do mar, estradas que entram pelo mar adentro. Coisas não normais, que associamos à aberração, ao erro, *ab+erratio*. Cinatti, talvez o poeta português que melhor explicou a importância da *atopia* na viagem, e a sua relação com o insondável sentido do erro, tem um artigo de juventude sobre a arte de andar¹. Apesar de publicado num lugar estranho que depois abandonou, «O Jornal da Mocidade Portuguesa», e nele se dever pressupor um contexto de exaltação da ruralidade pelo Estado Novo, ela é já, de raiz, uma poética subversiva: proclama a arte de errar, experimentar a liberdade das rotas que Cinatti buscou sempre, na juventude ou na maturidade, na vida política ou poética. Extasia-se diante de uma inscrição de Dario, que acha «eloquente» diante das ruínas de Persépolis, no Irão: a lista das nações e matérias que construíram a cidade caminhando: babilónios que removeram as escórias da terra e moldaram os tijolos; assírios que trouxeram madeira de uma montanha do Líbano; jónios que esculpiram o marfim vindo da Etiópia, e medas e egípcios que ornamentaram as paredes dos edifícios. Fala então de um «terceiro factor», a «síntese», que corrige as hegemonias bélicas das teses e antíteses, inscrevendo «a tolerância e a justiça» numa terra de ninguém². «Ilhas que eu não queria/— surgem»; «Causas perdidas/são as/que me dão vida./Por isso te quero/terra minha»; «Nunca andei direito,/nunca, em linha recta»³. Em Timor, Cinatti vem a descobrir que ama a aber-

¹ CINATTI, 1939: 7-8.

² CINATTI, 1965: 2-17.

³ CINATTI, 2016: 166, 647, 999.

ração: aquele povo silencioso e atento que os governantes consideram selvagens e ímpios, aqueles gônias sagrados que o ocidental corta não lendo neles o tempo, o espaço e os símbolos. Aquelas galinhas que sobem às árvores porque não lhes cortaram as penas, vistas claramente vistas: «galinhas mansas levitam/ poiso nos ramos patentes»⁴.

A aberração é quase sempre uma das classificações que damos ao estranho, ao inusitado, ao que sai fora dos nossos caminhos usuais. *Ab+erratio*. Nos dicionários das línguas românicas, os exemplos que ilustram o prefixo *err-* estão quase sempre conotados negativamente:

Err-: antepositivo, do v. lat. *erro, as, avi, atum, are*. *Vagar, andar sem destino, circular, desviar-se, apartar-se do caminho, perder-se, donde, em sentido figurado, enganar-se, errar, cometer uma falta, hesitar, duvidar, representado nas línguas românt.:* it. *logd errare, engad. erer, friul. erá, fr. errer, provç.cat.esp.port. errar; ocorre em voc. já formados no próprio lat. e introduzidos desde as orig. da língua, como errabundo, errado, errância, errante, errar, errata, errático, erratum (lat.) erro, erróneo, já em outros mais recentes, formados vernacularmente à feição lat.:* *erradio, erradoiro/erradouro, errabilidade, erraticidade, errátil, erreiro, errónea, erroneidade, erro- nia, error; ocorre ainda nas f. prefixadas aberração, aberrácio/aberrátio, aberracional, aberracionalidade, aberrado, aberrância, aberrante, aberrar, aberratividade, aberrativo, aberratório, aberrontar, aberroscopia, aberroscópico, aberroscópio, atestadas a partir do s. XVII*⁵.

Nos apontamentos para a aula de 12 de janeiro de 1977, no Collège de France, Barthes retoma a velha oposição nietzschiana entre Método e Cultura, retomada ainda por Deleuze. E escreve:

*Método. Supõe «uma boa vontade do pensador», uma «decisão premeditada». De facto, meio para evitar ir a determinado lugar, ou para garantir-nos a possibilidade de sair de lá (o fio no labirinto). Para concluir acerca dos caminhos sem surpresas: «nada esperar acerca do método — a menos que se tome a palavra em seu sentido mallarmaico: «ficção»: linguagem refletindo sobre a linguagem → exercício da cultura = escuta das forças*⁶.

Mas terão o erro e a errância a mesma etimologia? Não é certo. Littré, por exemplo, esforça-se por distinguir a terminologia de um e de outro: «Erroné, ée: “errant, vagabond, de *erro*, vagabond, de *errare*, *errer*”⁷. Mas, por exemplo, quando fala do adjetivo «errante», di-lo proveniente não do verbo latino *errare*, com o mesmo étimo do «erro», mas de um antigo verbo derivado de *itinerare*⁸.

Certo é os espaços da errância serem invariavelmente, a crer nos seus exemplos, espaços em fragmentação, imperfeitos, sem segurança, misteriosos e sem sólidos pontos de referência. No Dicionário de Littré, *erra-se*. Mas quase sempre entre ruínas: «J’allai, selon ma coutume, *errer* parmi les ruines [Chateaubriand]». Entre brumas: «Qu’on voit au gré des

⁴ CINATTI, 2016: 1001.

⁵ Dicionário Houaiss, 2003: III, 1542.

⁶ BARTHES, 2003: 6-7. Cf., sobre a metáfora da deslocação em Barthes, HEATH, 1974: *passim*.

⁷ *Le Littré (XMLittré v2)*.

⁸ *Le Littré (XMLittré v2)*.

vents errer sur la bruyère. [Ducis]». Entre nuvens: «Ils pensent voir errer sur des nuages sombres». No campo, na floresta, mais raramente na cidade: «Courir les champs, errer dans la champagne». Por desvios e labirintos: «Errer dans les détours d'un dédale de lois». Acompanhando o movimento dos animais que pastam ou só obedecem à lei da selva: «Errer à l'abandon, en parlant des animaux malfaisants». Entre túmulos: «Faut-il errer dans les tombeaux». Correndo o risco de cair: «occasion d'errer, de tomber dans l'erreur ou dans le péché». De perder pelo menos o equilíbrio: «Errer ça et là. Ce fut à pirouetter et à subsister aux dépens de [...]». Ignorando perigosamente o dogma, o bom caminho, o Direito: «chez les catholiques, qui ne peut errer dans les matières de foi», «l'assistance de son esprit qui ne peut errer»⁹.

A errância pressupõe ausência de um plano de viagem, coisa que não é própria do homem de negócio, nem sequer do bom viajante, que preenche caoticamente o seu ócio: «Voyager pour voyager, c'est errer, être vagabond»¹⁰.

O erro, como a errância, encontra-se evocado pelo noctívago, o que vagueia à noite. A etimologia guardaria assim uma sabedoria simbólica, que a palavra, entendida na sua abstração, ou no seu carácter convencional e não motivado, perdeu irremediavelmente. O que não invalida o seu valor metodológico. O erro nasce da aventura imprevisível e começa por ser uma improbabilidade matemática. Nassim Nicholas Taleb — autor de *Foiled By Randomness: The Hidden Role of Chance in Life and in the Markets* (2001) e *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable* (2007) — explora uma teoria do erro ilustrada com eventos paradigmáticos. Por exemplo, o desconhecimento da espécie do cisne negro pelos europeus, considerada uma fantasia até ser reportada a existência de um espécimen na Austrália, em 1697. O que antes de 1697 era considerado um erro por não caber no que era conhecido até então, é integrado todavia depois numa narrativa do verosímil, que não deixa também de ser errática e falaciosa. Errar é pois inevitável, já que não conseguimos prever o que é imprevisível. Mas prever é também fonte do erro, já que generalizamos o que não é generalizável. Metodologicamente, o erro é tão inevitável quanto inútil, se criarmos excessivas expectativas quanto ao previsível.

*The strategy for the discoverers and entrepreneurs is to rely less on top-down planning and focus on maximum tinkering and recognizing opportunities when they present themselves. So I disagree with the followers of Marx and those of Adam Smith: the reason free markets work is because they allow people to be lucky, thanks to aggressive trial and error, not by giving rewards or "incentives" for skill. The strategy is, then, to tinker as much as possible and try to collect as many Black Swan opportunities as you can*¹¹.

Voltemos a Cinatti e ao seu poema «Economia trágica», sobre a não correção de um lapso. Começa Cinatti por escrever «Assim me dou. Como trapo à lama/da rua, onde cansei meus passos». Para depois incluir em outros versos: «Onde está: "Assim me dou. Como trapo

⁹ *Le Littré (XMLittré v2)*.

¹⁰ *Le Littré (XMLittré v2)*.

¹¹ TALEB, 2010: XXV, sublinhado nosso.

à lama”/Substituir: /“Assim me dou como trapo à alma”/E fica: /Assim me dou. Como trapo à alma/da rua, onde cansei meus passos»¹².

Frequentemente os poetas e os romancistas, tanto quanto os cientistas mas mais explicitamente que eles, devem ao erro (tipográfico, por vezes) uma formulação mais correta do problema. Como sucedeu com o livro de McLuhan, *The Medium is a Massage*, originalmente intitulado *The Medium is a Message*. Independentemente das razões do erro, de tipografia, segundo alguns testemunhos, o subtítulo do livro parece até confirmar a dimensão catalisadora do erro: «An Inventory of Effects»¹³.

2. O ERRO COMO RUSTICIDADE/URBANIDADE



Foto de Maria Luísa Malato

Figura 2 — Serra da Estrela, sem lugar, 2016.

Não surpreende pois que, ligada a esta ligação etimológica entre o erro e a errância, esteja a ideia de que a natureza humana, e a civilização que dela decorre, é esforçada, planeada, e que toda a nossa urbanidade é uma forma de disciplina. Contrariamente à urbanidade, a rusticidade encontra-se próxima da espontaneidade, do impulso e da nossa selvajaria original.

Henri David Thoreau — como Hesíodo, ou Rousseau, ou Walt Whitman — faria parte daquele número de pensadores que leem a Humanidade como uma degradação de uma animalidade, mais próxima de um idealizado «estado de natureza». Bruce Chadwin refere-se amiúde ao que ele chama «animaliterialismo», a pretensão de que os animais são dotados de qualidades morais superiores às dos humanos¹⁴. A civilização se oporia, para estes autores, a um estado de Natureza.

A posição vertical da coluna revelaria a sua artificialidade vingando-se nas dores que provoca ao homem de idade mais avançada.

¹² CINATTI, 2016: 473.

¹³ GORDON, 1997: 175.

¹⁴ CHATWIN, 1997: 99 et passim.

O bebé que baloiçado no berço deixa de chorar revelaria esse estado paradisíaco em que, como os restantes primatas, se agarrava ao colo da mãe e era embalado pelo seu andar, desde que com ela andava no seu ventre. Se a cidade é o espaço das instituições (o que –sta, como recordava Giambattista Vico), a floresta guarda a memória desse paraíso perdido, em que nos movimentávamos erráticamente num jardim.

Ambulator nascitur, non fit. Some of my townsmen, it is true, can remember and have described to me some walks which they took ten years ago, in which they were so blessed as to lose themselves for half an hour in the woods; but I know very well that they have confined themselves to the highway ever since, whatever pretensions they may make to belong to this select class. No doubt they were elevated for a moment as by the reminiscence of a previous state of existence, when even they were foresters and outlaws¹⁵.

Certamente que, como contestava Voltaire a Rousseau, este mito do bom selvagem não deixa de ser um mito, utopia de um homem que não constrói a sua humanidade. Tão paradoxal quanto este oxímoro da «natureza humana» é o oxímoro da «humanidade natural». Na obra do filósofo Bergson, nomeadamente em *La pensée et le mouvant* (1934), se fala ainda desse ritmo do ritmo, por vezes associado ao prazer da marcha: prazer que se torna estético e ético, ainda que agora seja dito próprio do homem e, como consciência e arte, inexistente nos animais. A arte derivaria então dessa racionalizada consciência da nossa naturalidade. E por isso o artista estaria próximo da natureza, pela transgressão à linguagem estática, ditada pela norma gramatical. Com uma tranquila incoerência, Bergson inverterá os termos de causalidade evocados para definir o ritmo, quer se trate dos batimentos do coração, das passadas da marcha ou das marés. O ritmo seria estético antes ainda de ser próprio da fisiologia humana. Certamente há aqui uma premissa que encontramos já no pensamento pitagórico: o ritmo significaria antes do mais «medida» e «regularidade», dois atributos que se reencontrariam depois nas artes musicais ou nas artes plásticas¹⁶. Mas a relação entre arte e instinto, razão e emoção, disciplina e errância, vai sendo confirmada pelas mais recentes investigações científicas. Os textos reunidos por Fernando Corbalán em 2010 voltam a testar a proporção áurea, a linguagem matemática da beleza. Os de Javier Arboés e Pablo Milrud do mesmo ano debruçam-se sobre o carácter numérico da harmonia. Volta-se a investigar a zombada metáfora da «música das esferas». O conceito de «fractal», divulgado a partir de 1975 por Benoît Mandelbrot continuaria ainda a ser uma aplicação do número áureo¹⁷.

Nesse mesmo sentido, a reavaliação das competências estéticas tem, de certo modo, voltado a atenção dos investigadores para os textos setecentistas sobre Retórica e Estética. De novo se lê em Baumgarten a razão de ser da Estética: o «conhecimento sensível»¹⁸. Contestando a possibilidade de uma beleza universal, mas de novo fascinado pela possibilidade de compreender cientificamente a «razão do sentimento» ou o «sentimento da razão», Renato Barilli escrevia já em 1989, no seu *Corso di Estetica*:

¹⁵ THOREAU, [s.d.]: [s.p.].

¹⁶ CORBIER, 2012: 4.

¹⁷ Cf. CORBALÁN, 2010: 141-147.

¹⁸ BAUMGARTEN, 1988: 127.

Como é sabido, o termo foi proposto pela primeira vez pelo alemão Baumgarten na obra homônima, publicada em 1750, retomando uma raiz verbal grega, «aisth» (daí o verbo «aisthánomai») ligada à ideia de sentir, mas não com o coração ou o «sentimento», mas sim com os sentidos, com a rede das percepções físicas. Essa raiz sobrevive da forma mais directa e eloquente mesmo na nossa linguagem comum, ainda que negativamente. Precedida pelo «alfa privativo», dá-nos efectivamente «na-estesia», que é o procedimento farmacológico através do qual se obtém, com fins terapêuticos, o embotamento ou mesmo o anulamento temporário das faculdades sensoriais-perceptivas¹⁹.

Contestando a arte do século XX o carácter ontológico da arte impunha-se à Estética, enquanto estudo da Arte, refletir sobre essa arte que se reveste não raro de estratégias da anti-arte. Barilli regista então uma paradoxal reaproximação de Baumgarten: a reescrita de uma ciência, ou filosofia, da sensação, abandonado que ficou o sonho romântico de explicação do «sentimento do belo». Tal como a Retórica se não pode separar das estratégias da Anti-Retórica, a Estética teria de compreender e estudar estratégias de proclamação da morte da Arte:

A verdade é que o último movimento esboçado da pesquisa mais sensível e aguerrida consiste num retorno às origens, isto é, à «estética» na acepção de Baumgarten, e portanto numa aproximação à acepção baixa²⁰.

O mesmo sucede na obra de Denis Dutton, *Arte e Instinto*: são nela amiúde citados os autores que, como Hume, elaboram numa «teoria do erro» com base no «desvio» que a ignorância e o saber, a anestesia e a estesia ou a crença pessoal ou comunitária imprimem ao unificador «padrão do gosto». Hume citaria uma curiosa passagem do *Dom Quixote* para o ilustrar:

Dois dos meus parentes foram uma vez chamados a dar a sua opinião sobre um barril de vinho que era de esperar fosse excelente, pois era velho e de boa colheita. Um deles prova o vinho, examina-o, e depois de madura reflexão declara que ele seria bom, não fora um ligeiro gosto a couro que nele encontrava. O outro, depois de empregar as mesmas precauções, dá também um veredicto favorável ao vinho, com a única reserva de um sabor a ferro que facilmente podia nele distinguir. Não podes imaginar como ambos foram ridicularizados pelo seu juízo. Mas quem riu por último? Ao esvaziar o barril, achou-se no fundo uma velha chave com uma correia de couro amarrada²¹.

Na nossa humanidade, haveria pois sempre uma tensão dialéctica entre disciplina e errância, razão e erro, salvação e queda, expectativa e rutura. Errado seria vê-la abruptamente no século XX. A literatura portuguesa/europeia do século XIX (de Garrett, Camilo, Eça, mas também a de Balzac, Flaubert ou Baudelaire) desenvolveria narrativas romancescas várias, representando este renovado mito de um Adão natural, obrigado a dialogar com

¹⁹ BARILLI, 1992: 18-19.

²⁰ BARILLI, 1992: 19.

²¹ *Apud* DUTTON, 2010: 67-68.

o Adão Social. Balzac aplica às suas personagens da *Comédia Humana* os mesmos axiomas do seu *Traité des Excitants Modernes*: sendo Adão uma personagem condenada ao movimento, não se distingue dos outros animais, mas pela consciência possível do ritmo do seu movimento. Para o homem social, viver traduz-se por movimentar-se mais ou menos lentamente, mais ou menos irregularmente²².

Precisamente para esclarecer esta questão subjacente a Hume — a da objetividade da subjetividade e a subjetividade da objetividade — Jules Tannery proporia em 1911, em *Science et Philosophie*, a criação de uma disciplina nova, a Psicofísica («la Psychophysique»), nos moldes enunciados na tese de M. Foucault, apresentada à Universidade de Paris em 1901. Devia ela pensar a variabilidade quantitativa e qualitativa das sensações, e ser a ciência exata das relações entre alma (lat. «anima», gr. «psyché») e corpo. Segundo Tannery (citando Foucault, que citava também por sua vez Fechner), as simples noções de calor, peso, luz, som, teriam de estar sujeitas a uma teoria de grandeza que tornaria inútil a mera quantificação. Nas humanidades, e ainda em algumas situações das ciências físicas, sendo nelas impossível separar o sujeito do objeto, seriam inevitáveis as variantes gradativas e relativas que vão alterando a unidade de referência. O hábito de uma temperatura, de um peso, de uma incidência visual ou sonora, anesthesiaria a sensação experimentada pelo sujeito quando ele a descrevesse como sensível ou inócua. Impunha-se pois compreender que realidades podiam consubstanciar as experiências e as medidas que delas derivavam. Essa compreensão seria, não tanto uma ciência da exatidão, mas sobretudo uma ciência dos «erros de observação»:

*D'après lui, cette réalité n'est nullement l'intensité de la sensation, pour de bonne raison que cette intensité n'existe pas; la plupart des recherches psychophysiques se rapportent aux erreurs d'observations, [...]. L'étude des erreurs d'observations n'en est pas moins capitale, et il est peut-être bon qu'elle soit entreprise et reprise par des esprits divers ayant des habitudes différentes, par des hommes de science rompus au maniement des instruments de précision comme à l'interprétation des tableaux numériques, par des psychologues familiers avec des analyses subtiles, par des psychologues aussi qui connaissent à fond les organes des sens et même, s'il s'en trouve après Helmholtz, par des gens qui possèdent toutes ces qualités, et d'autres encore*²³.

Voltemos ao conflito entre a cidade e o campo. Haveria de citar agora Pascal: «Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre»²⁴. Com efeito, errar, fazer erros, conhecer os erros ou derivar, só é possível se sairmos de uma área de conforto. Daí Denis Dutton suspeitar que a nossa tendência para a rutura ou o desvio seja a forma que a natureza nos deu para aprendermos, ainda que com algum risco. Dir-se-ia que Pascal, como Chatwin ou Bergson, sonha ainda com uma feliz animalidade do ser humano. Mas esta declaração é bem mais complexa quando lida no seu co-texto, já que Pascal não deixa de realçar o aborrecimento que leva o ser humano a querer sair de paraísos fechados. Na verdade, Pascal não parece considerar a floresta ou

²² BALZAC, 2004: 13. Cf. também BALZAC, 1926.

²³ TANNERY, 1912: 144-5.

²⁴ PASCAL, [s.d.]: B139.

a cidade como espaços privilegiados em si, mas somente entre si, aplicando a regra de que fala Tannery: «S'il est sans divertissement et qu'on le laisse considérer et faire réflexion sur ce qu'il est, cette félicité languissante ne le soutiendra point»²⁵.

Pode então o poeta idealizar a vida do campo a ponto de louvar os trabalhos a que se entrega o agricultor? O que louvamos no campo quando saímos da cidade? O que louvamos da cidade quando abandonamos o campo. Maravilha-se o cidadão com a vida no campo, e o camponês se extasia com a cidade. Muitos literatos repetem Horácio e as imagens da *aurea mediocritas*: a vida no campo, os trabalhos agrícolas em que cada um cria o pão que leva à boca, a felicidade de quem sabe a causa das coisas: de onde lhe vem o que põe em cima da mesa. Mas no final do Livro II das *Sátiras*, Horácio manda calar um atrevido escravo que, dando largas à sua veia crítica, disserta sobre as contradições que existem entre a vida requintada de seu amo e a poesia que lhe ouve recitar. Homem inconstante, que na cidade, louvas o campo; e no campo, sob as estrelas, anseias pela cidade: «Romae rus optas; absentem rusticus urbem/tollis ad astra leuis»²⁶. E se cantas a mesa frugal, corres a jantar em casa de Mecenas...

Como pode um cidadão gostar tanto da felicidade que imagina no campo? Como pode o rato do campo desejar a cidade? Responde Schelle, aplicando os preceitos de Jules Tannery: «Não é na realidade a vida camponesa em si (pois nenhum cidadão desejaria trocar seu estado pelo do camponês), mas a relação desta com a natureza pura, e a oposição assim ressaltada em relação às condições da vida cidadina, que conferem tanto deleite à vida e aos passeios do cidadão no campo»²⁷.

3. O ERRO E A ORDEM DO DISCURSO



Foto de Maria Luísa Malato

Figura 3 — Paris, 2014.

²⁵ PASCAL, [s.d.]: B139.

²⁶ HORACE, 1980: II, Sat. VII, vv. 28-9.

²⁷ SCHELLE, 2001: 66.

Ainda que o ponto de vista seja o do pensamento correto, a maior parte dos filósofos não opõe o erro à ciência ou à verdade. Victor Brochard, ao estudar o erro na perspectiva dos Sofistas, de Platão, Descartes e Espinosa, sublinha mesmo o caráter positivo do erro. Qualquer estudo sobre a teoria do conhecimento seria até inseparável de uma teoria do erro já que quase só através do erro aprendemos²⁸. Erramos porque aprendemos e aprendemos porque erramos. Há mesmo uma característica do erro que partilhamos como o conhecimento: uma apurada prática da generalização. Erramos porque generalizamos. Aprendemos porque generalizamos. E diz o filósofo que se quiséssemos fundamentar a educação (dos filhos, dos alunos) num único princípio metodológico bastaria ensinar-lhes, nas suas múltiplas variantes, a não generalizar²⁹.

Com efeito, a generalização é tão comum à superstição quanto à constituição da lei científica. O que distingue o supersticioso do cientista não é a certeza, mas a dúvida que o cientista deve manter viva e que o supersticioso não tem. Ter azar por passar debaixo de uma escada tem tanto de científico como de supersticioso. É altamente provável que a escada encostada a uma parede seja uma fonte de acidentes: alguém deve lá estar, em cima, a trabalhar, não dando conta de que passamos, por baixo, sem darmos conta uns dos outros. Mas o supersticioso não tem dúvidas: o mal vem de passarmos por baixo da escada e não de ser provável um acidente, sujeitos que estamos à lei da gravidade. Se o azar sucedeu uma vez, ele há de ser a regra. Se o azar deixou de acontecer, ele torna-se a exceção que confirma a regra... ou o sinal da eficácia de um amuleto: o chapéu ou a pata de coelho no bolso. O cientista, pelo contrário, duvida: testa sucessivamente a repetição das condições com que validou uma experiência. Formula a hipótese, sabendo que ficam por provar todas as outras hipóteses que não colocou. No caso das ciências humanas (da crítica literária à medicina), o cientista há de saber também que nunca lhe será possível isolar em laboratório um homem como isola uma célula ou até um rato. Que ao contrário da célula ou do rato, o homem muda de comportamento sabendo-se observado. Que ao contrário da célula ou do rato, o homem tem um sistema psicossomático muito influenciável pela linguagem, pela linguagem que cura ou mata, do placebo que toma ao decreto do xamã...

Consideremos pois o que une o supersticioso ao cientista: uma firme convicção de que o mundo é lógico, os casos improváveis e certa é a necessidade do sentido das coisas. Por isso ambos confundem por vezes a «verdade» com a «verosimilhança» (o que parece verdade), bastando tão-somente variar o que conhecemos ou o que ignoramos. A «verosimilhança», palavra que era bastante usada na filosofia grega traduz-se agora por «verdade» (*aletheia*), outrora reservada aos deuses. Chamamos «verdade» ao que «toda a gente diz», mas essa verdade é ainda verosimilhança (*eikós*), o que parece verdade a toda a gente. Cada cientista e cada supersticioso (e descartamos aqui a alta possibilidade de haver cientistas supersticiosos) é um leitor-modelo que, na definição que lhe é dada por Umberto Eco, se passeia, «nos bosques da ficção ou fora dela», predispondo-se a desbravar caminhos, sentidos, eliminando armadilhas, seguindo migalhas ou outros indícios deixados pelo autor

²⁸ BROCHARD, 1971: 8, 19-20, 34.

²⁹ BROCHARD, 1971: *passim*.

do mundo (Deus, a Natureza, o Escritor ou o Arquiteto...). Vemos porque procuramos. Vemos porque queremos achar:

Há uma regra de ouro dos criptoanalistas e dos decifradores de códigos secretos, que toda a mensagem secreta pode ser decodificada, contanto que saibamos que se trata de uma mensagem. O problema com o mundo real é que, desde o alvorecer dos tempos, os homens se têm interrogado sobre se há uma mensagem e se essa mensagem faz sentido. Com os universos ficcionais, não temos dúvidas de que contêm uma mensagem e por detrás deles está uma entidade autorial, como seu criador, e dentro deles um conjunto de instruções de leitura³⁰.

Os olhos humanos parecem ser órgãos constituídos para a nossa forma de ver: virados para a frente, valorizam o que as mãos lhe permitem examinar, mas descautelando a aproximação de perigos em 360°. A retina humana envia informações para o cérebro a um ritmo muito rápido sobre a zona central do campo visual, mas vai diminuindo essa velocidade à medida que recolhe informações sobre a zona periférica. Nos humanos o campo visual não ultrapassa os 180.º (alguns pássaros possuem quase 360.º), mas desses 180.º só 140.º permitem percepção da profundidade. O cérebro compensa então mantendo a informação anterior, acreditando como provável que ela não se alterou, confirmando automaticamente a informação dominante, a habitual.

Diderot foi um dos muitos filósofos que, no século XVIII (com Rousseau, Schelle, Goethe³¹...), usou a metáfora do «passeio» para explicar a errância do livre pensamento e estudar a Natureza física e humana. «La promenade», «Die Spatziergänge» «Die Kunst Spazieren zu geben» é essa forma de andar e pensar, meio errática, meio combinada, de um indivíduo consigo próprio ou com um amigo, ponderando o lugar das coisas e das ideias. Em francês, «se promener» é não somente um verbo de ação, mas um verbo de ação reflexo. Em 1751, Diderot publicaria *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient suivie de Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. Ainda que publicado anonimamente, a autoria é clara, até pelo diálogo proposto pelo título, semelhante à *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, de 1749, que o tinha levado à prisão. Mantêm-se em *Lettre sur les sourds et les muets* os mesmos pressupostos empiristas, mas o autor protege-se agora melhor das acusações de que tinha sido alvo: o ataque às crenças religiosas. Diderot discute aparentemente um assunto inocente, muito na moda então entre os gramáticos: existe uma ordem natural do discurso, tem o labirinto linguístico um sentido decifrável³²? A questão tinha desde logo a ver com a perfeição de uma língua, qual a mais clara, qual a mais natural, qual a mais filosófica. Mas recoloca de imediato a questão da gramática lógica e do tema das inversões, desde logo da colocação do adjetivo, antes ou depois do substantivo. Diderot parte da opinião comum, ou dominante, de que a função do substantivo é mais importante que a do adjetivo, sendo por isso «natural» que ele venha primeiro: «On a regardé les qualités sensibles comme de simples accidents; et l'on s'est imaginé que l'adjec-

³⁰ ECO, 1995: 122.

³¹ ROUSSEAU, 1964; K. Gottlob SCHELLE, 2001; GOETHE, 2003, muito especialmente os estudos sobre nuvens, e a aplicação poética das observações científicas.

³² Cf. DIDEROT, 2000: 132.

tif était réellement subordonné au substantif». Mas se o faz é para pôr em causa a «naturalidade» como sinónima da opinião dominante, já que, como tentará provar, o substantivo nada seja e o adjetivo em tudo o determine: «quoique le substantif ne soit proprement rien, et que l'adjectif soit tout»³³. Com efeito, segundo Diderot, as palavras que qualificamos como «substantivas» (que indicam uma substância, uma realidade dita permanente e soberana) são formas ocas se eliminarmos no discurso todos os incidentes. Haveria pois uma ordem das ideias que não corresponderia à ordem do discurso, já que seria o adjetivo a encher denotativa e conotativamente o substantivo, condicionando-o do ponto de vista semântico. A ordem «natural» do discurso não existiria «fora do discurso», mas sempre «no discurso». Determinada por quem construisse o discurso, ainda que igualmente determinada pela ordem expectável do discurso. Diríamos hoje, noutros termos, que a transgressão da norma seria tão «natural» quanto a norma. E fora do discurso haveria, quando muito, listas de palavras, organizadas por características aleatórias, como a ordem do tempo. Não estamos, como é óbvio, longe do projeto da *Encyclopédie*, a que Diderot entregou grande parte da sua vida. A ordem alfabética é ainda uma ordem, mas uma ordem sem hierarquia «natural».

Esta tensão da ordem do discurso, entre a ordem dominante e a ordem transgressora não deixaria de ser pensada, psicossomaticamente, por muitos viajantes, quase sempre oscilantes entre viajar com o mapa na mão para sair dos caminhos assinalados no mapa. Bruce Chatwin sente-se incomodado com a confusão comum entre a errância do nómada e a errância do que não sabe para onde ir³⁴. A errância do nómada teria um percurso de transumância fluida, determinada pela variável disponibilidade dos alimentos para os animais, ou pela oscilação climática. Compreende-se então melhor que a distinção entre o erro e o conhecimento se pode revelar tão falaciosa quanto a da oposição natural entre o natural e o artificial. O erro pode ser não ver a finalidade do que o outro vê. Não ver que são as margens a definir a forma do rio, vendo apenas o rio. A cultura, da arte desde logo, é frequentemente o elogio da mobilidade, da consciência do transporte, do caminho a fazer entre X (conhecido ou habitual) e Y (desconhecido ou estranho). A metáfora, a metábole, a metalepse são etimologicamente um transporte de formas e sentidos³⁵. A palavra é, etimologicamente, a parábola, a curva lançada e devolvida com desvio. Esta perspetiva das artes, mais ou menos generalizável à linguagem das ciências humanas, e à linguagem quotidiana, ajuda-nos a compreender a fragilidade do nosso mundo intelectual, ainda quando nele encontramos o melhor dos mundos possível. Meta+odos+logia: o conhecimento (-logos) do caminho (-odos-) a percorrer (meta-). Voltamos a uma lição matricial que duvida da transparência da linguagem mas depende dela para comunicar. Para sermos fiéis, traímos. Como Platão, para ser fiel a Sócrates, traiu o seu pensamento, escrevendo sobre alguém que alertava para o perigo de escrever: a escrita é simultaneamente uma forma de esquecer e uma forma de reatar uma conversa esquecida. Como Aristóteles, para ser fiel a Platão, traiu o seu pensamento, valorizando a incomunicabilidade como a única estratégia possível da comunicação...

³³ DIDEROT, 2000: 92.

³⁴ CHATWIN, 1997: 106.

³⁵ Cf., muito especialmente, WHITE, 2007: 239-241; ESPEDAL, 2012; MONTADON, 2000.

Chesterton imagina esta estranheza permanente que nos deve afinal fazer ver tudo com os olhos do viajante vítima de um ligeiro erro de leitura do mapa. Imagina a fantasia de escrever um romance sobre ou navegador solitário inglês que, por engano nos cálculos da navegação viesse a descobrir a Inglaterra mas convencido de que tinha chegado a uma ilha dos Mares do Sul. Provavelmente poria o pé em terra armado até aos dentes, falando por sinais para ser compreendido, acabando por espetar a bandeira inglesa naquela terra de bárbaros. E no entanto...

*His mistake was really a most enviable mistake; and he knew it, if he was the man I take him for. What could be more delightful than to have in the same few minutes all the fascinating terrors of going abroad combined with all the humane security of coming home again? [...] This at least seems to me the main problem for philosophers, and is in a manner the main problem of this book. How can we contrive to be at once astonished at the world and yet at home in it?*³⁶

BIBLIOGRAFIA

- BALZAC, Honoré de (1926) — *Théorie de la démarche*. In *Œuvres Diverses*. Paris: Albin Michel.
- ____ (2004) — *Tratado dos Excitantes Modernos...* Trad. Zilda Silva e C. Nougué. São Paulo: Landy.
- BARILLI, Renato (1992) — *Curso de Estética*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa.
- BARTHES, Roland (2003) — *Como viver junto*. Trad. L. Perone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- BAUMGARTEN, A. G. (1988) — *Esthétique*. Trad. Jean-Yves Pranchère. Paris: L'Herne.
- BERGSON, Henri (1934) — *La Pensée et le Mouvant. Essais et Conférences*. Paris: Lib. Félix Alcan.
- BROCHARD, Victor (1971) — *Do Erro*. Trad. Maria Bela Jardim. Coimbra: Atlântida.
- CHATWIN, Bruce (1997) — *Anatomia da Errância: escritos vários*. Lisboa: Quetzal.
- CINATTI, Ruy (1939) — *Da arte de andar*. «O Jornal da Mocidade Portuguesa», n.º 37.
- ____ (1965) — *Persépolis*. «Geographica», n.º 4 (Out.). Separata.
- ____ (2016) — *Obra Poética. Volume I*. Ed. Luís Manuel Gaspar. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CORBALÁN Fernando (2010) — *A proporção áurea. A linguagem matemática da beleza*. «National Geographic», Edição Especial, RBA.
- CORBIER, Christophe (2012) — *Bachelard, Bergson, Emmanuel. Mélodie : Rythme et Durée*. «Archives de Philosophie». n.º 75. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2012-2-p-291.htm>>. [Consulta realizada em 3/11/2017].
- DIDEROT, Denis (2000) — *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. Paris: Flammarion.
- DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.
- DUTTON, Denis (2010) — *Arte e Instinto*. Trad. João Quina. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- ECO, Umberto (1995) — *Seis passeios nos bosques da ficção*. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: Difel.
- ESPEDAL, Tomas (2012) — *Marcher. Ou l'art de mener une vie dérèglée et poétique*. Trad. Terie Sinding. Arles: Ed. Actes Sud.
- CHESTERTON, G.K. (2005) — *Orthodoxy*. [S.l.]: The Project Gutenberg eBook. Acesso online em 20/4/2018 Disponível em <<https://www.gutenberg.org/files/16769/16769-h/16769-h.htm>>. [Consulta realizada em 20/04/2018].
- GOETHE (2003) — *O Jogo das Nuvens*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- GORDON, W. Terrence (1997) — *Marshall McLuhan: Escape into Understanding: A Biography*. Nova Iorque: Basic Books.

36 CHESTERTON, 2005: chap. I, [s.p.].

- HEATH, Stephen (1974) — *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes*. Paris: Fayard.
- HORACE (1980) — *Satyres*. Ed. bilingue, texte établi et trad. François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres.
- LE LIT'TRE (XMLittré v2). *Dictionnaire de la Langue Française* [s.d]. Disponível em <<https://www.littre.org/>>. [Consulta realizada em 18/2/18].
- MONTADON, A. (2000) — *Sociopoétique de la promenade*. Clermond-Ferrand: Univ. Blaise Pascal.
- PASCAL, Blaise [s.d.] — *Pensées*. Ed. D. Descotes et G. Proust. [s.l.]: [s.d.]. Disponível em <<http://www.pensees-depascal.fr/index.php>>. [Consulta realizada em 3/11/2017].
- ROUSSEAU, J.-J. (1964) — *Les rêveries du Promeneur Solitaire*. Paris: Garnier-Flammarion,
- SCHELLE, K. Gottlob (2001) — *A Arte de Passear*. Trad. I. Paternot. São Paulo: Martins Fontes.
- TALEB, Nassim Nicholas (2010) — *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*. 2nd ed. New York: Random Publishing House.
- TANNERY, J. (1912) — *Science et Philosophie*. Paris: Alcan.
- THOREAU, H.D. (s.d.) — *Walking*. Projet Gutenberg E-book. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/ebooks/1022>>. [Consulta realizada em 3/11/2017].
- WHITE, Kenneth (2007) — *Marche et paysage*. Genève: Metropolis.

RISCAR.

O DESENHO COMO PROCESSO SENSÍVEL E RACIONAL NA INVESTIGAÇÃO SUPOSTADA PELO ERRO

JOSÉ MANUEL BARBOSA*

Resumo: *Uma das primeiras ações que acarreta o desenho é, precisamente, o erro, a falha, sendo que o erro é comumente uma atitude censurável. No entanto, a imagem do desenho ocorre através da repetição do traço gerado pelo desenhador e apoiada sucessivamente no binómio erro/correção, expondo incertezas, hesitações, dúvidas, acertos, soluções, invenções, perante questões que a realidade suscita a par com a imaginação ou a investigação; procurando propor outros modos de visibilidade antes alcançados, do visto e do não visto, do visível e do aparentemente invisível, como processo sensível e racional que o erro/correção através do desenho proporciona. Pode-se sugerir como verdadeiro que a ação de riscar é um ato inato no homem, próprio das suas inquietações. Daí, pensar-se no axioma de que o traço gerou a escrita, que do vestígio do gesto ritmado nasceu o número e que do percurso da linha surgiu a geometria, instaurando a base de todo o processo de inteligência e de imaginação do homem. Colocando-nos, portanto, diante de um percurso que encontra no desenho a gênese de tudo aquilo que criamos. O erro no desenho encontra-se proporcionalmente relacionado com a correção, retificação, alteração, repetição, reprodução, memória, recordação, imagem, reflexo, interrogação, etc., vocábulos que perpetuam um vasto sistema de ligações entre o Ser e o Mundo, que a mão, a visão e o cérebro compatibilizam num mesmo ato físico e manual; por isso, o desenho é tão complexo como o próprio Ser, prescrevendo concepções de ordem existencial, sensível e racional. Trata-se de imagens que surgem da necessidade de ver para além de e fixar ideias; ora, o desenho constrói-se sob uma estrutura implícita e explícita sustentada pelo binómio erro/correção enquanto processo fundamental de descoberta e autocorreção que genericamente compõe a transposição da experiência sensível para as formas inteligíveis e racionais da representação. O desenho é, portanto, o dispositivo que acompanha o pensamento onde o erro potencia o acerto de sentido e significado das configurações do real e do imaginário ao revelar um trabalho de múltiplas relações e possibilitando uma aproximação sistemática ao trabalho. O lugar onde se conjuga a sensibilidade e a inteligência, como apropriação e antecipação da realidade; consequentemente, espaço de ensaio, de erro, de dúvida, de apreensão dos limites, das revisões, das formulações e hipóteses até se prefigurar numa solução adequada à investigação.*

Palavras-chave: Erro; Desenho; Falha; Correção; Risco.

Abstract: *One of the primary actions that drawing brings about is, indeed, error — or failure — since error is generally a reprehensible act. Nevertheless, the image of a drawing occurs by way of repetition of the line created by the draftsman and is successively supported in the error/correction binomial, exposing uncertainty, hesitations, doubts, rightness, solutions, inventions, before questions that reality raises alongside imagination or inquiry. It seeks to put forth other modes of visibility that have been achieved before, seen and unseen, visible and apparently invisible, as a sensitive and rational process that the error/correction brings about through the drawing. It may be true that the action of scratching out is an innate human act, part of his concern and worry. From there, thinking about the axiom that the line generated writing, that numbers were born from the vestige of the rhythmic gesture and that geometry came about from the line's journey, we establish the base of man's entire intellectual and imagination processes. We are, therefore, before a journey that finds the genesis of everything that we create in drawing. Errors in drawing are proportionately related to corrections, rectifications, repetitions, reproductions, memory, recollection, image, reflex, interrogation, etc. words that perpetuate a vast system of connections between the Being and the World, that the hand, sight and the brain match up in the same physical and manual act. Therefore, drawing is as complex as the Being himself, prescribing conceptions of existential, sensitive and rational order. They are images that emerge from the need to see beyond and to fix ideas. Now, drawing is built on an implicit and explicit structure sustained by the error/correction binomial as a fundamental process of discovery and autocorrection that generally composes the transposition of*

* FAUP — Desenho. jbarbosa@arq.up.pt.

the sensitive experience to the intelligible and rational forms of representation. Therefore, drawing is the mechanism that accompanies thinking wherein errors enhance the felt and signified correctness of the real and imaginary configurations by revealing a work of multiple relations and making the work a systematic approximation. It is the place where sensibility and intelligence combine, as an appropriation and anticipation of reality. Consequently, it is a space of trial, error, and doubt, taking hold of limits, revisions, formulations and hypotheses until an appropriate solution for the inquiry is planned. The images of drawing in the project process, such as, in inquiry, function as an intricate and complex relationship between the sensitive and the rational, which associate and multiply, in each trial, other configurations for fostering rich possibilities and, as a result, new figures born of error and correction.

Keywords: Error; Drawing; Failure; Correction; Stroke.

As imagens do desenho no processo projetual, e como tal, na investigação, funcionam como uma intrincada e complexa relação entre o sensível e o racional, que associa e multiplica, a cada ensaio, outras configurações para promover fecundas possibilidades e, por conseguinte, novas figuras nascidas do erro e da correção.

Uma das primeiras ações que acarreta o desenho é, precisamente, o erro, a falha; sendo que o erro é comumente uma atitude censurável. No entanto, a imagem do desenho ocorre através da repetição do traço gerado pelo desenhador e apoiada sucessivamente no binómio erro/correção; expondo incertezas, hesitações, dúvidas, acertos, soluções, invenções, perante questões que a realidade suscita a par com a imaginação ou a investigação. Procurando propor outros modos de visibilidade antes alcançados, do visto e do não visto, do visível e do aparentemente invisível.

Pode-se sugerir como verdadeiro que a ação de riscar é um ato inato no homem, próprio das suas inquietações e consequentes descobertas. Daí pensar-se no axioma de que o traço gerou a escrita, que do vestígio do gesto ritmado nasceu o número e que do percurso da linha surgiu a geometria, instaurando a base de todo o processo de inteligência e de imaginação do homem. Colocando-nos, portanto, diante de um percurso que encontra no desenho a génese de tudo aquilo que criamos.

O erro é algo que está ou é imperfeito; todavia, no desenho encontra-se proporcionalmente relacionado com a correção, rectificação, alteração, repetição, reprodução, memória, recordação, imagem, reflexo, interrogação. Vocábulos que perpetuam um incomensurável sistema de vínculos entre o Ser e o Mundo, que a mão, a visão e o cérebro harmonizam num mesmo ato físico e manual; por isso, o desenho é tão complexo como o próprio Ser, prescrevendo concepções de ordem existencial, sensível e racional.

Por muito paradoxal que possa parecer, o erro no desenho também aparece como recurso inventivo porque encontra a sua eficácia no inesperado, revelando tanto o improvável como a exploração de múltiplos vestígios. Um desenho é sempre o vestígio de qualquer coisa (de algo que se observa, de inquietações, de uma ideia), que permite progredir de um momento pendente para outro(s), aumentando o grau de consciência acerca de determinado assunto ou problema. Através das sucessivas ações expõem-se experiências e conhecimento, suscitando soluções gráficas, projetuais, inventivas; sendo que aquele que ousa errar está disponível para se defrontar com o erro, é aquele que se depara perante a reclamação da descoberta.

Será deste percurso do traço especulativo que, para além dos vocábulos acima apresentados e associados ao erro, ocorrem outros que se anunciam durante todo o processo: como o desvio, o acidente, o esquecimento, a melhoria, o ensaio, o encantamento; próprios das contingências da realidade de cada um originando um discurso gráfico distinto e pensável.

O Renascimento marca definitivamente o momento em que o pensamento gráfico começa a ser autenticado uma vez que, como arte e ciência do *saber fazer*, passa a ser distinguido como uma arte proveniente do intelecto, encontrando-se um vasto vocabulário que distingue não só os instrumentos, os materiais, a sua prática mas, também, origina conceitos decorrentes da sua prática e que denotam a capacidade sensível e inteligível das ações, próprias da experiência e do conhecimento.

É nomeadamente com o termo *pentimento*¹ (Itália, século XVI) que se verificam as principais conotações de uma inventiva resultante da falha. Antes de mais, pela proveniência etimológica que significa arrependimento mas, também surge como: suspenso, pendente, «associado, não só à correção, mas também à intenção da procura, da possibilidade de abrir diferentes alternativas de desenvolvimento»² e, como tal, conceder lugar à modificação ou alteração gerando a expectativa ou, até mesmo, o deslumbramento e a descoberta. Como exemplo mais comum relembramos as inúmeras invenções de Leonardo da Vinci que são conhecidas através dos seus desenhos.



Figura 1 — Leonardo da Vinci, esboço, 1501.

¹ «Um *pentimento* é assim uma correção que não esconde o que é corrigido, isto é, que não pretende obliterar a sua atuação, deixando revelada e revelando o seu estado de indecisão, de disponibilidade, de espaço em aberto, salientando assim a sua condição claramente processual» (BISMARCK, 2010).

² BISMARCK, 2010.

Para além do vasto léxico que se articula com a ação gráfica do desenho, é das incertezas e das hesitações observadas que «o desenho se apresenta qualitativamente em estado de potência»³, como observamos em Mário Bismarck, ou ainda, como sugere Pedro A. H. Paixão no plano da etimologia filosófica, o desenho (*disegno*) «apresenta-se sob a forma da potência [...]. Nesta aceção, o desenho *de-signa*, restitui potência e «não-ser» à presença e existência específicas; melhor, ele é, ou restaura, a *passagem* integral da potência ao ato [...] — ele é a forma do «não-ser» na existência»⁴, propondo a relação entre o desenho e o intelecto onde a ação gráfica solicita o pensável.

Do arrependimento à correção, o erro no desenho infere uma atitude analítica, crítica, mais assertiva e categórica, ao mesmo tempo que indica o desvio, outro caminho possível; daí o encontro com o acaso e as prováveis descobertas.

Mário Bismarck propõe a correspondência entre *pentimento* e o *abbozzo* (fig. 1) segundo a aceção de Leonardo da Vinci. «Leonardo coloca o *abbozzo* no espaço em potência da ação, mas de uma ação que se apresenta não como afirmativa mas sim especulativa, não definida e definitiva mas aberta, não a procura da literalidade da transcrição do “desenho da mente”, mas o problema da sua “inscrição” no espaço físico da sua “visualidade”»⁵. Ampliando o espaço à reflexão, qualquer coisa que se vai «tacteando» e que permite a construção de variações aparentemente impensáveis mas que, pelo próprio facto de se tornarem visíveis pela ação gráfica, vão sugerindo variados encontros.

Neste sentido, observa-se no erro gráfico algo de singular através de um complexo e amplo trajeto de fenómenos na produção de um simples desenho concretizado no espaço real, isto é, quando o desenhador se detém a fazer um registo daquilo que observa da realidade tem grandes probabilidades de, não só registar o que observa mas, inclusivamente, defrontar-se com a invenção.

As marcas gráficas geradas pelo erro/correção expõem aqui a sua singularidade dado que a descoberta pode variar do simples encontro com uma linguagem gráfica distinta, até à associação de possibilidades que o real e a imaginação articulam em simultâneo; mas não só, o erro perpetua uma ampla articulação com o corpo ao albergar memórias que implicam a razão e o sensível. As memórias adjudicadas pelo próprio erro, as memórias da leitura do mundo e, sobretudo, as memórias que o corpo infere durante todo o processo de produção da imagem desenhada tendo consequências que não são mensuráveis, nem tampouco conscientes na maioria das vezes. Elas vão produzindo os seus efeitos com o decorrer do tempo físico e psicológico, mas também com a sucessão da produção de novas imagens.

As produções gráficas do desenho são pois uma exteriorização da unidade corporal, do pensamento em movimento onde o corpo intervém decisivamente. Encontramos em Juhani Pallasmaa o sentido deste princípio: quando se desenha, «na realidade, estou a tocar e sinto a superfície do sujeito da minha intenção e, inconscientemente, sinto e interiorizo o seu carácter. Para além da simples correspondência do observado e do contorno descrito, também imito a linha do ritmo com os meus músculos e, finalmente, a imagem passa a ficar

3 BISMARCK, 2010.

4 PAIXÃO, 2008: 41.

5 BISMARCK, 2010.

registada na memória muscular»⁶. Por outro lado, Roger de Piles (1635-1709) afirma que, no desenho, se deve ter três coisas em mente: a ciência, o espírito e a liberdade, considerando a confluência das ações que se geram no momento próprio do desenho e o que advém dessas ações⁷.

Por isso, ao relacionar a realidade do mundo e do indivíduo, a representação gráfica tem contribuído para muitas descobertas que, ao mesmo tempo, torna presente o «eu» do presente e o «eu» do passado, construindo, desta maneira, o vínculo de uma herança projetiva de memórias e sensações. Porque, como refere Pallasmaa, apesar de ser uma atividade inconsciente, os nossos sentidos «pensam» e articulam-se na relação com o mundo.

Do mesmo modo, quando Alberto Carneiro afirma que o «corpo vence a inércia, movimenta-se, compatibiliza peso e gravidade, anula-os até, como consciência assumida de que massa e energia/tempo e tempo constituem a unidade de tudo. Massa e energia/tempo e tempo traduzidos pelos movimentos do corpo que configuram relações; a energia do corpo que permite a mobilidade das coisas diante e nos olhos de quem observa e traduz nas correspondentes representações»⁸, ele quer dizer que, as representações, sejam elas quais forem, são o reflexo do próprio corpo e traduzem o conhecimento que fomos adquirindo com o decorrer do tempo.



Figura 2 — Desenho de Henrique Matiz, A3, FAUP, 2012. Perspectiva da FAUP.

O que nos leva a compreender que as ressonâncias advindas daquele que produz um simples desenho de observação da realidade (Figs. 2 e 3) abrangem um vasto impacto físico e psicológico na relação meândrica dos sentidos, da mente e do mundo, para proporcionar um encontro experiencial e existencial intenso; que através da mão e da visão, traduz em tensões espaciais sugeridos pelos elementos plásticos, ao mesmo tempo que estes se propõem como modos de visibilidade e «diálogo» permanente com o pensamento e a imaginação.

Aquele que desenha, acompanhado pelo tempo do desenho nas falhas e nas correções, desenvolve uma apropriação somatosensorial e inteligível do mundo num processo que desencadeia fenómenos que perpassam apenas um resultado gráfico, traduzindo-se naquilo

⁶ PALLASMAA, 2012 [2009]: 99.

⁷ GÓMEZ MOLINA coord., 1995: 574.

⁸ CARNEIRO, 1995: 23.

que Pallasmaa identifica como a «imagem corpórea»⁹. Enquanto erra, enquanto corrige, desenvolve uma inteligência gráfica, do mensurável ao intuitivo, capacidade analítica e crítica; assim como, e ao mesmo tempo, fomenta uma memória complexa telúrica e existencial — gráfica, corporal, perceptiva, racional e poética — que enriquece a imaginação.

O fluxo de imagens que assoma a mente vive num permanente jogo entre a realidade e a imaginação para alimentar uma inventiva que a ação gráfica propõe como releitura do mundo e propostas antes inimagináveis.

Trata-se de imagens que surgem da necessidade de ver *para além de* e fixar ideias; ora, o desenho constrói-se sob uma estrutura implícita e explícita sustentada pelo binómio erro/correção enquanto processo fundamental de descoberta e autocorreção que genericamente compõe a transposição da experiência sensível para as formas inteligíveis e racionais da representação.

O desenho é, portanto, o dispositivo que acompanha o pensamento onde o erro potencia o acerto de sentido e significado das configurações do real e do imaginário ao revelar um trabalho de múltiplas relações e possibilitando uma aproximação sistemática ao trabalho. O lugar onde se conjuga a sensibilidade e a inteligência, como apropriação e antecipação da realidade; consequentemente, espaço de ensaio, de erro, de dúvida, de apreensão dos limites, das revisões, das formulações e hipóteses até se prefigurar numa solução adequada.

As imagens do desenho no processo projetual, e como tal na investigação, funcionam como uma intrincada e complexa relação entre o sensível e o racional, que associa e multiplica, a cada ensaio, outras configurações para promover fecundas possibilidades e, por conseguinte, novas figuras nascidas do erro e da correção.



Figura 3

BIBLIOGRAFIA

- BISMARCK, Mário (2010) — *Pentimento, ou fazer e feito, ou o desenho «abs-ceno», ou, talvez, o elogio do erro*. Porto: FBAUP. Disponível em <<https://www.researchgate.net/publication/310624848>>. [Consulta realizada em outubro de 2017].
- CARNEIRO, Alberto (1995) — *Campo sujeito e representação no ensino e na prática do desenho projecto*. Porto: FAUP Publicações.

⁹ «A imagem corpórea é uma experiência vivida espacializada, materializada e multissensorial, [...]». (PALLASMAA, 2012 [2009]: 8).

- DAMÁSIO, António (2010) — *O livro da consciência: a construção do cérebro consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013 [2011]) — *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM.
- GOMBRICH, E.H. (2007 [1977]) — *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José coord. (1995) — *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José & CABEZAS, Lino & COPÓN, Miguel (2005) — *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- KANDINSKY, Wassily (1970 [1926]) — *Ponto, linha, plano*. Lisboa: Edições 70, Arte e Comunicação.
- PAIXÃO, Pedro A.H. (2008) — *Desenho: a transparência dos signos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PALLASMAA, Juhani (2012 [2009]) — *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Ed. GG.
- ____ (2014) — *La imagen corpórea. Imaginación e imaginário en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SARAMAGO, José (2000) — *A caverna*. Lisboa: Ed. Caminho.
- TÁVORA, Fernando (2007 [1962]) — *Da organização do espaço*. Porto: FAUP.
- SILVA, Vítor Manuel Oliveira (2004) — *Ética e política do desenho*. Porto: FAUP Publicações.

DE FLUESSER A CARLOS FADON:

APROPRIAÇÃO, DESVIO E COLAPSO DOS PROGRAMAS MATRICIAIS DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO NUMA NOVA FOTOGRAFIA DIGITAL

MARIA DO CARMO SERÉN*

Resumo: Falar-se em fotografia digital é ter de tomar em conta o método geral do Algoritmo que é o computador, os seus programas de software e a própria câmara fotográfica digital. A obra de Vilém Fluesser, de 1983, Uma Filosofia da Fotografia aponta para a crítica da negação da criatividade fotográfica que a obediência a estes programas acaba por impor, ao que não é alheia a recuperação de temas e perspetivas passadas, criando a banalidade no universo fotográfico neste século XXI. O fotógrafo brasileiro Carlos Fadon Vicente mostrou na sua tese de doutoramento, em 2017, como acompanhando os alertas de Fluesser, se pode desviar e colapsar os programas dos aparelhos de produção tecnológica, valorizando criativamente os seus erros e, por fim, através da criação de um algoritmo desses efeitos obrigar o computador a ser cooperante na criação.

Palavras-chave: Fotografia; Vilém Fluesser; Carlos Fadon Vicente.

Abstract: Talking about digital photography has to take into account the general method of Algorithm that is the computer, its software programs and the digital camera itself. The work of Vilém Fluesser, 1983, A Philosophy of Photography points to the critique of the denial of photographic creativity that obedience to these programs ends up imposing, to which it is not unrelated to the recovery of past themes and perspectives, creating banality in the universe in this 21st century. The Brazilian photographer Carlos Fadon Vicente showed in his doctoral thesis in 2017 how to follow Fluesser's warnings, it is possible to divert and collapse the programs of technological production devices, creatively valuing their errors and, finally, by creating an algorithm of such effects compel the computer to be cooperative in creation.

Keywords: Photography; Vilém Fluesser; Carlos Fadon Vicente.

1. INTRODUÇÃO

Desde Aristóteles que sempre que projetamos descrever ou experienciar uma situação, sabemos que devemos colocar uma série de questões que hoje se mundializam sob a fórmula de apresentação da notícia: Quando? Onde? Como? Porquê?

O modo como acentuamos uma destas interrogações define não apenas os temas mas ainda os métodos utilizados. Em todo o caso, apesar de, para Aristóteles, que era um colecionador de maravilhas da Natureza que enchiam o Liceu, a ciência ter surgido como uma descrição da Natureza e do seu funcionamento, tratava-se já do espírito científico: responder a problemas.

Os métodos científicos que se foram experimentando são indiscutivelmente racionais desde Descartes, já que para uma receita ser eficaz tem de ter, internamente e passo a passo, coerência lógica. Como qualquer receita de culinária, de marcenaria ou de eletrónica, o que, como sabemos, se apura num processo de ensaios e erros. O grau de conhecimento teórico

* CITCEM. mc.seren@sapo.pt.

da matéria não invalida este método básico e lógico — não é necessário saber a química molecular dos ingredientes de uma receita culinária, a resistência dos materiais em termos físico-matemáticos ou a Física subjacente ao funcionamento de um vídeo.

O reconhecido filósofo americano Daniel Dennett distingue para casos do género diversas atitudes do operador: a postura de conceção do operador técnico que repara o vídeo sabe bastante da sua conceção e como, em traços largos, os componentes internos reagem, normal ou patologicamente, mas habitualmente desconhece a Física que lhe subjaz. Os engenheiros que o projetaram e o tentam melhorar têm uma postura física com conhecimento teórico. Mas sempre que decompõem e analisam câmaras da concorrência para as ultrapassar, têm uma postura intencional, pois colocam hipóteses sobre as razões do artefacto. Ou seja; nas atitudes de conceção e mesmo na física utilizam mais o como. Na intencional acentua-se o porquê.

Dennett faz-nos notar que o processo de experientiação ou experimentação (onde cabem os ensaios e erros), sendo um tipo de processo formal com que se pode contar logicamente para produzir um certo tipo de resultados, sempre que explicado ou exemplificado, sendo um algoritmo é extremamente simples, neutro em relação ao substrato, (funciona tanto com um lápis e papel como com um computador) e tem resultados garantidos. É uma receita infalível que principiantes podem realizar com êxito¹.

O algoritmo como processo lógico só é desenvolvido nos anos 30 do século XX, quando a Filosofia da Nova Lógica se torna predominante, nomeadamente nos matemáticos. É então que as suas características se definem. Mas já fora descrito no século IX por um matemático persa de quem lhe vem o nome, sendo mais tarde traduzido por filósofos atomistas. Foi sempre tido como um método infalível e acabou por estar na base do computador, que funciona como um algoritmo, e nos seus programas. Pode ser aplicado a um problema por uma equipe usando caneta e papel ou por um computador com uma velocidade de operação vertiginosa devido às peculiaridades causais dos eletrões que se deslocam nas pastilhas de silício. O que pode responder ao curioso como *um como* e um *porquê*.

Numa sua tese famosa, Dennett faz realçar o valor do método algorítmico ao afirmar que Darwin, ainda sem conhecer o método, o usou na sua explicação da teoria das espécies. As espécies, segundo Darwin, evoluem como um processo algorítmico: a árvore da vida (de resto apanhada por Darwin muito depois do seu aparecimento) fora-se gerando ao longo de milhares de milhões de anos através de um processo mecânico e cego e sem aparente finalidade, embora com resultados garantidos. E de forma radical responde ao tradicional vazio do saber: como chega a conceção, o pensamento, à existência?

Com a seleção natural, em que as espécies evoluem por descendência com modificação num processo cego e mecânico, algorítmico na sua racionalidade interna (adaptações para usufruir de meios alterados), surge a sua implicação como uma cosmologia, um avançar numa direção. Implica ainda uma cultura que se diz humana por ter consciência e irá remeter para explicações não metafísicas (alheias a sementes divinas) sobre a origem da vida (Schrodinger) e da consciência alargada (Damásio). Desaparece a Pirâmide que se

¹ DENNETT, 2001: 48-49.

encontra ainda em Locke: NADA – CÁOS – ORDEM – CONCEÇÃO – MENTE – DEUS. Para as recentes implicações, como a de António Damásio, a mente do homem não é uma causa, mas um efeito.

O evolucionismo implica ainda a 2.^a Lei da Termodinâmica, ou da entropia, tendência à desordem num sistema fechado, como a vida. Schrodinger afirma que, para sobreviverem, os seres vivos têm de evitar a entropia e, para não desintegrarem, escolhem no ambiente recursos para vingarem, tornando-se mais organizados e complexos. Com respostas não conscientes, mas algorítmicas. E tudo pode ter começado por um fenómeno que hoje ainda se verifica: a duplicação de cristais de argilas, nas suas extremidades mais expostas à erosão da água. Verifica-se essa duplicação em cristais de sílica que resultam da evolução dos silicatos, com baixa tecnologia. A duplicação criará moléculas autorreplicantes com instrução para efetuarem tarefas, o que se torna indispensável com a concorrência de outras. Estas moléculas são pedaços de programas algorítmicos, semelhantes aos vírus do computador. Hoje existem restos arcaicos no ADN, os Macros, que remetem para o ambiente das argilas tropeçando com fragmentos de proteína e RNA, nos 20 aminoácidos que à sua volta circulavam em todos os meios bióticos e não bióticos. E acabam por surgir nesses ensaios e erros os capatazes da replicação, as enzimas.

Com o paradigma dos genes, diz Dennett, surgem os *memes* da cultura: entidades ou ideias que infestam os cérebros, obedecendo também à lei da seleção natural. (Daí a anedota: uma academia serve para uma biblioteca criar uma outra biblioteca.) Os memes replicam-se por imitação, em livros, imprensa, linguagem e eletrónica. E podem alterar a arquitetura computacional do cérebro. Como os genes, numa sucessão contínua, os memes são praticamente imortais: conta a replicação e não a longevidade dos veículos individuais. E há memes poderosos, como a fé.

2. A EVOLUÇÃO DA FOTOGRAFIA. O ALERTA DE FLUESSER

No caso do *meme fotográfico*, o meme da fotografia química e analógica, correspondia à evolução técnica e teórica do século XIX, e evoluiu no último quartel do século XX para a fotografia digital, no âmbito da Física Quântica.

Na fotografia analógica, a teoria que explicava a fotografia foi-se consolidando em torno de velhas e novas práticas. Conhecia-se, pelo menos desde Aristóteles, o uso da câmara escura para fixar uma fração do espaço exterior, que se apresentava invertida e refletida numa superfície com essa função. Com o desenvolvimento da Ótica no século XVII, usando-se lentes apropriadas a imagem era recebida sem ser invertida e ampliada de acordo com o ecrã de recebimento. Em pleno desenvolvimento da Física Mecânica construíram-se adequadas câmaras escuras que permitiam a presença de um desenhador no interior do espaço escurecido. Fixar a imagem tornou-se uma obsessão dos desenhadores e pintores e o desenvolvimento da Química, precisamente a meados do século XVIII, permitiu a diversos inventores práticos ensaiarem diversos processos de fixação com materiais que ainda hesitavam entre a tradição da alquimia e a Química.

O universo científico que permite a Fotografia exigiu pois o desenvolvimento da Física Mecânica no século XVII e o seu interesse por caixas fechadas com mecanismos minuciosos de abertura, o desenvolvimento da Ótica no mesmo século e o aparecimento da Química de solutos e a identificação científica dos seus elementos, já no século XVIII.

Sabe-se que em meados do século XIX, o empresário de espetáculos francês Daguerre conseguiu fixar, em 1839, com o auxílio do inventor Niépce que entretanto acaba por morrer, uma imagem positiva numa placa de cobre coberta de sais de prata, num ambiente fechado com evaporação de mercúrio. Imagem única mas com grande perfeição de detalhe, este processo impõe o daguerreotipo que se mundializa até cerca dos anos cinquenta desse século. A reprodução em negativo, sobre papel, que o inglês Talbot afirma como pioneira, acabará por substituí-lo com vantagem financeira quando o papel salgado é substituído pelo colódio húmido que em breve se industrializa como chapas de vidro com colódio seco ou albuminas. Com a evolução do processo de reprodução da fotografia na imprensa e a cor, a fotografia acompanha com êxito a reportagem, o documento, a publicidade e, em breve, a arte.

Nos anos oitenta do século XX um novo suporte de imagens paradas e em movimento, o sistema vídeo, começa a mundializar-se. Inúmeros fotógrafos passam a utilizar o novo suporte, produzindo sequências de imagens com movimento ou usando o vídeo da forma já habitual (diaporama), de sequências de imagens, normalmente com som incorporado. Ao mesmo tempo o digital anuncia os seus programas de recomposição de imagens e ainda programas que permitem a sua manipulação. Numa série de conferências, e na obra de 1983 *Uma Filosofia da Fotografia*, o checo Villém Fluesser, professor de comunicação no Brasil, Universidade de São Paulo sugere que, na civilização da imagem, essa fase crescentemente tecnológica acabaria por anular qualquer criatividade do fotógrafo e repetir indefinidamente fotografias banais. De facto, os fotógrafos estavam progressivamente sujeitos aos programas das câmaras, criadas especificamente para facilitar a tomada das imagens e convertê-las em objetos tecnicamente perfeitos. Ou seja, os fotógrafos produzem, tratam e armazenam símbolos. Mas com o digital são os aparelhos, com os seus programas sempre melhorados, que realizam essa atividade².

Fluesser considera que essa sujeição aos programas da câmara diminui consideravelmente a criatividade de cada um e está claramente em discordância com a nova conceção tecnológica dos novos tempos. O papel do fotógrafo será o aproveitamento dos novos meios para criar um novo tipo tecnológico de imagem fotográfica. Propõe que o fotógrafo aprofunde o conhecimento desses programas para acompanhar a mudança em curso, procurando o erro nos programas, colapsando-os para não ser dirigido por eles, pois na época tecnológica «viver significa alimentar os aparelhos e ser alimentado por aparelhos. Sendo assim as coisas, onde haveria espaço para a liberdade humana?»³.

Flusser aponta um futuro onde a escrita tradicional tenderia a ser substituída por uma escrita informática detida por alguns, enquanto cresceria a desinformação da maioria através de imagens. Imagens programadas, redefinindo um novo espírito mágico no entendi-

² FLUESSER, 2001: 27.

³ FLUESSER, 2001: 76.

mento do mundo, agora fornecido por imagens. O universo fotográfico tal como nos rodeia atualmente é, de facto, a execução fortuita de várias possibilidades incluídas nos programas das câmaras que, ponto por ponto, correspondem a uma situação específica do jogo de combinações. No futuro previa, como aconteceu, iriam executar-se outras possibilidades programadas, o fotouniverso ficaria num fluxo contínuo de eliminação de uma foto por outra. Ponto por ponto,

*foto por foto, cada situação dada do universo fotográfico corresponderia a um lance no jogo de combinações. E todas estas fotos seriam redundantes e, por outro lado, as fotos informativas, tomadas por fotógrafos que se opõem conscientemente ao programa, conseguiriam trespassar esse universo, por não estarem previstas no programa*⁴.

Ou seja, o fotouniverso torna-se um meio de programar a sociedade à força e para sempre, mesmo que o seja, fortuitamente, em cada caso individual, já que o faz automaticamente. Dá origem a um «comportamento de resposta mágica em benefício de um jogo de combinações e, para reconvertê-lo automaticamente em dados, fichas ou funcionários»⁵.

Na realidade as imagens são superfícies com significado, um significado abstraído das quatro dimensões de espaço e tempo, que não contêm, o que remete para a capacidade simbólica conotativa do homem, exigindo o aprofundamento decifrativo do conteúdo que se revela não em eventos, mas em situações. É um sentimento mágico que lhe confere a intuição de permanência e suspensão, a fascinação do movimento, a ritualização dos modelos de captura. Ou seja, dos programas que o sugerem. A função da magia já não é alterar e aprisionar o mundo, mas alterar o nosso conceito sobre o mundo. «Nesse sentido a fotografia, dominando o novo modo de ver o mundo, menorizando o texto que deu origem ao seu sentimento histórico, atua como uma magia programada, acelerando a sociedade de massas e a sua memória»⁶.

A obra de Fluesser é um alerta para a consciencialização de uma ideologia dos programas e de um processo de sabotagem desses mesmos programas, a fim de que a realidade captada se aproxime de uma realidade não só mais verdadeira como mais ligada à criatividade e liberdade do fotógrafo.

3. DAS MOLÉCULAS ÀS PARTÍCULAS, DO ANALÓGICO AO DIGITAL

Na fotografia analógica, que começou por se perceber como uma cópia do real, a teoria que irá fundamentar uma fotografia, assente em ensaios amadores da captação e fixação da imagem produzida pela câmara escura, desde sempre usada pelos pintores, juntava discursos óticos, químicos e de física mecânica. Ao longo do século XVII, a física mecânica está na base da produção de autómatos como a Francine de Descartes, os patos que nadavam e pareciam engolir alimentos nos lagos de Versalhes, feitos por Décanson, e os famosos

⁴ FLUESSER, 2001: 67.

⁵ FLUESSER, 2001: 67.

⁶ FLUESSER, 2001: 17-22.

jogadores de xadrez, grandes autómatos que permitiram enormes falsificações. Em paralelo desenvolve-se o gosto pela aquisição de caixas e móveis com entradas secretas. A produção de câmaras escuras portáteis e oferecendo uma imagem não invertida abre caminho às câmaras fotográficas beneficiando da evolução da Ótica no campo dos espelhos e lentes. No século XVIII, também a Química dos elementos e dos solutos começa a substituir a prática alquímica que alimentaria ainda alguns dos processos de fixação das imagens.

Assegura-se a teoria de que a luz é traduzida pelos fotões que a compõem e tratava-se de imprimir os efeitos dos fotões numa câmara escura na superfície de uma placa embebida numa matéria sensibilizante, com moléculas de compostos com grãos de prata. As moléculas, como pontos com volume mínimo, fixavam um mosaico ou estrutura correspondente à imagem do mundo refletida.

As imagens técnicas e eletrónicas, da televisão e do vídeo e, por fim, do digital são definidas e explicadas pela física quântica. Trata-se de feixes de ondas de fotões, que se comportam como partículas, embora o fóton não tenha massa: no vazio de um tubo comportam-se como partículas de um campo eletromagnético. As câmaras eletrónicas são construídas de acordo com a estrutura de pontos. Através de programas específicos, ao carregar numa tecla, a estrutura reúne automaticamente esses pontos em imagens visionadas num ecrã. Com o premir da tecla a imagem é novamente produzida, é sempre uma imagem original, reduzindo a intervenção humana ao premir da tecla, pois é a câmara que designa as imagens representáveis e representadas⁷.

Não são imagens de situações, mas elementos (pontos ou pixels) que expressam conceitos e é através desses conceitos que se podem designar objetos de uma situação — pois só há pontos e conceitos, não objetos. A câmara tem programas para tornar concreto o que era abstrato, torná-lo uma imagem. É um aparelho de concreção de símbolos lógicos para que na imagem construída coincidam sentido e significado. É esta divisão entre os conhecedores da linguagem matemática e lógica e a dos simples utilizadores que entendem apenas a receita de uso da câmara que se reflete a divisão de poder da sociedade.

4. O EXPERIENCIALISMO ALGORÍTMICO DE FADON VICENTE

O filósofo espanhol e epistemólogo Ignacio Navarro, debatendo em entrevista de 2014 o seu recente livro, *Techné – La Filosofía y el sentido de la técnica*, para a revista brasileira «Filosofia, ciência e vida», nega a definição de Kant para tecnologia, como um «simples uso engenhoso de um aproveitamento da natureza». A tecnologia, diz Navarro, «fabrica a realidade mais radical das coisas, ao menos de algumas coisas e, entre elas, provavelmente do homem»⁸.

A técnica ou a tecnologia (que se afirma como um resultado da teoria científica, ou seja, do problema) «subsumem a natureza da História e, nesse sentido, é uma força mais poderosa do que a própria natureza». O pensamento filosófico vive, desde os gregos, as inércias da sua visão elitista da estética e da teoria sobre o trabalho manual, traduzindo-se num enorme

⁷ FLUESSER, 2001: 115.

⁸ NAVARRO, 2014: 8-12.

afastamento ideológico entre o trabalho intelectual e o manual, dificultando pensar a técnica como um evento crucial no Universo, com efeitos práticos e teóricos em todos os campos. No século XX, a Filosofia já descobriu que apenas existe conhecimento científico do artificial e que o artificial é genuíno e completamente real. No fundo, o real só se institui para o homem «entre o que há, o que pode haver e o que queremos que haja»⁹. O olhar humano é sempre projeto de ser que fundamenta a técnica. De resto a técnica comunga com a ciência o propósito de mudança e cada etapa técnica cria a cosmovisão do universo. O tremendo afastamento entre o teórico e o prático é ideológico e político e mantém-se no quotidiano no amador e no profissional. Hoje a computadorização já fornece máquinas, veículos, instrumentos e ambientes com programas inteligentes que facilitam e menorizam com instruções de uso a capacidade de aprendizagem de cada um. Estes mecanismos incluem programas de eficácia algorítmica instalados para o funcionamento, que basta ligar, mas são progressivamente capazes de reagir a novas situações não programadas.

5. ITINERÁRIO FOTOGRÁFICO DE CARLOS FADON VICENTE

Engenheiro de profissão, o brasileiro de São Paulo Carlos Fadon Vicente começa a fotografar em meados dos anos setenta do século passado, produzindo a comum fotografia analógica. Um longo e vagabundo projeto estruturado leva-o a concretizar o levantamento arquitetónico da avenida nobre da cidade, que denomina *Avenida Paulista*. A intenção é política, a avenida evolui com os gostos de cada momento estético e económico, sem um plano diretor eficaz, o que cede incongruências de estilo e de espaço. São imagens a preto e branco que marcavam, ainda, o género documental e proclamam com êxito a estética de uma corrente fotográfica que prevalecia nos Estados Unidos, antes da militância do pós-moderno. Outros trabalhos, acompanham a crítica à sociedade da imagem, colecionando a sinalética, a publicidade (nomeadamente a de género, Fig.1), sob a influência no olhar do discurso da sobre-modernidade de Paul Augé com os seus não-lugares completados com indicações urbanas apontando o que se deve ver mas não se vê. Já então se interessa pelo predomínio da televisão no quotidiano da sociedade.



Figura 1 — *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 1980.

O aparecimento da Videosfera inicia o seu processo de *postura intencional*. Não só aprofunda o funcionamento dos programas vídeo, produzindo colagens eletrónicas, estudando os programas e, através de ensaios e erros, experimentando reproduzir os lapsos do próprio programa, quer em TV quer em vídeo ou fotocopiadora, de forma a definir ou fotografias únicas, do acaso, ou processos de montagem e estética eletrónica.

O uso dos computadores e o conhecimento da obra de Vilém Flusser leva-o a prosseguir o seu estudo e investigação dos programas de computador, começando pela criação da imagem originada em dispositivo fotográfico através de recursos de computação gráfica:

Vectors (1989-1990) é um ensaio formado por imagens infográficas diretamente sobre papel em modo interativo, em que o computador assume o status de colaborador, com a intervenção de processos aleatórios e que são tipicamente falhas de programas e/ou equipamentos. Muitas das vezes essas falhas compreendem uma manifestação gráfica...¹⁰.



Figura 2 — *Vector 12.º (Vectors)*, imagem digital, 1989.

Trabalha no projeto ARTTE (sinergia entre arte e tecnologia) que, apesar de ser pensado nos finais dos anos 70 apenas se concretiza em 1985. É uma equipa transdisciplinar de desenvolvedores de arte e pesquisadores — artistas que já tenham procurado a relação e técnicos e programadores da empresa Palette Imagem Eletrónica. O objetivo era realizar testes e avaliação de um *software* de construção e manipulação de imagens em base eletrónica/digital. Aí conhece o analista de sistemas Carlos Freitas que dirá em entrevista posterior ter sido Fadon quem mais trabalhou e aprofundou o projeto. Em todo o caso, para lá de um trabalho representativo dessas experiências, *Passagem*, uma representação de representação, então dificultada por não haver ainda *scanners* e o resultado eletrónico ter de ser fotografado do ecrã, Fadon Vicente teve tempo de avaliar do que precisava para desenvol-

¹⁰ VICENTE, 1996, *Imagem/Interatividade e imprevisibilidade*, in VICENTE, 2018: C 58, Foto 2.

ver o seu objetivo de explorar e usar os erros das máquinas eletrônicas. Concorre e ganha uma bolsa de fomento e pesquisa da CAPES/MEC e desenvolve num mestrado em arte e tecnologia em The School of Art Institute of Chicago onde prepara um livro de artista a que chama *Cahiers*, para expandir as suas experimentações gráficas com inserção da impressora nas suas investigações (set. 1988/mai. 1990). Produz 10 livros com imagens formadas diretamente na impressora com múltipla impressão, folhas não separadas, apenas dobradas, mas lendo-se como um livro, eventualmente de narrativa circular.

Inicialmente tenta entender o discurso técnico e científico que subjaz a cada equipamento, a cada subsistema físico ou lógico — em que ponto da sua área a impressora inicia, de que interface dispõe, identifica os limites definidos pelo fabricante. É, no vocabulário de Flusser, a atitude do funcionário, conhecer e aceitar. Depois começa a experimentação pessoal, numa linha de ensaios e erros, seus e da máquina, num diálogo não previsto pelo fabricante. Começam a surgir erros de processo, um novo alfabeto e falhas de interação incorporadas, um formato aberto, códigos de caracteres padronizados das comunicações entre maquinismos, a partir de erros imprevistos de impressão, aceites como parte da obra.

Definida a colaboração direta com a impressora, inicia o projeto *Vectors*, incluindo o resultado das falhas de processamento. Os processos geram imagens únicas, não sendo possível a produção em série, função industrial da impressora, — trocando o «drive» padrão da impressora por outro, forçando assim a interrupção do processo de impressão, ainda antes de os dados serem enviados para a impressora; mas mesmo assim passavam alguns dados gerando um ruído e alguma operação. Verifica que certas operações de natureza lógica e física provocam reações semelhantes do sistema, ou seja, o seu processo introduz indeterminação no que surge, definindo imagens únicas com fusão de códigos, escritas, símbolos e figuras vindas de todos os sistemas envolvidos. Assim o computador assume o papel de colaborador no processo de construção da obra. Com elas faz *Opus*, imagens de coautoria e desprogramação, regidas por processos não deterministas que introduzem na programação variáveis aleatórias. Ou seja, forma novas imagens a partir de imagens desprogramadas, selecionadas por diversos dispositivos de armazenamento do computador (Fig. 3).



Figura 3 — *Sem título (Autorrepresentação)*, imagem digital, 1989.

Com nova bolsa de Artes (*Vitae*), em 1996, e com uma equipe de um programador para elaboração de módulos, um engenheiro de sistemas para elaboração (alterar, converter uma

imagem em texto, inverter, alterar a proporção, o sentido, transformações de elementos geométricos, apagamento de cada pixel da imagem e formar nova imagem o sentido, enfim operações que deviam agir sobre o estado de cada pixel da imagem e formar uma nova imagem), criam-se as condições e as leis para esse jogo de desprogramação das regras do dispositivo e um diálogo novo homem-máquina. Ou seja, um novo algoritmo que cumpre as indicações de Flusser e cria uma abertura para novos «memes» fotográficos. Como afirma na tese de doutoramento:

A imagem digital é essencialmente algorítmica, estipulando o traço fundador da sua estética. Sua quantificação numérica torna-a passível de tratamento matemático, desvelando sua natureza plástica e combinatória, e apta a absorver a história e a tradição das artes visuais¹¹.

É, naturalmente, uma imagem híbrida e que corresponde à invenção e simulação da realidade, o eu apenas exponencia a natureza da fotografia sempre entre realidades, a física e a do sujeito. A coprodução com os equipamentos de visualização e reprodução acrescenta-lhe os elementos do acaso, do erro ou da matematização desviante, introduzindo algoritmos que intercedem com os programas obrigando a outras combinações, a outras «receitas», salvaguardando e ampliando a liberdade do criador (Fig. 4).



Figura 4 — *Sem título (Compendium)*, fotografia, 2012.

Ao criar o algoritmo que força a máquina a oferecer as suas disponibilidades em opções cooperativas não elimina o acaso do trabalho final. Para o olhar humano trata-se de uma produção criativa, já que altera o funcionamento habitual do maquinismo e a interpretação do artista acompanha essa alteração, absorvendo situações novas de criação. O caminho cria-

¹¹ VICENTE, 2017: 54-55.

tivo é confrontado com novas associações e a destruição de cânones tradicionais. De certo modo ultrapassa, criativamente, as indicações de Fluesser e abre caminho a uma nova interpretação do erro e do acaso (Fig. 5).



Figura 5 — Sem título (Compendium), 2013.

BIBLIOGRAFIA

- DENNET, Daniel C. (2001) — *A Ideia Perigosa de Darwin: Evolução e sentido da vida*. Lisboa: Temas e Debates.
- FLUESSER, Vilém (2001) — *Una Filosofía de la Fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GUATTARI, Felix (1998) — *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34.
- NAVARRO, Ignacio (2014) — *Por uma razão poética, entrevista de Ignacio Navarro por Alexandre Quaresma*. «Filosofia/Ciência e vida», ano VII, n.º 95.
- POPPER, Karl R. (1979/1989) — *Em busca de um mundo melhor*. Lisboa: Editorial Fragmentos.
- PRIGOGINE, Ilya (1984) — *Order out of chaos: man's new dialogue with nature*. New York: Bantón Books.
- VICENTE, Carlos Fádón (2017) — *Entre Realidades*. Évora: Universidade de Évora. Tese de doutoramento.

IMPURITIES: AN AESTHETIC REFLECTION

TÂNIA MOREIRA*

Resumo: A história das ideias estéticas explorou, desde os seus primórdios, uma incompatibilidade entre estética e perfeição. Isso explica, por um lado, a tensão que encontramos em Platão e Aristóteles entre a teoria prescrita e a prática; mas também, por outro lado, a reivindicação moderna da imperfeição como um atributo da obra de arte em autores como Victor Hugo e Baudelaire. De facto, essa reivindicação só foi possível na esteira da terceira Crítica kantiana, que relançou os fundamentos da estética ao mesmo tempo que afastou a ideia de perfeição como finalidade. Este ensaio propõe que a estética da imperfeição assenta não numa apologia do acaso e do erro, mas antes que a falha nasce no exercício da liberdade máxima aliada a uma máxima exigência. Quer na criação, quer na recepção, a experiência estética implica mover-se num curso arriscado, sem garantias ou segurança.

Palavras-chave: Estética da imperfeição; Falha; Risco.

Abstract: The history of aesthetic ideas has explored, from its beginnings, an incompatibility between aesthetics and perfection. On the one hand, this explains the tension found in Plato and Aristotle between the prescribed theory and the practice. On the other hand, it also explains the modern claim of imperfection — as an attribute of the work of art — in authors such as Victor Hugo and Baudelaire. In fact, this claim was only possible in the wake of the third Kantian Critique, which restored the foundations of aesthetics while removing the idea of perfection as end. This essay proposes that an aesthetics of imperfection rests not on an apology of chance and error, but that flaw rises in the exercise of maximum freedom linked to a maximal demand. Whether in creation or reception, aesthetic experience implies moving on a risky course, without guarantees or safety.

Keywords: Aesthetics of imperfection; Flaw; Risk.

Imperfection is, paradoxically, a guarantee of survival.

Tzvetan Todorov

In ancient Greece, organized thought about beauty, similarly to organized thought about scientific as well as moral knowledge, was underpinned by a cosmological worldview, as a logically structured and hierarchized organic system where each part had its own rigorously and naturally determined function (*ergon*). Harmonious and serene, good and beautiful, and above all closed, delimited and as one, the *kosmos* was, then, at one time divine (*theos*) and logical (*logos*). And in the face of this objectivity, it is knowledge that assumes the role of *un-veiling* truth (*aletheia*); to *un-cover* it so as to *see God* (*theoria*). In this way, to read the remarks of Plato and Aristotle on art is also to avail oneself of those lenses through which the world is observed as something of a perfection in itself.

In Plato's *Parmenides*, the contempt betrayed by Socrates for things like hair, mud and garbage (which, according with his persona in the dialogue, we see as they are and, as such, have no corresponding Forms, for they do not partake in the One¹) clearly signals that resistance to chaos that lies at the heart of the Greek soul. The unacceptable — be it the illogical in the scientific domain, the unjust in the moral or the ugly in the aesthetic one — is always

* CITCEM. Researcher funded by Fundação para a Ciência e a Tecnologia: SFRH/BD/108940/2015. up200204735@letras.up.pt.
1 See PLATO, 1997: 364, 380 and *passim*.

a problem of the multiple, generator of diversity and inherently intriguing. The cleansing operation carried out by Plato in the vast impure fields of literature is thus not surprising. I am thinking, of course, of books II and III of *The Republic*, where *pari passu* an action of erasure and purging of several passages of the best poets — and the best among the best: Homer — is proposed, envisaging an adjustment of literature to the divine order of the cosmos².

In fact, the problem here is substantially a moral one — and, as such, the subject is mostly Justice — because the need to eliminate the faults pointed out in those poetic works results, most prominently, from an imbalance, that is, from an unjustness (*a lack of justice*) relative to the expected moral perfection, in accordance with the above-mentioned cosmological base. This condition of truth to which literature should be subordinate — the behaviour of the gods and heroes in consonance with the irreproachable character one expects from divine and heroic creatures; filial respect owed to one's progenitors; the advantage of punishing those who commit transgressions; fear of the gods — drives Plato to denounce works of poetry. In connection to this moral background, Plato focuses not merely on faults of conception or content, but also on poetry's faults at the level of construction (*poiesis*) and the perceptive experience of them (*aesthesis*). In that regard, there are pressing calls of attention to names, interjections or other verbal motives susceptible of eliciting chills in the audience (spectators, hearers or readers), moving their passions towards the cult of fear and feebleness of mind, straightforwardly condemnable in the view of the ideal city's designers.

Literature, as Plato envisages it, absolutely idealized, does not therefore accommodate appalling realism, a defective or poor counsellor. Keen on submitting everything to the political order as a consummation of the metaphysics of Forms, Plato nevertheless leaves open, here and there, an incompatibility between the perfection of poetry (that is, its conformity to exclusively poetic ends) and the perfection of the ideal city, such divergence resting on the principle of specialization that governs each function performed by the citizens. In fact, Plato acknowledges that the words picked out by Homer and other major poets are indeed *the most poetic*, but it is precisely here one runs into an obstacle: it so happens that «the more poetic they are, the less they should be heard by children or by men who are supposed to be free and to fear slavery more than death»³. In another passage, further ahead, Adeimantus is forced to conclude that narration is the pure mode that should be followed by the poet, but soon enough Socrates introduces the caveat that, after all, «the mixed style is pleasant. Indeed, it is by far the most pleasing to children, their tutors, and the vast majority of people», ending up concluding: «But perhaps you don't think that it harmonizes with our constitution, because no one in our city is two or more people simultaneously, since each does only one job»⁴. The outcome of this reply comes right in the following section, with the verdict of banishing poets from the city, with the exception of those who adhere to a strict obedience to the precepts in force⁵.

² See PLATO, 1997: 1015-1035.

³ PLATO, 1997: 1024.

⁴ PLATO, 1997: 1035.

⁵ «But, for our own good, we ourselves should employ a more austere and less pleasure-giving poet and storyteller, one who would imitate the speech of a decent person and who would tell his stories in accordance with the patterns we laid down when we first undertook the education of our soldiers» (PLATO, 1997: 1035).

However, this defence of a pure poetry that coincides with an anaesthetic literature has no proven examples to offer. The poet of poets himself, Homer, for centuries considered the educator of Greece and highly esteemed by Plato, is widely quoted as Plato's blue pencil runs callously through the passages that must be eliminated or reformulated, concerning the selection of modes, rhythms and instruments worthy of being listened to, and the criteria of selection follow the same track, with a view to the effectiveness of platonic educational ideology.

Let us now look into the qualitative, yet subtle, leap that takes place in art theory, as we move from the Academy to the Lyceum. We saw how Plato directed his attention towards the sort of object imitated and the form of imitation employed. The same inconsistency observed a while back in *The Republic*, between theory and practice, shall be found again in Aristotle, though with more salient contrasts, given that the tension between the normative theoretical discourse and the descriptivist presentation produces, in the context of the Aristotelian *Poetics* in a more puzzling conflict (and the mere fact that we have a *Poetics* by Aristotle but none by Plato is significant by itself).

According, to Roselyne Dupont-Roc's and Jean Lallot's introduction to their translation of the *Poetics*, Aristotle was aware of that conflict between theory and practice, between prescribed norm and confirmed example, having done what he could in order to attenuate it⁶. Thence, a pronouncement becomes inescapable: «the most cherished tragedies and authors are not those that better comply with the ideal norm»⁷. We return, in fact, to the same difficulty detected in Plato: the theoretical model advocated by Aristotle exists nowhere in practice, since not even the exemplary Homer can satisfy the requirements⁸. Two illustrative cases of that conflict concern, one, the relevant or secondary role attributed to spectacle (*opsis*)⁹, and the other, perhaps more impressive, the golden rule of Aristotelian *Poetics* — namely, the law of necessity and verisimilitude in action (*mythos*) — law which is overcome by the aesthetic effect of wonder (*thaumaston*).

Now, all of the above is framed in this manner because Aristotle conceives the poetic work as a microcosm, teleologically regulated by its own internal, specific laws. And this is the qualitative difference relative to the Platonic theory of art. Although it fulfils its role of *analogon* of the cosmos as such, the artistic object presupposes a teleological functioning in conformity. So, despite placing the emphasis on the final product, Aristotle considers that, to achieve it, the rules of art (*techne*) must be applied¹⁰. Indeed, Aristotle is quite aware that the trade of the poet as such is a work of language and, consequently, poetic mime-

⁶ Cf. DUPONT-ROC & LALLOT, 1980: 13 and *passim*.

⁷ DUPONT-ROC & LALLOT, 1980: 12; my translation.

⁸ Praises such as the following are, however, frequent: «All of which Homer was the first to employ and employed proficiently. [...] In addition, each [of his poems] excels all epics in diction and thought» (ARISTOTLE, 1995: 119), or this one: «Homer deserves praise for many other qualities, but especially for realising, alone among epic poets, the place of the poet's own voice» (ARISTOTLE, 1995: 121 and 123).

⁹ To assess the variation in importance of the role attributed to spectacle, compare 1450b 15-20 with 1462a 15-1462b (see ARISTOTLE, 1995: 53, 55, 139 and 141).

¹⁰ This explains, by the way, the option taken by the translators, Dupont-Roc and Lallot, in going against the tradition by rendering *mimēsthai*, and further lexemes of the sort, not as *imitate*, but as *represent*, shifting the focus from a putative object-model to the produced object.

sis is defined as *representation of human actions through language*. Here is what justifies the philosopher's condescendence toward error (*hamartia*) incidentally made by the poet in that which does not concern his craft — as when he errs in representing a horse when he is not an expert in equestrianism — a flaw incomparably less objectionable than a mistake inherent to the poetic art itself, for in a society where each one has his very well defined role within the hierarchic system, to fail in one's specialty, that is, in the function one serves, is unacceptable¹¹.

We have then two distinct types of error — say, the *error in representation* (incidental, external to the object, and thus excusable) and the *error of representation* (poetic, internal to the object and thus condemnable). Aristotle distinguishes, within the *error inherent in poetics*, a series of reprehensible procedures, calling attention to the means of avoiding them¹². In my view it is more pressing to point out strategic benevolence with which the author of the *Poetics* allows certain slips, as long as — and in this formula lies the reason — those slips are mixed in the right quantity and quality with the virtues of the artist. In other words, and making use of the repertory of taste, Aristotle concedes that certain mistakes can be like the right seasoning in the best food. Observe this passage, where once again it is evident the tension between normative and descriptive poetics is evident: in referring to the irrationality of certain plots, Aristotle holds that «one should not construct plots like this. [...] Even the irrational details in the *Odyssey* about the putting ashore would patently be intolerable if an inferior poet were to handle them; as it is, Homer uses his other qualities to soften and disguise the absurdity»¹³. Such concessions are often closely connected to the wonder (*thaumaston*) that Aristotle considers of primary importance in arousing catharsis in the spectator's mind, a purpose without which tragedy is not fulfilled as such. This effect of surprise is crucial in the history of aesthetic theory, because it works at the core of the receptor's sensibility and aesthetic capacity. Reflections by many distinct figures of Modernity¹⁴, have dwelled on that effect through different modulations, spanning from disturbance to shock, from novelty to freshness, from the uncommon to the bizarre, from the disconcerting to the reflective... We can say, then, that this is a cornerstone of modern aesthetics.

Proceeding our journey through the foundations of aesthetics in the 18th century, I would still like to highlight two references that seem to me decisive: to Horace's *Epistola ad Pisones* and to the treatise *Peri Hupsous* by the Pseudo-Longinus, the latter probably dating from the 1st century A.D., and thus one century after Horace. In the letter addressed by Horace to the Piso family, the Roman poet lays out a program that puts strong emphasis on the principle of *poetarum limae labor*, encouraging the disapproval of «a poem which many a day

¹¹ See ARISTOTLE, 1995: 127 and 129.

¹² That is the subject of the penultimate chapter: see ARISTOTLE, 1995: 125-137.

¹³ ARISTOTLE, 1995: 125.

¹⁴ Namely, among others, as Joseph Addison in his essays for *The Spectator* (1712-1717), or Diderot, in his several articles on aesthetics (in the second half of the 18th century), or Edmund Burke in his *Philosophical Enquiry* (1757), or Friedrich Schiller in his *Letters* and essays (at the end of the 18th century), or William Wordsworth in his Preface to *Lyrical Ballads* (1800), morning on, finally — so as not to be exhaustive — to the Breton of the surrealist manifestos (1924 and 1930) or to Leonard Koren's *WET* magazine (1976-1981).

and many a blot has not restrained and refined ten times over to the test of the close-cut nail¹⁵. While no doubt, on the one hand, Horace tirelessly underlines the need of time and distance relative to the work, without relinquishing permanent reassessment and the critical eye¹⁶; on the other hand, he manifests a certain indulgence towards errors, when these are made, one should note, by the poets that master the art¹⁷. When spelled out, the Horatian argument is the following: when the poet, who inspired by *ingenium*, cultivates art to the highest standards (educating himself intensely in the reading and emulation of the best authors), fails in his work, he fails because he is human, and such an attribute is not alien to, but rather inherent to his condition.

Horace's intransigence in this domain is directed, rather, to mediocre poets who not only commit often the same mistakes but also exhibit their mediocrity through a narcissistic approval of error an intolerance to criticism that demands a return to the text and its reformulation. It so happens, then, that this emphasis on polishing work, on the maturation of the text and on the poet who wrote it, on the humility that should characterize him, and on the incessant possibility of revising the work (in waves of detachment and approximation between subject and object), conjoins, in the end, two ideas that complement each other.

1. That, since the work is susceptible to revisitation and constant revision, there is no place for advocating a perfect work of art. The very demand of keeping time, which is crucial in Horatian poetics, clashes with the idea of perfection: *perfectus*, according to its Latin etymology (combination of the prefix *per-* with the verb *-facio*, meaning *that which is utterly completed, having run its course*¹⁸). Now, nothing is more at odds with Horace's conception of poetic labour than this idea of closure, completeness, of satisfaction without distress. For to experience distress involves a possibility, the openness — and the adventure — of a rebellious event that eludes closure. On the contrary, to live in distress (because unsatisfied with one's work), seems to be a condition that positively emanates from *Epistola ad Pisones*.

2. (derived from 1.): Every full stop in the work is an artifice, a posture one accepts in the (more or less firm) conviction of the precariousness which is akin to the very condition of the work of art.

Such a lack of guarantee for a poet concerning the value of his work acquires a special influence, in my view, when, at a certain point, Horace (who, since he is classical, advocates the principles of unity and verisimilitude, description and simplicity, subtlety and prudence) puts the following challenge to poets: «Not enough is it for poems to have beauty: they must have charm, and lead the hearer's soul where they will. [...] If you would have me weep, you

¹⁵ HORACE, 1942: 475.

¹⁶ Observe carefully vv. 291-294, partially quoted in the body of the text: «poetarum limae labor et *mora* [...] carmen reprehendite quod non / *multa dies* et *multa litura* coeruit atque praeseptum deciens non castigavit *ad unguem*» (HORACE, 1942: 474; my italics).

¹⁷ See HORACE, 1942: 479ff. Furthermore, Horace grants that works with flaws are successful in their ability to capture the audience's interest: see HORACE, 1942: 477.

¹⁸ The prefix *per-* conveys the meaning of «complete accomplishment of action, closure, perfection» apparent in verbs such as *perdoceo* («to fully teach, instruct»), *perficio* («to fully make, to finish, complete, conclude, execute») and *perfruor* («to enjoy fully, wholly»).

must first feel grief yourself»¹⁹. This aesthetic congeniality will appear later on, further developed, in the treatise by Pseudo-Longinus, also in the form of an epistle.

Pseudo-Longinus knows that correctness tends to prove fatally ineffective when the purpose is to strike the reader. And so, he praises a writer like Plato, who «is often carried away by a sort of Bacchic possession in his writing into harsh and intemperate metaphor and allegorical bombast»²⁰ and reproaches Caecilius for preferring Lysias over Plato, given that the former is «immaculate and never makes a mistake, whereas Plato is full of mistakes»²¹. The position assumed by the Greek theorist in this domain is put forward in the following terms:

*Suppose we illustrate this by taking some altogether immaculate and unimpeachable writer, must we not in this very connection raise the general question: Which is the better in poetry and in prose, grandeur flawed in some respects, or moderate achievement accompanied by perfect soundness and impeccability? And again: is the first place in literature rightly due to the largest number of excellences or to the excellences that are greatest in themselves? [...] I am well aware that the greatest natures are least immaculate. Perfect precision runs the risk of triviality, whereas in great writing as in great wealth there must needs be something overlooked. Perhaps it is inevitable that humble, mediocre natures, because they never run any risks and never aid at the heights, should remain to a large extent safe from error, while in great natures their very greatness spells danger*²².

Although Pseudo-Longinus forthwith states that blemishes still upset him, he puts forward the same justification that was implicit in Horace but taking it a step further: the flaws we find in great authors, like Homer and others of his stature, Pseudo-Longinus chooses «to call them not wilful mistakes but careless oversights, let in almost casually and at random by the heedlessness of genius»²³.

The problem we face, thus, is not that of error having only one accidental (and as such specious and unpredictable) condition, which is registered as a flaw in the work, but a quite different problem. The imperfection, a certain kind of imperfection, is engraved on the work at the opportune moment (*kairos*) of creation by the creator endowed with genius. We must thereby understand the Longinian genius in light of his aesthetic theory based on the archetypical category of the sublime. For Pseudo-Longinus, the sublime poetic work, which is the poetic work of the genius, acquires a sort of immunity through the cross-fertilization of natural elements («the power of grand conceptions» and «the inspiration of vehement emotion») and technical skills («the proper construction of figures», «nobility of language» and «dignified and elevated word-arrangement»²⁴). Now, greatness of verbal expression and ethical greatness mutually pervade one another, so that if the greatness of the elevated spirit is due to the freedom with which it despises petty issues, like money and other attend-

¹⁹ HORACE, 1942: 459.

²⁰ LONGINUS, 1995: 265.

²¹ LONGINUS, 1995: 267.

²² LONGINUS, 1995: 267 and 269.

²³ LONGINUS, 1995: 269; my italics.

²⁴ See LONGINUS, 1995: 181.

ing evils (the desire of fame, lust or arrogance...²⁵), likewise, at the appropriate moment of creation, the poet uses that freedom in laying the groundwork of his verbal work. It is from that freedom that the power to err emerges. And I make the caveat that we are not speaking of just any freedom, a kind of post-modern *anything goes*, in which chance is left to chance, as is encouraged in contemporary *glitch art*. Nothing more remote than a certain eulogy of blunder, claiming «the glory of imperfection»²⁶, tending to fall into an original extravagance that, as was keenly observed by Kant²⁷, should be avoided through the counterbalance of originality by the exemplariness of the created object; this is the case if we wish to deal in works of genius, works which are worthy of memory and thus unyielding to the passage of time — a chief arbiter in the treatise of the Pseudo-Longinus. We speak, rather, of a condition that only the rare few can assume because it is, as a bulwark, a renouncement to the immediate and the accessible; that is, of a spirit relentlessly compelling the models, profoundly knowledgeable of the potentialities of their raw-material; of an experienced and mature sensibility; of a capacity for enthusiasm and its aesthetic contagion as well as ethical exemplariness. This, one must agree, is neither negligible, nor for just anyone. It requires a great amount of effort and dedication, besides natural talent, and on that point all the classical authors I mentioned are in agreement, despite variations in what elements they emphasize within the same question.

In the tradition of Christian thought, the idea of perfection on which the Graeco-Latin culture rested will remain, although with significant variants that introduce, in the concept, the dynamism and the excess from the perspective of a negative theology²⁸. Perfection still relates to an object external to man, and towards which he must direct his gaze. The object he produces will always be a reflection, or a *mirror*, to use the expression consecrated by Abrams in his classic *The Mirror and the Lamp*. This order of ideas will persist until modernity, when an effective «revolution against the rule of perfection and finality»²⁹, occurs a revolution in which the aesthetic sphere had played a preeminent role.

Nevertheless, in the middle of the 18th century, precisely in 1750, the establishment of aesthetics as a philosophical discipline by Baumgarten, a follower of the dogmatic rationalism of Leibniz and Wolf, rests on an operation in which the legitimization of *aesthesis* as a source of knowledge is diminished with the consideration that the gnoseological foundation of sense experience is of an inferior kind, and this leads to reasonings such as the following: «The object of aesthetics is the perfection of sense knowledge as such, that is, beauty. It must avoid the imperfection of sense knowledge as such, that is, ugliness»³⁰. And this is because, for Baumgarten, beauty consists in the «phenomenal evidence of an object's perfection»³¹. In fact, we are squarely opposed to the position manifested by Victor Hugo less than a century later, when, in his Preface to *Cromwell*, he calls attention to

25 Cf. LONGINUS, 1995: 299ff.

26 KESSELS, 2016: 5-6.

27 See KANT, 2000: 186ff.

28 On this subject, see FOSS, 1946: 25ff.

29 FOSS, 1946: 76.

30 BAUMGARTEN, 1988: 121; my translation.

31 PRANCHÈRE, 1988: 11; my translation.

the thread that frequently connects what we, following our special whim, call «defects» to what we call «beauty.» Defects — at least those which we call it — are often the native, necessary, unavoidable condition of qualities. [...] Such a blemish can be the inevitable consequence of such beauty. This rough stroke of the brush, which offends my eye at close range, completes the effect and gives relief to the whole. Efface one and you will efface the other. Originality is made of such things. Genius is necessarily uneven. [...] and then, once more, there are defects which take root only in masterpieces; it is given only to certain geniuses to have certain defects³².

In fact, the primacy of romantic originality here alluded to would not have been possible without the decisive contribution of Kant and, in particular, the Copernican revolution he carried out and from which onwards the idea that sensibility is an inferior kind of knowledge stopped making sense. As key moment in the history of aesthetics, the Kantian philosophy will significantly propitiate the consecration of modern man as a source of knowledge, accepting his sensory limitation and at the same time assuming himself as full-fledged creator.

In what concerns the imperfection of the work of art, Kant not only corrects the rationalist dogmatism of Leibniz and Wolff origin, which considered the sensory world as inferior to the intelligible one (as it was in Platonism and Christian theology), but also the other side of the argument, that of the sensualists, all of whom ended up converging in this particular point. In fact, an empiricist like David Hume is quite assertive in his attack on artistic blemishes. At a given point of his article *Of the Standard of Taste* (1757), before enunciating the criteria of taste, Hume declares:

Many of the beauties of poetry, and even of eloquence, are founded on falsehood and fiction, on hyperboles, metaphors, and an abuse or perversion of terms from their natural meaning. To check the sallies of the imagination, and to reduce every expression to geometrical truth and exactness, would be the most contrary to the laws of criticism; because it would produce a work, which, by universal experience, has been found the most insipid and disagreeable. But though poetry can never submit to exact truth, it must be confined by rules of art, discovered to the author either by genius or observation. If some negligent or irregular writers have pleased, they have not pleased by their transgressions of rule or order, but in spite of these transgressions: they have possessed other beauties, which were conformable to just criticism; and the force of these beauties has been able to overpower censure and give the mind a satisfaction superior to the disgust arising from the blemishes³³.

In his turn, just like the Pseudo-Longinus, but now with a philosophical support that was not feasible until then, Kant defines genius ascribing it the quality of the flaw³⁴. It is because «genius is the exemplary originality of the natural endowment of a subject for the free use of his cognitive faculties» that he

³² HUGO, 1963: 452; my translation.

³³ HUME, 1965: 7-8.

³⁴ It is never too much to reinforce this pivotal idea of Kantian aesthetics, which gives the title of section 15, the «Analytic of the Beautiful»: «The judgment of taste is entirely independent from the concept of perfection» (KANT, 2000: 111). This because the judgement of taste is not determined by any concept.

*is an example, not for imitation (for then that which is genius in it and constitutes the spirit of the work would be lost), but for emulation by another genius, who is thereby awakened to the feeling of his own originality, to exercise freedom from coercion in his art in such a way that the latter thereby itself acquires a new rule, by which the talent shows itself as exemplary*³⁵.

It is in this context that, like Victor Hugo, the German philosopher condemns those who copy, that is, the false creators who instead of genuinely creating merely imitate, echoing here a distinction between first and second-rate creators, which we already observed in the end of the 16th century, in the work *De gl'Heroici Furori*³⁶, published by Giordano Bruno in 1585, where the Nolan philosopher distinguishes those poets who imitate from those who invent: the former stick to following precepts, while the latter are the true creative geniuses. Kant points out the distinction between the true models and the epigones. The imitating occurs when

*the student copies everything, even down to that which the genius had to leave in, as a deformity, only because it could not easily have been removed without weakening the idea. This courage is a merit only in a genius, and a certain boldness in expression and in general some deviation from the common rule is well suited to him, but is by no means worthy of imitation, but always remains in itself a defect which one must seek to remove, but for which the genius is as it were privileged, since what is inimitable in the impetus of his spirit would suffer from anxious caution*³⁷.

This retraction spurred by fear of failure is thus unbecoming of the genius, who enjoys a privileged freedom in the play of the faculties when he commits to the act of creation. It is not that the genius cannot tremble, but that fear cannot imprison him, or else he is not anointed, a rare species of nature, as Kant defines it. Note that error, according to Kant, despite its undesirability, in since it is the result of a risky operation carried out in the work of genius, consists in a side effect whose expurgation may compromise the aesthetic idea³⁸. The Kantian argument makes use here of belligerent notions — such as risk, danger, insecurity and courage — already presented by the Pseudo-Longinus when the subject is the imperfection inherent in the works of geniuses³⁹. Either accidental or parallel, the flaw bursts from genial impetus. It is often the result not of negligence refined by intuition, but of a sudden lack of control spurred by the thirst of overcoming, like the violin string that breaks in the middle of a Paganini *Capriccio*, or the wrong note on the trumpet in a torrential improvisation. The mistake may be, then, the diadem of artistic excellence. In this sense, nothing comes so close to and, paradoxically, is so far removed from the aesthetics of imperfection as the musical genre of the *étude*. Accompanying the technical evolution of the instrument, and taking advantage of it, the *étude* feeds, at least, on the urge to improve and it seeks, at most, to achieve virtuosity. Incapacity is thus resisted to the point of immodesty; the stain of embarrassment

³⁵ KANT, 2000: 195-196.

³⁶ See BRUNO, 1965: 82-84. There too he anticipates Kant in another principle, when he states that «poetry is not born of the rules», on the contrary, «the rules derive from the poetry» (BRUNO, 1965: 83).

³⁷ KANT, 2000: 196.

³⁸ See KANT, 2000: 196.

³⁹ See LONGINUS, 1995: 267, 269 and 271.

revolves so as to gape in pride. As a «form of the inflation of the many»⁴⁰, the excessive is its mark, and for there to be excess there has to be risk. The feat occurs not *against*, but *with* the risk of failure, *in tandem* with it. On the other hand, the profound (and unspeakable) desire of the *étude* lies in a lofty contempt for technique in overcoming all difficulties it may present to the performer. Imperfection is thus not a reckless disregard, because it is unprepared, but a negligence that involves enhancing the most qualified technical domain, an unforeseen creative potential, distilled from maximum control.

To venture. To run the risk. To be in danger. The resistance thus activated pervades the work soliciting from the subject who approaches it the same proof of resistance: a proof in two occurrences and two objects (in the text that resists it and in the interpreter who resists it). An imperfect perfection that takes risks and cannot but *lead* one into taking risks. After all, the courage that the Pseudo-Longinus ascribed to the writer of genius, the writer of the sublime, is not merely the prerogative of the artist. The proof, the *feat*, befits also the subject of the reception in the exact sense in which, as Victor Hugo wrote, «for colossal books there must be athletic readers»⁴¹. In setting his poetico-aesthetic proposal on an epistemological ground (romantic art paints life as it is), the Preface to *Cromwell* puts the emphasis on *mixture* as a result of a dialectical phenomenology. Against classical unity — uniform, monotonous and predictable —, modernity, as a time of synthesis, fosters the multiform, the always living.

The impurities evoke the contamination effect, of a residue identified as alien to the body in which it settles and, at the same time, adheres to. In a work of art, the object is pervious to such residues. Imperfection's perfection resides in that character which is inextricable from the flaw. It is not a dark point that, by contrast, stresses the intensely bright spots, but is in itself a powerful, blinding radiance of light, that displaces and imbalances. The flaw lends itself as the Barthesian *punctum*, that detail towards which the eye drifts without ceasing to be, however, the singularity it is and perceived as such⁴². «What is not slightly deformed has an air of insensitivity — hence it follows that irregularity, that is, the unexpected, the surprise and the amazement are an essential part and the characteristic of beauty»⁴³, the poet who has lit the fuse to the tradition of rupture tells us⁴⁴. An excessive light that brings forth resistance, the anguish of an active waiting, just like that we undergo when, faced with a perfect cadence at the end of a piece, we wish to believe that the music is not yet over at that point: because it cannot end that way, because it requires resolution, even when it is delayed, it does not come at all, it is postponed or discarded. The point that interrupts, suspends, a disautomatization claiming our attention and with it the suspension of unitary time. Viktor Shklovsky has termed as *estrangement* (*ostranenie*) the poetico-aesthetic principle attached to art's purpose of leading «us to a knowledge of a thing through the organ of sight instead of recognition» given that

⁴⁰ MOYSAN, 2014: 177.

⁴¹ *apud* SAINT GIRONS, 2005: 7; my translation.

⁴² See BARTHES, 1981: 40-43.

⁴³ BAUDELAIRE, 1968: 625; my translation.

⁴⁴ On the «tradition against itself», see the excellent book *Children of the Mire* (PAZ, 1991: 1-18).

By 'estranging' objects and complicating form, the device of art makes perception long and 'laborious'. The perceptual process in art has a purpose all its own and ought to be extended to the fullest. Art is a means of experiencing the process of creativity. The artefact itself is quite unimportant⁴⁵.

In this phenomenology of aesthetic reception, I point out particularly the obscuring of form and the foundation of time, the *durée* in a Bergsonian sense. *What has already become has ceased to interest*; form is to be *obscured*. The poetic work, in that sense, consists in a double labour of creating the formula — the figure — so as to subsequently erase its track. The reader will be thrown into that unknown, *strange* place, where he will linger, feeding an unremitting anguish before the circumstance of his experience. Precisely in *De l'Imperfection*, that magical book written in the end of his life, Greimas calls our attention to the place where such wonderment that strikes the subject and transforms him irrupts, the *fracture* that pitches against «the stony dream» of classical beauty, petrified and unproductive, an «aesthetics of *grace*», full of a moving aura of vulnerability and care⁴⁶. In being perceived as an element of dispersion, the flaw moves an expectation: in place of the safety of the one, the uncertainty of a wait that does not keep itself is offered. It is an *exercise of waiting*. One needs to expect the unexpected, and more than that: to nurture that wait. Everything takes place in that pained moment, expressed by Lyotard through the question *Is it happening?*⁴⁷. The work always in process; the wait wrought by that peaking anguish and attention. In that suspended and immeasurable instant, suspended beyond measure, a boundless intensity transports the subject-object of the experience into an anastatic sphere. Of the singularity of what may happen, something eludes understanding and the subject is thrown into an *agitation*, that activity of the mind that Kant connects with the experience of the sublime. The fecundity of the flaw lies in revealing the sensible phenomenon. Hence, we may ask: is the paradox not instead *the aesthetics of perfection?*⁴⁸ When Greimas writes that «*Imperfection appears as a springboard projecting us from insignificance towards meaning*»⁴⁹, that meaning is everything but *the* meaning. To be projected towards meaning is to risk the adventure of a drift, that of the precariousness of the attempt at meaning. No promised land, no guaranteed result. Art hardly lends itself as a palliative: and perhaps that is in fact its greatest consolation. Imperfection, like a failing heart, can be the criterion of happiness for a work of art. And that is something we should not deny it.

⁴⁵ SHKLOVSKY, 1991: 6.

⁴⁶ Cf. GREIMAS, 1987: 13ff., 17, 33; my translation.

⁴⁷ LYOTARD, 1991: 92 and *passim*.

⁴⁸ On imperfection as an aesthetic value and the seeming paradox of the aesthetics of imperfection, see HAMILTON, 2000: 171 and *passim*.

⁴⁹ GREIMAS, 1987: 99; my translation.

REFERENCES

- ABRAMS, M.H. (1971) — *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London/Oxford/New York: Oxford University Press.
- ARISTOTLE (1995) — *Poetics*. Transl. by Stephen Halliwell. In ARISTOTLE/LONGINUS/DEMETRIUS. *Poetics/On the Sublime/On Style*. Cambridge/London: Harvard University Press, p. 1-141.
- BARTHES, Roland (1981) — *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Transl. by Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- BAUDELAIRE, Charles (1968) — *Mon Cœur Mis a Nu*. In *Œuvres Complètes*. Paris: Seuil.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1988) — *Esthétique*. In *Esthétique preceded by Méditations Philosophiques sur quelques Sujets se Rapportant à l'Essence du Poème and by Métaphysique*. Transl. by Jean-Yves Pranchère. Paris: L'Herne, p. 119-232.
- BRUNO, Giordano (1965) — *The Heroic Frenzies*. Transl. by Paul Eugene Memmo, Jr. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- DUPONT-ROC, Roselyne; LALLOT, Jean (1980) — *Introduction et Notes*. In ARISTOTE — *La Poétique*. Paris: Seuil, p. 7-28 and 145-413.
- FOSS, Martin (1946) — *The Idea of Perfection in the Western World*. Princeton: Princeton University Press.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1987) — *De l'Imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- HAMILTON, Andy (2000) — *The Art of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection*. «British Journal of Aesthetics», vol. 40, no. 1, p. 168-185.
- HORACE (1942) — *Ars Poetica or Epistle to the Pisos*. In *Satires, Epistles and Ars Poetica*. Transl. by H. Rushton Fairclough. London/Cambridge: William Heinemann/Harvard University Press, p. 442-489.
- HUGO, Victor (1963) — *Préface [to Cromwell]*. In *Théâtre Complet I*. Paris: Gallimard, p. 409-454.
- HUME, David (1965) — *Of the Standard of Taste*. In *Of the Standard of Taste and other Essays*. Ed. by John W. Lenz. Indianapolis: Bobbs-Merrill, p. 3-24.
- KANT, Immanuel (2000) — *Critique of the Power of Judgment*. Transl. by Paul Guyer and Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press.
- KESSELS, Erik (2016) — *Failed it! How to Turn Mistakes into Ideas and other Advice for Successfully Screwing up*. Londres: Phaidon.
- LONGINUS (1995) — *On the Sublime*. Transl. by W. H. Fyfe. In ARISTOTLE; LONGINUS; DEMETRIUS — *Poetics/On the Sublime/On Style*. Cambridge/London: Harvard University Press, p. 143-307.
- LYOTARD, Jean-François (1991) — *The Sublime and the Avant-Garde*. In *The Inhuman: Reflections on Time*. Transl. by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.
- MOYSAN, Bruno (2014) — *La Virtuosité*. In SCHAEFFER, Jean-Marie; HEINICH, Nathalie; TALON-HUGON, Carole, ed. — *Par-delà le Beau et le Laid: Enquête sur les Valeurs de l'Art*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, p. 177-188.
- PAZ, Octavio (1991) — *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the AvantGarde*. Transl. by Rachel Phillips. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press.
- PLATO (1997) — *Complete Works*. Ed. by John M. Cooper. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.
- PRANCHÈRE, Jean-Yves (1988) — *L'Invention de l'Esthétique*. In BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb — *Esthétique preceded by Méditations Philosophiques sur quelques Sujets se Rapportant à l'Essence du Poème and by Métaphysique*. Paris: L'Herne, p. 7-21.
- SAINT GIRONS, Baldine (2005) — *Les Monstres du Sublime: Victor Hugo, le Génie et la Montagne*. Paris: Paris-Méditerranée.
- SHKLOVSKY, Viktor (1991) — *Art as Device*. In *Theory of Prose*. Transl. by Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive Press, p. 1-14.

NO PRINCÍPIO ERA O ERRO: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A MUDANÇA LINGUÍSTICA

CLARA BARROS*

Resumo: Este artigo pretende expor o modo como os falantes e a comunidade linguística encaram os fenómenos de mudança linguística. Numa perspetiva empírica e normativa, a forma tradicional de dizer é considerada correta e as novas formas, desviantes, são consideradas erros, um desvio em relação ao que se considera o bom uso. Mas a definição do «erro» na língua está também associada a parâmetros de variação social, cultural e geográfica. Foi também referida brevemente a perspetivação da mudança no âmbito de diversas correntes da linguística. Finalmente, são observados alguns casos de inovação em curso no português atual, inovações que se manifestam na pronúncia, mas também em novos usos gramaticais e lexicais. Considera-se finalmente que o erro enquanto desvio a uma norma prévia, tradicional é um sinal inequívoco de mudança.

Palavras-chave: Mudança linguística; Norma; Desvio; Erro.

Abstract: This article discusses the way in which the speakers and the linguistic community face the phenomena of linguistic change. From an empirical and normative perspective, the traditional way of speaking is considered correct and the new forms are considered errors, a deviation from what is considered good linguistic use. However, this definition of «error» in language is also associated with parameters of social, cultural and geographical variation. The paper also briefly mentions how linguistic change has been analysed in the context of several currents of linguistics. Finally, some cases of innovation in current Portuguese are examined, innovations which are manifested in pronunciation, but also in new grammatical and lexical uses. Finally, it is considered that an error as a deviation from a previous, traditional norm is an unmistakable sign of linguistic change.

Keywords: Linguistic change; Norm; Deviation; Error.

Quando analisamos a língua numa perspetiva normativa, a forma tradicional de dizer é considerada correta e as novas formas, desviantes, são consideradas erros, formas incorretas. Empiricamente sempre se falou e fala de erro em relação a formas linguísticas que constituem um desvio em relação ao que se considera o bom uso. O que define o erro é o afastamento desse uso. Assim, os falantes e a comunidade linguística têm a sua própria maneira de encarar a mudança. E reagem, corrigindo os erros de língua em nome de uma norma e de regras gramaticais já definidas e estabilizadas. Assumem portanto uma perspetiva normativa. Essa mesma comunidade tem ao mesmo tempo a capacidade de avaliar as formas como mais ou menos legítimas e prestigiadas — é aliás essa capacidade que partilham todos os falantes de uma mesma comunidade linguística — os juízos de avaliação subjetiva¹. E assim, ocorre que os traços diferentes e inovadores das variedades prestigiadas não são sentidos como erros e são mesmo imitados.

A variedade normativa que os gramáticos descrevem é o uso da boa linguagem. Desde cedo configuram uma variedade identificada com o bom uso da língua, a da literatura, a mais prestigiada, a da elite, diferente da língua do vulgo, dos plebeus, dos incultos «sem instrução». Há mesmo nos seus textos uma densidade de juízos de valor avaliativos e juízos perentórios — é erro qualquer desvio a esse bom uso da linguagem.

* Universidade do Porto. mbarros@letras.up.pt.

¹ LABOV, 2001.

Desde os gramáticos latinos que se associa o erro a usos de grupos desprestigiados ou pelo menos na base da pirâmide social, ou rústicos, opondo-se a usos característicos da urbanidade. Por exemplo em relação a um conhecido fenómeno de evolução do latim, a monotongação do ditongo/au/, os gramáticos Varrão e Festo documentam o fenómeno e referem-no como próprio dos rústicos e das classes não patrícias de Roma. Veja-se a seguinte afirmação de Festo: «Orata genus piscis appellatur a colore auri quod rustici 'orum' dicebant, ut aurículas, 'oriculas'»².

Os gramáticos latinos desde Ápio Claudio a Varrão, Quintiliano, Donato e Prisciano falam de *vitia* — erros cometidos por pessoas menos cultas, construções de uso vulgar, popular, distintas dos usos literários. Todos associam o erro a usos de grupos desprestigiados, na base da pirâmide social, ou rústicos opondo-se a usos polidos, urbanos. Mas a passagem do tempo e a evolução da língua faz com que varie o conceito do que é o bom uso. Veja-se como, no último quartel do século XVI, em 1576, o gramático português Duarte Nunes de Leão elabora uma obra (*Orthographia da Lingoa Portuguesa*), marcada por preconizar uma tendência de retorno ao Latim, em que propõe mesmo uma lista de correções de que seleccionei algumas a título exemplificativo³:

REFORMAÇÃO de algũas palavras que a gente vulgar usa & escreve mal

ERRADAS	EMENDADAS	ERRADAS	EMENDADAS
Acolá	Aquolá	Ca, aduerbio local	Qua
Acupar	Occupar	Ca, por quia	Qua
Agabar	Gabar	Calidade	Qualidade
Antre	Entre	Cantidade	Quantidade
Apoupar	Poupar	Cinco	Cinquo
Avoar	Voar	Disforme	Deforme
Baixo	Baxo	Impunar	Impugnar
Barrer	Varrer	Joelhos	Geolhos

ERRADAS	EMENDADAS	ERRADAS	EMENDADAS
Nunca	Nunqua	Rendição	Redempção
Praceiro	Parceiro	Rezão	Razão
Precurador	Procurador	Salmo	Psalmo
Precuração	Procuração	Somana	Semana
Pregunta	Pergunta	Tabalião	Tabellião

(cont.)

2 *Apud* SILVA NETO, 1986: 121.

3 LEÃO, 1983: 69-71. Tratei de alguns aspetos da inovação lexical desse período da história do Português, numa comunicação intitulada «Inovação lexical na história da língua portuguesa», no Congresso Internacional *Língua Portuguesa: uma língua de futuro*, eixo temático: *As dinâmicas de inovação da língua portuguesa*, na Universidade de Coimbra, em dezembro de 2016 (ainda não publicada).

Preguntar	Perguntar	Teima	Thema
Preimatica	Pragmatica	Titor	Tutor
Prove	Pobre	Trelado	Traslado
Pruuico	Publico	Tribulo	Thuribulo
Pruuicar	Publicar	Visorei	Vicerei

As formas agora propostas, mais alatinadas, têm o prestígio de serem clássicas, próximas de uma língua com estatuto de perfeição. Como afirma o gramático João de Barros: «Vocábulos gregos, hebraicos e latinos que foram as três linguagêãs a que podemos chamar princesas do mundo [...] principalmente a latina que foy a derradeira que teue a monarchia cuios filhos nós somos»⁴. É nessa linha de argumentação que Luís de Camões, em *Os Lusíadas* (Canto I, est. 33, v. 8), afirma que quando Vénus ouve a língua portuguesa «com pouca corrução crê que é a latina»⁵. Mas a palavra «corrução», bem como «dição» que figuram em *Os Lusíadas* tornar-se-ão mais latinas — «corrupção», «dicção» — a partir das conecções propostas, entre outros, por Duarte Nunes de Leão (como muitas outras usadas por muitos autores do período clássico). Nas formas relatinizadas, porque consideradas erradas por Duarte Nunes de Leão, figuram algumas usadas por Camões e pelos gramáticos João de Barros e Fernão de Oliveira. Podemos observar alguns exemplos: «dino», «benino» passam a «digno», «benigno», e «acupar» a «ocupar», «carónica» passa a «crónica» e «esprito» a «espírito», bem como «olifante» a «elefante», enquanto «avoar» e «agabar» perdem o *a* inicial. Mas «dano» não será «dapno», nem «salmo» passa a «psalmo», nem «fleuma» passa a «flegma», nem «douto», «doutor» a «docto», «doctor», nem «fruito» passa a «fructo». Podemos observar que o processo de relatinização foi geralmente bem aceite e as importações do latim foram bem-sucedidas, já que muitas dessas palavras vão ser assimiladas e farão parte da norma culta e até em muitos casos da língua corrente moderna. As palavras «novas», importadas diretamente do latim clássico sobretudo no século XVI, serão a norma do português moderno. Em alguns casos, porém, não foram aceites na norma e continuam a ser sentidas como formas estranhas, como acontece com «fructo», «dapno» ou «hacté» («até»). Alguns autores renascentistas usaram latinismos cuja circulação não terá sido significativa, como, por exemplo, Damião de Góis que escreve «epse» em vez de «esse», ou André de Resende que escreve «nocte», «septe», «oclhos», «nunqua» e «hacte». Neste caso a forma alatinada das palavras não foi aceite nem mesmo na norma culta e portanto não se tornaram de uso geral.

Mas também estavam a ocorrer no século XVI, ou mesmo um pouco antes⁶, evoluções fonéticas e fonológicas que foram descritas pelos gramáticos como erros de pronúncia, como se observa no caso do sistema das sibilantes. Quer Fernão de Oliveira⁷, quer Pero de Magalhães de Gândavo referem o facto: Gândavo diz «[q]ue se costumam trocar e em que

⁴ BARROS, 1971: 53.

⁵ CAMÕES, 2000: 9.

⁶ MAIA, 1995: 25; MAIA, 2003: 786-7.

⁷ OLIVEIRA, 1975: 55-56.

se cometem mais vícios nesta nossa linguagem» e afirma que, sabendo a pronúncia certa, se «poderão vedar muitos erros»⁸. Ambos os gramáticos classificam portanto como erro a neutralização da oposição entre as apicoalveolares /ʃ/ e /z/ e as pré-dorso-dentais /s/ e /z/. Ou seja condenam como erro a evolução do sistema para o do português moderno.

O abandono da normatividade em prol de uma perspetiva descritiva e explicativa dos fenómenos linguísticos representa uma mudança de paradigma e é o momento fundador do pensamento linguístico científico. Os fenómenos que se afastam do uso tradicional não são já encarados como erros, mas são analisados como fenómenos de evolução linguística. A dicotomia fundamental deixa de ser correto *versus* incorreto — em que o erro tem de ser corrigido, para ser adequado *versus* inadequado. O erro, agora encarado como um novo uso, deve ser descrito e explicado.

Mas houve uma evolução ao longo da história da linguística no modo como foram encaradas as mudanças. A análise desses fenómenos foi considerada de modos diversos e nem sempre foi orientada para descobrir uma explicação dos fenómenos em curso. Assim, foi encarada numa perspetiva decadentista no século XIX e no início do século XX. A abordagem teórica e metodológica da escola comparatista e histórica iniciada por Franz Bopp, em certa medida explicava os fenómenos de evolução por um determinismo fatalista⁹. E esta perspetiva irá manter-se até à obra de Saussure, que inaugura o estudo linguístico do sistema sincrónico, mas no campo da análise da mudança se caracteriza por uma conceção de uma diacronia determinista e assistemática¹⁰. A mudança foi posteriormente analisada numa perspetiva finalista — sendo explicada pelo equilíbrio da estrutura e preservação da função comunicativa, no quadro do estruturalismo funcionalista¹¹. Mas também em abordagens acidentalistas com descrição dos fenómenos por alteração de parâmetros da gramática, sem preocupações de ordem «causalista»¹². A mudança linguística foi também analisada numa perspetiva de motivação social e explicada por correlação com aspetos sociais como a interação entre grupos sociais e as relações com fenómenos de prestígio das variáveis linguísticas¹³. Ou ainda, mais recentemente, numa perspetiva pragmática e discursiva que relaciona a evolução da língua com a história dos textos-discursos¹⁴.

Mas apesar de toda a reflexão da linguística e de todas as respostas encontradas, no juízo de valor dos falantes, continuaremos a achar exemplos da consideração das novas formas como erro. E esses erros ou inovações manifestam-se na pronúncia, mas também em novos usos gramaticais e lexicais. Podemos deter-nos em exemplos de evoluções em curso no português atual (em alguns casos são criações por regularização analógica):

a) Quando um falante de português diz *uma* hematoma, *uma* carcinoma, *uma* aneurisma, ou *um* Taco (= uma TAC), está a efetivar regularizações de género, de acordo

⁸ GÂNDAVO, 1574: 17-8.

⁹ Cf. MATTOS E SILVA, 2008: 14.

¹⁰ SAUSSURE, 1974.

¹¹ MARTINET, 1976.

¹² LIGHTFOOT, 2001.

¹³ LABOV, 1996; LABOV, 2001.

¹⁴ KABATEK, 2001; KABATEK, 2006; KABATEK, 2008.

com paradigmas da sua língua; que poderíamos facilmente formular como: «as palavras terminadas em –a são do género feminino e os nomes do género masculino terminam em –o».

b) Do mesmo modo na flexão verbal há certamente uma tendência para regularizar por analogia. As formas analógicas da primeira pessoa dos verbos como *eu ouvo* por *ouço*, *eu medo* (por *meço*), *eu perdo* (por *perco*) e *eu cabo* (por *caibo*) são sentidas como erros. Mas as formas *ardo* por evolução de *arço* e *morro* por evolução de *moiro* estão desde há séculos normalizadas na língua. A analogia é assim a reposição da regularidade dos paradigmas da língua, mas há inovações linguísticas que são notadas e consideradas erradas e há as que são aceites e até imitadas. O estatuto de erro parece estar intrinsecamente correlacionado com fatores de variação de ordem social. Depende da origem regional e social do grupo que introduz as inovações. E recordo a afirmação de William Labov: «é impossível compreender a mudança fora da vida social da comunidade em que ocorre»¹⁵. As novas variáveis serão aceites e até imitadas e reproduzidas se se revestirem de qualquer forma de prestígio. Por exemplo, que efeito tem uma regularização analógica quando surge num título do jornal «Expresso»? «O erro dos estrategos...» Certamente não vai ter o mesmo estatuto de ‘erro’ de outras inovações por analogia e vai ser eventualmente aceite na norma.

c) Este facto verifica-se também em relação a variáveis de realização fonética: o ditongo /ei/ na palavra «leite» ou «peito» pode ser articulado como /e/, /ei/ ou como /ai/. Certamente a última realização é preferida pela sua origem regional e social. De facto, a pronúncia /ai/ tem origem num grupo social e cultural elevado, da região centro litoral em que se situa a norma padrão prestigiada na comunidade linguística portuguesa. O /e/ em contexto de palatal em «mexo», «vejo», «venho», «velho» pode ser articulado como /e/, /ei/, /ai/ ou como /a/. Na norma prestigiada este *e* em contexto de palatal é pronunciado como /a/. Em relação a esta pronúncia, no entanto, em meados do século XIX, José Inácio Roquete considerava-a um «defeito de pronúncia» e comentava: «É muito frequente entre a gente ordinária de Lisboa mudar o *e* em *a* nalgumas palavras: dizem panha, lanha por penha, lenha»¹⁶. Mas a inovação expandiu-se. Em 1883, Gonçalves Viana diz que toda a gente em Lisboa diz assim¹⁷. E no português atual é a pronúncia mais prestigiada.

d) Mas se analisarmos outros casos verificamos um processo muito diferente: por exemplo a ditongação de *ě* breve e de *õ* breve latinos, como em *pié* (pěde > pé) e *nuabo* (nõvu > novo) são sentidos como «erro». Em grande medida porque estes ditongos são estereótipos de falares setentrionais (e de grupo social pouco culto) e são portanto muito desprestigiados. Em contrapartida observemos o que se passa em relação ao fenómeno de alteamento/fechamento das vogais em *bêrma* e *acêssô* — como por exemplo na frase «o trânsito segue pela *bêrma* e o *acêssô* à A1 está condicionado». Talvez ainda haja falantes que reajam a *bêrma* e *acêssô*, com o timbre alteado, mas quem ainda pro-

¹⁵ LABOV, 1978: 48.

¹⁶ ROQUETE, 1867: 106.

¹⁷ *Apud* TEYSSIER, 1984: 65.

nuncia as *térmas* ou as *pérdas*? Estas vogais fechadas tendem a ser aceites e imitadas. E que pensar de pronúncias clássicas subitamente restauradas: diz-se *intoxicação* ou *intocsicação*? Há inovações linguísticas que são introduzidas por grupos com posição elevada na pirâmide social, provenientes de regiões que contém os centros de poder e de decisão e veiculadas pelos meios de comunicação de massas — estas variáveis são prestigiadas, são avaliadas como legítimas e não como erros. E são imitadas e reproduzidas — expandem-se e propagam-se a toda a comunidade. Ou seja: a definição do «erro» na língua está também associada a parâmetros de variação social, cultural e geográfica. O falante e a comunidade linguística, tal como os gramáticos, sempre perspetivaram as alterações às regras/normas tradicionais e aceites como erros. Empiricamente e na perspetiva normativa sempre se falou/fala de erro nestes casos. Mas, como vimos, os traços inovadores e diferentes introduzidos pelo modo de falar considerado prestigiado não são considerados errados.

e) É interessante verificar como é célere a adoção de novos usos e como as formas tradicionais e normais são abandonadas. Assim no português atual parece não haver barreiras à entrada de empréstimos se associados a grupos cultos ou ligados às novas tecnologias. Palavras como: *email*, *laser*, *a net*, *o facebook*, e tantos outros.

As evoluções por empréstimo não são sentidas como «erros», mas as formas substituídas rapidamente parecem inadequadas. Num processo análogo ao observado no vocabulário do século XVI, em que as formas vernáculas e tradicionais eram abandonadas a favor de novas formas emprestadas pelo Latim. Novos termos são rapidamente adotados como *de todo* (e não «de maneira alguma»); *expectável/expectado* (e não esperado); *reportar* (e não informar ou comunicar); *inicializar* (e não iniciar); *sequela* de um filme (e não continuação); *paciente, prescrever, prescrição* (e não doente, receitar, receita); *colocar* ou *meter* (e não pôr). Em alguns casos são empréstimos de que nem nos apercebemos, decalque de palavras de outra língua (*not at all, expect, report, inicialise, sequel, patient, prescribe, prescription*); noutros casos a substituição deve-se a regularização de acordo com os paradigmas mais típicos da língua, como o abandono de *pôr* a favor de verbos de primeira e segunda conjugação como *colocar* e *meter*. Note-se que a substituição atinge mesmo expressões fixas como acontece em *meter a mesa*, ou *meter ovos*.

f) As inovações deixam de ser sentidas como erros depois de aceites pela norma. E é de sublinhar que a evolução linguística em curso dá lugar a hesitações. Às vezes durante séculos. Por exemplo, o gramático Duarte Nunes de Leão, refere já em 1576 a dificuldade de formação do plural dos nomes terminados em *-ão*. Diz haver «alguns que se não prezavão de maos portugueses vi errar»¹⁸ na formação desses plurais. E ainda hoje dada a irregularidade morfológica há algumas hesitações e não está completamente normalizado o plural dos nomes terminados em *-ão*. Os falantes hesitam na formação do plural de palavras como *capitão*, *corrimão* ou *Verão*.

g) A utilização de «além de» como contrastivo é claramente sentida como um erro. Como podemos avaliar no seguinte exemplo: «*Além de* (= apesar de) eu pertencer ao

18 LEÃO, 1983: 30.

conselho, não sou eu que tomo as decisões». Este uso é identificado como o de um falante pouco culto. Este «erro», no entanto, indicia um possível percurso de gramaticalização do morfema para a função e uso como contrastivo. E esse tipo de evolução ocorreu já na história do português com o conclusivo «por em» e os anafóricos «com tudo» e «toda via»¹⁹.

h) Também o futuro construído com o auxiliar *ir* é genericamente aceite; não está errado. Mas *vou ir* ainda é erro. O auxiliar não está plenamente gramaticalizado; logo não é aceite como auxiliar de si próprio. Porque o sema de movimento/direção ainda não está apagado, persiste, e há redundância.

i) Referirei ainda o uso dos participios duplos em português em que igualmente se verificam hesitações. Segundo a regra tradicional os participios regulares são utilizados na constituição dos tempos compostos, com os auxiliares *ter* e *haver* e os irregulares, os truncados, na formação dos tempos da passiva com os verbos. *ser*, *estar* e *ficar*. Mas a regra não se aplica e a generalização de uso das formas truncadas é evidente.

Surgem formas irregulares como *ter morto*, *ter eleito*, *ter pago*, *ter gasto*, *ter limpo*, *ter entregue*, *ter aceite*, *ter encarregue*. Quais serão ainda consideradas um erro? Algumas certamente já fazem parte da norma e são portanto aceites pela comunidade linguística.

CONCLUSÃO

É portanto pela inovação que os erros surgem. O erro, quando analisado pela linguística, é encarado como uma inovação, uma alteração em princípio prevista e suportada pelo sistema da língua, como uma tendência evolutiva com motivações diversas. Provoca sempre uma reação, uma resposta do sistema e a língua «reequilibra-se». Dado que a língua é um sistema dinâmico em evolução e não-regulamentável, o erro enquanto desvio a uma norma prévia, tradicional é um sinal inequívoco de mudança. É o início da própria evolução linguística.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Clara (2002) — *Alguns aspectos do funcionamento dos contrastivos no Português medieval*. In HEAD, Brian F., ed. — *História da Língua e História da Gramática. Actas do Encontro*. Braga: Universidade do Minho, 72-82.
- ____ (2010) — *Versões Portuguesas da Legislação de Afonso X. Estudo Linguístico-Discursivo*. Porto: U. Porto Edições.
- ____ (2015) — *Neologismos latinos na história do português: Análise de textos jurídicos medievais*. In COLUCCIA, Rosario; BRINCAT, Joseph M.; MÖHREN, Frankwalt, eds. — *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013). Section 5: Lexicologie, phraséologie, lexicographie*. Nancy: ATILF: 50-59.
- BARROS, João de (1971) — *Gramática da Língua Portuguesa*. Reprodução fac-similada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

¹⁹ Cf. BARROS, 2010: 490-495.

- CAMÕES, Luís de (2000) — *Os Lusíadas*. Prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão; apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Instituto Camões.
- GÂNDAVO, Pêro de Magalhães (1574) — *Regras que Ensinam a Maneira de Escrever e Orthographia da Língua Portuguesa, com hum Dialogo que a diante se segue em defensam da mesma língua*. Lisboa: Antonio Gonsalvez.
- JACOB, Daniel; KABATEK, Johannes, eds. (2001) — *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica: Descripción gramatical – pragmática histórica – metodología*. Frankfurt am Main/Madrid: Gredos.
- LEÃO, Duarte Nunes de (1983) — *Ortografia e Origem da Língua Portuguesa*. Introdução, notas e leitura de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LIGHTFOOT, David (1992) — *How to set Parameters: Arguments from Language Change*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- ____ (2006) — *How new Languages Emerge*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAIA, Clarinda de Azevedo (1995) — *Sociolinguística histórica e periodização linguística. Algumas reflexões sobre a distinção entre português arcaico e português moderno*. «Diacrítica», X, 3-30.
- ____ (2003) — *Para a história do sistema das sibilantes em Português. Algumas reflexões sobre a cronologia da mudança fonológica*. In BAY, Carmen Alemany et al., eds. — *Actas del Congreso internacional «La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...»*. Alicante: Universidade de Alicante, p. 783-791.
- MARTINET, André (1976) — *Économie des changements phonétiques*. 3.ª ed. Berne: Éditions Francke.
- MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia (1981) — *Sobre a Mudança Linguística – Uma Revisão Histórica*. «Boletim de Filologia», t. XXVI, p. 83-99.
- ____ (2008) — *Teorias da mudança linguística e a sua relação com a(s) história(s) da(s) língua(s)*. «Revista Linguística», vol. 3, p. 39-53.
- OLIVEIRA, Fernão de (1975) — *Gramática da Lingoagem Portuguesa*. Ed. por Maria Leonor Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PAIVA, Maria Helena (2002) — *Os gramáticos portugueses quinhentistas e a fixação do padrão linguístico: contribuição da Informática para o estudo das relações entre funcionamento, variação e mudança*. Porto: Universidade do Porto. Dissertação de doutoramento.
- ROQUETTE, José Ignácio (1867) — *Código do bom tom ou regras da civilidade e de bem viver no XIX.º século* (Nova ed.). Paris: Aillaud, Guillard e Ca.
- SAUSSURE, F. de (1974) — *Cours de linguistique générale*. Edition critique préparée par Tullio de Mauro. Paris: Payot.
- SILVA NETO, S. da (1956) — *Fontes do Latim Vulgar – o Appendix Probi*. Rio de Janeiro: Editora Acadêmica.
- ____ (1986) — *História da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal.
- TEYSSIER, Paul (1984) — *História da Língua Portuguesa*. Lisboa: Sá da Costa.

WOULD I LIE TO YOU?

A MISTAKE AND A FAKE MISTAKE IN WOLFRAM'S WILLEHALM

JOHN GREENFIELD*

Resumo: Este artigo analisa a forma como o poeta alemão medieval Wolfram von Eschenbach reage a um erro na matéria da fonte francesa do seu poema *Willehalm*. Wolfram nota um erro flagrante na canção de gesta *La Bataille d'Aliscans* e faz uma observação: no entanto, ao fazê-lo, ele criou o seu próprio erro, já que ele deliberadamente cita mal o nome do poeta francês da fonte, como *Chrétien de Troyes*. Com toda a probabilidade, Wolfram fez essa citação errada com o objetivo de tecer considerações sobre a natureza da ficção narrativa.

Palavras-chave: *Wolfram von Eschenbach; Willehalm; La Bataille d'Aliscans; Erro.*

Abstract: This article analyses the way in which the medieval German poet Wolfram von Eschenbach reacts to an error in the Old French source material of his *Willehalm*. Wolfram notices a flagrant mistake in the *chanson de geste* *La Bataille d'Aliscans* and remarks on it: however, in doing so he creates his own error since he deliberately misnames the French poet of the source as *Chrétien de Troyes*. Wolfram has, in all probability, done this with a view to making an observation on the nature of narrative fiction.

Keywords: *Wolfram von Eschenbach; Willehalm; La Bataille d'Aliscans; Error.*

Daniel Defoe's early 18th century novel, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, tells the story of the sole survivor of a shipwreck who has been stranded on a remote Caribbean island. The day after the catastrophe, the protagonist — Robinson Crusoe — attempted to swim to the remains of the wreckage which was lying in the sea just off the coast, in the hope of saving some essentials. The first-person narrator explains: «I resolved, if possible, to get to the ship; so I pulled off my clothes, for the weather was hot to extremity, and took the water»¹. Crusoe swam — naked — to the ship and managed (not without some difficulty) to climb aboard the wreckage. Since he was very hungry, he immediately looked for food. He soon found some and was happy as it had not been ruined by the seawater: «I found that all the ship's provisions were dry and untouched by the water; and being very well disposed to eat, I went to the bread-room and filled my pockets with biscuits»². The narrator does not, however, explain how the unclothed Robinson Crusoe could have filled the pockets of his non-existent trousers...

For Defoe's contemporary readers, it was clear that a mistake had been made by the author: in fact, this error became known as a «famous blunder»³. It is well known that similar mistakes occur in many works of literature: the literary historian John Sutherland has, in several studies, pointed to errors and contradictions which he has found in numerous texts by well-known nineteenth-century British writers⁴. With few exceptions, these short-

* A earlier (and longer) version of this paper was held, in German, at a conference in Bremen in March 2017.

** Universidade do Porto/CITCEM. jgreenfi@letras.up.pt.

¹ DEFOE, 1996: 35.

² DEFOE, 1996: 35.

³ Cf. LOVEMAN, 2008: 141.

⁴ SUTHERLAND, 1996.

comings do not bother the readers, because they are usually forgiving of such minor blemishes, unless, of course, they are particularly pedantic.

Five hundred years before Daniel Defoe, the German courtly poet Wolfram von Eschenbach was confronted with a similar mistake in a (French) narrative poem he was translating into German. While adapting this work for his German audience, Wolfram noted an error in the description of the protagonist's clothes, and he took this «weakness» of the source as a reason to complain about the erroneous nature of the Old French narrative. I will be using Wolfram's criticism here as the basis for my analysis of how, in this instance, a medieval poet deals with a mistake he has perceived in his source material.

In an insightful study on the role played by such «errors» and «contradictions» in the Anglo-Norman, Old French and Occitan genres of lyric love poetry, hagiography and romance, the British Romanist Sarah Kay has demonstrated the extent to which medieval texts seem to promote these «inconsistencies»: Kay argues that these mistakes, which create contradictions, were vital to the development of medieval courtly literature. Through the interaction and mutual contamination of divergent literary genres, these «errors» created a productive potential which was essential for the formation of courtly literature⁵. It should be remembered that this is particularly the case in the literary traditions of the medieval period given the importance played, in this context, by literary cycles, i.e. groups of stories loosely focused on (quasi-) historical or mythical figures. Once an «error» had been introduced at a given stage in the trans-cultural expansion of a literary cycle (thus creating a contradiction), this would — in turn — often lead to the dynamic development of the literary matter.

In order to be able to demonstrate the extent to which such «errors» were to play a vital role in the development of courtly texts, I would like to analyse just one example of the way in which the German courtly poet Wolfram von Eschenbach dealt with a mistake he had noted in the source material of his narrative poem *Willehalm*: how he corrected the «error» and how, in correcting it, he himself made a further mistake, thus creating another contradiction! Thus, he seems to have been stimulated by the error of the source in order to generate a further error...

Before discussing this mistake, I would like to explain briefly Wolfram von Eschenbach's significance in the context of medieval German literature: Wolfram is arguably the most important poet of the German Middle Ages. He is the author of significant lyric love poems and of three major works of narrative poetry: the 25,000-line Arthurian and Grail romance *Parzival* (which is part of the Arthurian cycle, an adaptation of Chrétien de Troyes' *Perceval*), the fragmentary *Titarel*, which is a spin-off of *Parzival* and the 14,000-line, fragmentary *Willehalm* epos. The latter is part of the wider — European — literary cycle which described the adventures of the epic William of Orange (Guillaume d'Orange): it is a courtly *opus mixtum*, a combination of different genres, part heroic *chanson de geste* (which is the genre of the source material), part courtly romance (of which Wolfram was the recognized master in Germany) and part hagiography (the poem also deals with the life of the future Saint Guillaume).

⁵ Cf. KAY, 2001: 305-9.

As I have noted above, in my discussion I will be concentrating on an episode in Wolfram's enigmatic *Willehalm*. This poem, which is based on one of the central works of the Old French Monglane Cycle — *La Bataille d'Aliscans*, tells the story of the protagonist's struggle against the Saracens in the South of France at the time of the *reconquista*: Willehalm abducts a Saracen queen, the beautiful Arabel; she falls in love with him, deserts her heathen husband Tybalt and converts to Christianity, taking the name of Gyburg: Tybalt and Arabel's father, the heathen overlord, Terramer, wish to take revenge and they gather together a massive Saracen army and invade the South of France: two violent battles ensue, the first of which ends in a devastating Christian defeat, the second in a resounding Christian victory. After this victory, the action is broken off with an unusual episode, since — at the end of the fragment — Willehalm commissions the heathen King Matribleiz to leave the South of France, taking the Saracen dead with him — and to bury them in Arabia, according to the heathen rite; he also commands Matribleiz to deliver a message of peace to the leader of the heathens, Terramer. The events of the final scene of the poem demonstrate the extent to which Wolfram had distanced himself from his source material: such an episode would be unthinkable in the *Bataille d'Aliscans*, as the Old French *chanson de geste* follows a rather «primitive» crusade ideology, according to which killing heathens is not considered to be murder. In the source material, the defeated heathens are either baptized — or (as is most often the case) killed and then their bodies are dismembered⁶. There is no mention of an honourable funeral for the dead of other faiths in the *Bataille d'Aliscans*...

As we can see, Wolfram distanced himself from his *chanson de geste* source material when the action of the *Bataille d'Aliscans* contradicted his aesthetic-literary or ethical-religious viewpoints. And those narrative elements which he clearly perceives as being erroneous seem to provoke the German poet, leading the narrator to make explicit comments about these «errors»: I would now like to turn my attention to the instance mentioned above, when Wolfram criticises his source's mistake.

In Wolfram's poem (as in the source material), after losing the first battle, the protagonist must make his way to the court of the French King Louis, in Laon, in order to request help for his continued struggle against the Saracen enemy. On that journey from his castle in Orange in the South of France to the court at Laon in the North, the Christian leader spends a night in a monastery. And it is here that Wolfram detects the error in *Bataille d'Aliscans*. During the monastery scene, Wolfram notes how the protagonist's clothing is incorrectly described in the French text. In his source material, the narrator explains what sort of coat the Christian leader, Guillelme, was wearing on his way to the French court: *Si a vestu un malvés cinglaton / E par desore un armi[n] piliçon*⁷ [He had put on a shabby coat and over that a stoat-fur]. However, prior to this, the French poem had stated that the Christian leader was very richly — and exotically — dressed, since, at the end of the first battle (that is, before starting his journey to Laon), he had killed a Persian king (Ariofle) and had taken the latter's magnificent armour and had put it on⁸: thus, as Wolfram noted, it was impossi-

⁶ HOLTUS, 1985: v. 6390.

⁷ HOLTUS, 1985: v. 2566-7.

⁸ HOLTUS, 1985: v. 1529.

ble for the Christian leader to be wearing a shabby coat (much in the same way that it would have been impossible for Robinson Crusoe to put bread into the pockets of his non-existent trousers). Wolfram notices this error in the Old French poem and his narrator points it out. It is probable that he did this since it was important for Wolfram to draw attention to Willehalm's exotic «Persian» appearance at the French court, and he thus felt obliged to comment on this «mistake» in the original. He does this, however, in a very strange way:

*Kristjâns einen alten timît
im hât ze Munlêûn an geleget:
dâ mit er sîne tumpheit reget,
swer sprichet sô nâch wâne.
er nam dem Persâne,
Arofel, der vor im lac tôt,
daz vriundîn vriunde nie gebôt
sô spaeher zimierde vlîz,
wan die der kûnec Feirefiz
von Sekundillen durh minne enpfie:
diu kost vür alle koste gie⁹.*

[Kristjans dressed him in old dimity cloth at Laon, but whoever speaks thus as in a fable is only showing his ignorance: Willehalm had taken from Arofel, the Persian, (who had lain dead before him) a more expensively and skilfully made outfit than had ever been offered by a lady to her knight (except for the one that King Feirefiz received from Secundille. That exceeded all others in sumptuousness)].

These verses show that Wolfram had noticed that there was an error in the French original: this provided the German poet with an opportunity to criticize his source. This criticism is directed towards the *tumpheit* (i.e. the lack of knowledge or the ignorance) of the *Bataille d'Aliscans* poet, because he is telling his story *nâch wâne*, i.e. in the style of a fable or perhaps in a nonsensical way. This objection to the inaccuracy of the source is then commented on by the narrator through reference to the portrayal of King Feirafiz in the *Parzival* romance (as we recall, King Feirefiz was Parzival's half brother and Wolfram probably mentioned him here since he was claiming that there were no such erroneous descriptions in his Arthurian and Grail romance).

However, the way in which this criticism is expressed here is really strange, because the narrator calls the poet of the *Bataille d'Aliscans* Kristjâns: Kristjâns is doubtless meant to be Chrétien de Troyes — the author of *Perceval* — Wolfram's source text for his *Parzival*; the great French poet of the Arthurian romance. But Chrétien never composed any *chansons de geste* and he was certainly not the author of the *Willehalm* source text. The fact that the narrator states that Kristjâns is the poet who had composed the *Bataille d'Aliscans* is, of course, a mistake, and without any shadow of a doubt it represented a deliberate mistake by Wolfram since he knew full well exactly which works Chrétien had composed — and he

⁹ *Willehalm*, 125, 20-30.

also knew that the *Bataille d'Aliscans* was not among these works. In other words, this is a hoax, Wolfram's fake lie. The German poet seems to be playing some sort of game here, lying about the poet of his source. This lie reminds us of the fictional source Wolfram had invented when he was working on his *Parzival* romance: in the Arthurian and Grail romance, he had told the audience that he had been provided with the history of the Grail by a Provence poet called Kyot¹⁰. We know that Kyot was a fake source and it is clear that Wolfram — in that instance — had needed to lie about his source in *Parzival* as he required corroboration for the fiction of the Grail history which he had invented himself. That may have been the case in *Parzival*, but it does not help us to explain why Wolfram is inventing a fake source in his *Willehalm*. And it is not just any fake source, since the name he is using for the source has not been invented by him, but it is that of a real person, the famous poet Chrétien de Troyes.

I suspect that in this strange comment by the narrator here we can identify a narrative strategy used, to an extent, elsewhere by Wolfram when he was adapting the *chanson de geste* in order to deal with the errors, contradictory descriptions or inconsistent actions he has come across in his source material¹¹. Wolfram's narrator responds to the *tumpheit* (ignorance) of the original with his own fake ignorance, since he «mistakenly» calls the poet of the source Kristjans. In other words, he reacts to an error in the *chanson* with an error he has made up himself. By exaggerating his own fake «mistake», he is emphasizing the mistake of the source. At the same time, Wolfram is shifting this error from the level of the action to the level of the narrator — and thus this becomes a problem of fictionality (since it is about a nonsensical «fable»).

This commentary on the monastery episode in Wolfram's *Willehalm* seems to represent a hyperbolic re-functionalization of a mistake which had been noted in the source material. By creating a fake error here, this strategy allows Wolfram to comment on and explicitly to criticize the representation in the *chanson de geste* on a different reflective level. In other words, to emphasize that this reference in the source material is wrong, and to identify the *Willehalm* narrator as an instance that corrects this mistake, but then goes on to make its own false statement.

In conclusion: by using as a starting point the considerations by the British Romanist Sarah Kay, I hope to have demonstrated through this example from Wolfram's *Willehalm*, that the German poet has reacted to an «error» in the source material by criticising what he considers to be a false narration; in so doing, the narrator (who presents himself as the corrective authority) makes his own fake mistake by presenting his audience with a fact which is objectively false. Thus, Wolfram shifts the focus from the text internal to the text external level and thereby opens up a space for reflection on illogical or false narration, on narratological problems, on literary fiction and on nonsensical «fable». In allowing the narrator purposefully to lie his audience (since he knows full well that Chrétien is not the author of his source material), Wolfram produces an error, thereby creating a *Leerstelle* (an empty space) on the question of fictionality — a *Leerstelle* which his audience must fill...

¹⁰ Cf. *Parzival*, 416, 20-30; 453, 1-455, 14.

¹¹ Cf. BUMKE, 2004: 292; HEINZLE, 1991: 927-8; KIENING, 1989: 74 and KNAPP, 2011: 680.

BIBLIOGRAPHY

TEXTS

- HOLTUS, Günter, hrsg. (1985) — *La versione franco-italiana della «Bataille d'Aliscans»: Codex Marcianus fr. VIII [=252]*. Tübingen: Max Niemeyer.
- DEFOE, Daniel (1996) — *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*. Ware: Wordsworth.
- WOLFRAM VON ESCHENBACH (1991) — *Willehalm*. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar. Herausgegeben von Joachim Heinzle. Mit den Miniaturen aus der Wolfenbüttler Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea Diemer. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker.
- _____ (1998) — *Parzival*. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok. Berlin und New York: de Gruyter.

STUDIES

- BUMKE, Joachim (1959) — *Wolframs Willehalm. Studien zur Epenstruktur und zum Heiligkeitsbegriff der ausgehenden Blütezeit*. Heidelberg: C. Winter.
- _____ (2004) — *Wolfram von Eschenbach*. 8., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler.
- GREENFIELD, John & MIKLAUTSCH, Lydia (1998) — *Der Willehalm Wolframs von Eschenbach. Eine Einführung*. Berlin und New York: de Gruyter.
- HEINZLE, Joachim (1991) — Kommentar zum *Willehalm* Wolframs von Eschenbach, 789–1092. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker.
- KAY, Sarah (2001) — *Courtly Contradictions. The Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century*. Stanford: SUP.
- KIENING, Christian (1989) — *Umgang mit dem Fremden. Die Erfahrung des ‚Französischen‘ in Wolframs ‚Willehalm‘*. In *Wolfram-Studien XI*, herausgegeben von Joachim Heinzle, Leslie P. Johnson & Gisela Vollmann-Profe, 65–85. Berlin: Erich Schmidt.
- KIRCHERT, Klaus (1994) — *Heidenkrieg und christliche Schonung des Feindes. Widersprüchliches im Willehalm Wolframs von Eschenbach*. «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 231, p. 258-270.
- KNAPP, Fritz Peter (2011) — *Perspektiven der Interpretation*. In *Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch. Band I. Autor, Werk, Wirkung* herausgegeben von Joachim Heinzle, 676–702. Berlin und Boston: de Gruyter
- LOVEMAN, Kate (2008) — *Reading Fictions, 1660–1740: Deception in English Literary and Political Culture*. Aldershot: Ashgate.
- RUH, Kurt (1980) — *Höfische Epik des Mittelalters. Band II. Reinhart Fuchs, Lanzelet, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg*. Berlin: Erich Schmidt.
- SCHRÖDER, Werner (1960) — *Süeziu Gyburg*. «Euphorion», 54: 39-69.
- SUTHERLAND, John (1997) — *Is Heathcliff a murderer? Great Puzzles in Nineteenth-Century Literature*. Oxford: OUP.

ITINERÁRIO DO ERRO EM *TRISTAN DE GOTTFRIED VON STRASSBURG*

MAFALDA SOFIA GOMES*

Resumo: *Tristan*, texto de Gottfried von Straßburg (ca. 1210-1220), sustenta-se da exploração temática do erro: o erro representado pelo adultério de Tristan e de Isolde desdobra-se numa série de episódios nos quais Marke, o rei traído, procura insistentemente averiguar a culpa da mulher e do sobrinho. Estas tentativas apresentam-se sob a forma de artimanhas, auxiliadas por Marjodo e Melot, sendo prontamente retaliadas por contrartimanhas engendradas pelos amantes e por Brangäne, aia de Isolde. O presente artigo apresenta uma excursão pelos diferentes momentos do texto em que o rei da Cornualha é induzido em erro, tematizando-se o motivo da ambiguidade associada à percepção do real. Esta ambivalência é gerada pela linguagem como meio de dissimulação, nomeadamente pela linguagem do simbólico, deduzindo-se e mascarando-se intenções. Esta faceta do texto deixa-se materializar diegeticamente através do motivo da língua, nomeadamente das três línguas cortadas a que o texto faz referência, permitindo refletir sobre questões epistemológicas como a verdade e a mentira, o real e a ilusão, a conformidade e a subversão.

Palavras-Chave: *Tristan*; Gottfried von Straßburg; Artimanha; Percepção.

Abstract: Gottfried's von Straßburg *Tristan* (ca. 1210-1220) explores the error as a narrative device: the mistake represented by Tristan and Isolde's adultery unfolds in several episodes in which Marke, the betrayed king, insistently tries to inspect and ascertain his wife's and his nephew's guilt. These attempts arise in the form of many tricks, supported by Marjodo and Melot, which are promptly retaliated by the lovers and by Isolde's maid Brangäne. The present article aims to trace an itinerary through the different textual moments in which the King of Cornwall is misled, approaching the subject of ambiguity by linking it to the perception of reality. This ambivalence is mainly generated from language as a disguise, in particular from the symbolic language through which intentions can be deduced and masked. This text's aspect is diegetically depicted by the motif of the tongue, namely by the three cut tongues referred to in the text, thus permitting a reflection upon epistemological topics such as truth and deception, reality and illusion, conformity and subversion.

Keywords: *Tristan*; Gottfried von Straßburg; Trick; Perception.

É a partir da segunda metade do século XII que, concorrendo com a matéria clássica e com as narrativas arturianas, o mito de Tristão e Isolda encontra expressão nas literaturas europeias. O surgimento da expressão da matéria tristaniana em verso testemunhada por diferentes literaturas europeias¹ coincide com a ascensão de uma nobreza que via no literário

* Universidade do Porto/CITCEM. mafaldasofia.gomes55@gmail.com.

¹ A antroponímia bem como a toponímia remetem-nos para a cultura celta das ilhas britânicas onde o enredo tem lugar, acreditando-se que a matéria tristaniana se tenha desenvolvido sobretudo por influência da narrativa irlandesa de Diarmuid e Grainne, surgida provavelmente entre os séculos XI e XII, integrada no ciclo feniano, onde se dá conta das aventuras do herói Fionn mac Cumhaill. É, todavia, em anglo-normando que a narrativa primeiramente se populariza, contando-se desta muitas versões, nomeadamente pela pena de Béroul (c. 1170-1190), de Thomas d'Angleterre (c. 1160-1190) ou Marie de France (c. 1160-1189), considerando-se ainda a possibilidade de terem existido duas versões de que não se conhece qualquer de testemunho, uma de Bleri (Bréri), referido como fonte do poema de Thomas, e outra de La Chièvre, referido no *Le Roman de Renart* (c. 1170). Deve mencionar-se o texto de Chrétien de Troye *Cligüés* (c. 1176), onde se esboça um projeto alternativo de representação do amor adúltero dialogando por contraste com matéria tristaniana. Conta-se ainda uma versão em prosa, produzida em norueguês antigo, atribuída a um monge, Broder Robert (c. 1226). No espaço alemão, destacam-se os textos *Tristrant de Eilhart von Oberge* (c. 1170-1190), baseado no texto de Béroul, identificados como representantes da *version commune*, e *Tristan de Gottfried von Strassburg* (c. 1200-1220), baseado, por sua vez, no texto de Thomas d'Angleterre, a versão francesa mais recente à data de produção do texto, exemplos de uma *version courtoise*.

uma forma de se ver representada, funcionando como instância de autolegitimação dos ideais que conduziam o seu funcionamento, capaz, conforme nos diz Denis de Rougemont, de ordenar a sociedade moral e socialmente². Resgatam-se matérias antigas, dotadas de elementos rígidos bem como de outros variáveis, que, sujeitas a um processo de textualização, são atualizadas em função das necessidades e das modas da cultura cortês que as promove.

É precisamente este o caso da matéria tristaniana. A temática do mito é, com todas as particularidades que poderíamos apontar, o amor, que, no século XII, fora eleito como instância a partir da qual a ordem vigente se quisera fazer representar. Não é de estranhar que a literatura deste período tenha uma natural dimensão didática, cujo efeito seria a instalação e manutenção de uma certa harmonia na comunidade que a gerara. Porém, de acordo com a máxima horaciana, *prodesse et delectare*, o deleite, o gozo, o aspeto recreativo não foram negligenciados, pelo que a tematização do amor como instância geradora de instabilidade social serviu muitas vezes este propósito. Não sendo o tratamento deste motivo especificamente medieval, ou não nos tivesse contado Homero os desastres de Tróia por causa de Helena ou, mais tarde, Shakespeare os desastres de Romeu por causa de Julieta, a temática da paixão como *conteúdo antissocial*³ é todavia amplamente trabalhada no período cortês da literatura medieval, muito por via da questão amorosa entre *Tristan e Isolt*, protagonistas de *Tristan* de Gottfried von Straßburg (c. 1200-1220). A par da função didática deduzível pelo desfecho do mito (não há final feliz), deve sublinhar-se a dimensão recreativa associada à tematização de um amor indesejado pela comunidade, aqui sob a forma de adultério.

Quando pensamos sobre o amor neste período da história da cultura, devemos, secundarizando o seu estatuto de sentimento particular, concebê-lo antes de mais como forma/norma literária. Porém, a conceção de amor a que o texto de Gottfried dá forma dificilmente se deixa engavetar, não se deixando confundir com a desinteressada *caritas*, amor associado a elevação espiritual, ou com a mal cotada *cupiditas*, paixão carnal; não vai ao encontro do amor idealizado e fadado ao sucesso que tantas vezes encontramos no romance arturiano, nem coincide com a insatisfação associada à ausência de experiência sexual da tradição trovadoresca alemã. Porque *Tristan* é também sobre as preocupações da cultura que o gerara, apontar a temática amorosa como coração do texto implica necessariamente reconhecer o mito como expressão da fricção entre o amor culturalmente aceite e desejado, suporte das estruturas sociais e políticas daquele período, e o amor socialmente reprovado e sentenciado, veículo de desagregação e de instalação de caos. A tematização desta questão relaciona-se com o estabelecimento no período medieval de uma gramática do comportamento amoroso, herdeira de Ovídio, mesclando-a com uma ética e uma expressão muito particulares, estabelecendo aquilo que seria o *bom amor* e o *mau amor*, ou seja, o amor correto, o da normatividade, e o amor errado, o da marginalidade. Ora, como em qualquer código, como em

² ROUGEMONT, 1982: 19.

³ Sobre a expressão a paixão como *conteúdo antissocial*, o autor explica: «A palavra “conteúdo” adquire aqui toda a sua força: a paixão de Tristão e de Isolda é literalmente “contida” pelas regras da cavalaria. Só com esta condição ela se poderá exprimir na semiclaridade do mito. Porque, enquanto paixão que quer a Noite e que triunfa numa morte transfiguradora, ela representa para toda a sociedade uma ameaça violentamente intolerável. É preciso portanto que os grupos constituídos sejam capazes de lhe opor uma estrutura fortemente elaborada para que ela encontre ocasião de se exteriorizar sem causar os piores estragos» (ROUGEMONT, 1982: 19).

qualquer língua, que, sujeita a um processo de abstração, tenha sido descrita numa gramática, existe a possibilidade do erro, isto é, de um desvio em relação a uma norma. Traduzindo esta perspectiva para o romance cortês, a regra é a da felicidade matrimonial, pois esta é uma quase garantia de harmonia política e de paz social. Por conseguinte, à gafe corresponde o amor adúltero, a que o texto dá forma.

O mito dá conta da paixão desordenada, causada pela ingestão de uma poção, entre Tristan, sobrinho do rei Marke, e Isolde, esposa deste. Se num sentido abrangente, o amor adúltero poderia desde logo ser tido como um erro, considerando-se os perigos genealógicos a si associados, sobretudo se levado a cabo por representantes da alta aristocracia, conforme era o caso de Isolde, esposa do rei, esta falha perante a sociedade afigura-se como princípio fundador da tensão narrativa. Em *Tristan*, onde se tematiza o amor sob uma ótica da subversão em relação a uma conformidade, insiste-se, por causa disso, no problema através da isotopia temática de erro, elegendo-o como motivo constitutivo estruturante de todo o enredo.

Começarei desde logo por atentar àquele que é, entre todos, o erro mestre. Isolde embarca, juntamente com Tristan, em direção à terra de Marke a fim de se casar com este⁴. Acompanha-a Brangäne, a sua aia, que leva consigo uma poção de amor preparada pela rainha da Irlanda, mãe de Isolde, com quem partilha o nome, para o futuro par. A bordo, Tristan toma Isolde ao seu cuidado, e, pedindo qualquer coisa para beber, fruto do descuido de Brangäne, outra aia a bordo traz-lhe uma bebida. Tristan, pensando tratar-se de vinho, divide-a com Isolde.

»seht, hie stât wîn
in disem vezzelîne.«
nein, ezn was niht mit wîne.
doch ez ime gelîch waere.
ez was diu wernde swaere,
diu endelôse herzenôt,
von der si beide lâgen tôt«.⁵

A poção apresenta-se aqui contentor do amor, contentor por sua vez de felicidade matrimonial e, consequentemente, garantia de prestígio pessoal para Isolde, assegurando-se poder, estabilidade e harmonia políticos. Caso Isolde amasse e fosse amada pelo seu marido, à imagem de sua mãe, a perspectiva do seu sucesso enquanto rainha assegurar-se-ia desde logo.⁶ Todavia, aquilo que se colocaria à partida como garantia de felicidade transforma-se em fatalidade e infortúnio. Consumidos pelo efeito arrebatador da poção, os protagonistas não têm como evitar a relação adúltera, procurando todavia encobri-la.

Rüdiger Schnell aponta, como ponte de partida da sua análise *Suche nach Wahrheit* (2011), que Gottfried terá procurado tematizar as condições de reconhecimento e de falso

⁴ Cf. 11480 *et seq.* Todas as passagens citadas de *Tristan* de Gottfried von Strassburg remetem à edição de KROHN, 1980 [V. 1 e 2].
⁵ 11670-76. Todas as traduções apresentadas são da minha responsabilidade. «“Veja, aqui há vinho neste frasquinho”, não, não era vinho, embora lhe fosse semelhante. Era a contínua dor, o infinito tormento do coração, por causa do qual ambos jazem mortos».

⁶ RASMUSSEN, 1997: 113-135.

reconhecimento, problematizando a capacidade humana de reconhecer o ser e de o apartar da sua aparência, questionando quais seriam os pressupostos e as condições que garantiriam a boa atribuição de significado aos sinais, apresentando a seguinte tese:

Aquilo pelo qual está um sinal é reconhecível apenas se a intenção (objetivo, atitude, opinião: intentio) daqueles que produzem o sinal (Deus, sujeitos) for conhecida. O sujeito que averigua à procura da verdade reconhecerá de forma insuficiente e avaliará erradamente, se se enganar a respeito da intenção do outro ou se esta constituir uma incerteza. [...] A condição para decifrar os sinais é conhecer a intenção. A franqueza dos atuantes, isto é, o conhecimento da intenção dos outros, permite uma interpretação adequada dos sinais, conduzindo à verdade; o fingimento, por sua vez, impede o conhecimento⁷.

O erro em *Tristan* corresponderá, então, a múltiplas formas de ignorância da *intentio*, nomeadamente da intenção com que aquele pequeno *vezzelíne* teria sido trazido a bordo. Isto aplica-se sobretudo à intenção dos protagonistas, bem como aos processos utilizados na sua dissimulação, gerando as ambiguidades necessárias à progressão narrativa. Caso Marke tivesse inequivocamente, perante uma primeira desconfiança, comprovado a traição, a narrativa, desfazendo-se dessa tensão, perderia o foco do seu interesse. Por este motivo, o texto constrói-se num zigzague de episódios, nos quais o marido traído procura insistentemente encontrar fundamentos de culpa ou de inocência no comportamento dos amantes, seguindo-se uma série de estratégias encabeçadas pelos protagonistas com vista à confusão errática do rei da Cornualha, que, por ignorar a intenção da sua esposa e sobrinho, não tem como fazer boa interpretação dos sinais, vedando-se-lhe o conhecimento da verdade.

I. *BETTEMAEREN*⁸

A primeira série de estratégias desdobra-se em quatro provas orais. Antes da sua narração, o narrador comenta:

*eines nahtes, dô er bî ir lac
 und sî zwei triben under in
 ir wehselrede her und hin,
 er rihtete unde leite
 mit einer kündekeit
 einen stric der küniginne
 und vienc si ouch dar inne.⁹*

⁷ «Wofür ein Zeichen steht, ist nur erkennbar, wenn die Intention (Absicht, Einstellung, Gesinnung: intentio) der >Zeichenproduzenten< (Gott, Subjekte) bekannt ist. Der nach Wahrheit forschende Subjekt wird dann unzureichend erkennen und falsch bewerten, wenn es sich über die intention des (der) anderen täuscht oder im unklaren ist. [...] Voraussetzung zur Entzifferung der Zeichen ist es, die intentio zu kennen. Aufrichtigkeit der Handelnden bzw. Kenntnis der intentio beim anderen ermöglichen eine der Wahrheit entsprechende Zeicheninterpretation, Unaufrichtigkeit verhindert Erkenntnis» (SCHNELL, 2011: 6-7).

⁸ *Conversas de cama*.

⁹ 13676-82. «Numa noite, quando estava deitado junto dela e conversavam um com o outro, preparou e estendeu, com astúcia, um cordão à rainha e prendeu-a lá dentro».

Marke procura reunir provas do adultério, juntamente com Marjodo, o seu ajudante e vigilante de corte. Estas dão-se num contexto de intimidade, estando Marke e Isolde deitados e repousados na cama¹⁰, envolvidos por uma atmosfera que não deveria, à partida, admitir artifícios de ordem nenhuma, convidando as intenções a despirem-se de qualquer fingimento. Todavia, porque estas provas dependiam de uma formulação verbal e, porque a verdade não se queria ver transmitida, Marke e Isolde, instruídos respetivamente por Marjodo e por Brangäne, têm uma série de conversas pejadas de artimanhas e de contra-artimanhas retóricas nas quais se procura respetivamente revelar e encobrir a verdade, sinalizadas através da imagem de um cordão, *stric*, associado ao imaginário da caça¹¹, lançado pelo marido a fim de apanhar a rainha, vendo-se a si mesmo emaranhado, cheio de *zwîfel*, dúvida, etimologicamente ligado à ideia de duas possibilidades, e *arcwân*, suspeita, par de palavras recorrentemente associadas à desconfiança e ao ciúme de Marke ao longo de todo o texto¹².

A primeira ofensiva deste cordão concretiza-se numa pergunta de Marke dirigida a Isolde a respeito de por quem gostaria de ser protegida caso este se ausentasse numa peregrinação; a resposta parece-lhe evidente, sugerindo Tristan desde logo:

»got segene!« sprach diu künigîn
»durch nôt sprechet ir daz!
in wes huote waere ich baz
und iuwer liut und iuwer lant
danne in iuwers neven hant,
der unser wol gepflegen kan?« (13690-95)¹³

A prontidão da resposta parece corroborar a implicação de Isolde no adultério, deixando o rei da Cornualha cheio de suspeitas. Brangäne, que entretanto toma conhecimento deste *wehselrede*, descobre o ardil:

»â tumbel!« sprach Brangaene dô
»war umbe sprâchet ir alsô?
swaz sô hier an geredet ist,
daz hoere ich wol, daz ist ein list« (13735-38)¹⁴

A esta *list* segue-se aquela urdida pelas damas, na qual Isolde, em contexto semelhante, chora violentamente perante a possibilidade de ficar ao cuidado de Tristan¹⁵, dizendo-lhe então:

¹⁰ Nesta secção do texto, Marke e Isolde partilham o quarto, enquanto que, por exemplo, na secção anterior Isolde tem um quarto para si. Esta incongruência justifica-se sobretudo por via de diferentes imperativos associados a diferentes ramificações da tradição relacionados com diferentes episódios (cf. KROHN 1980: 137 [V. 3]).

¹¹ DALBY, 2011: 227.

¹² Sobre a digressão *zwîfel/arcwân* cf. 13777-852.

¹³ (13690-95). «“Por Deus!”, disse a rainha, “Nem era preciso perguntar! Ao cuidado de quem estaria eu melhor e o vosso povo e o vosso reino do que da mão do vosso sobrinho que nos pode proteger tão bem?”».

¹⁴ 13735-38. «“Que ingénuo!”, disse então Brangäne, “porque foste dizer isso? Aquilo que aqui foi falado, perante aquilo que ouço, é uma armadilha”».

¹⁵ Isolde chora com os olhos e com a boca («mit ougen und mit munde») (13888), sugerindo-se que o seu pranto não é sincero, por oposição às lágrimas de Blancheflur, mãe de Tristan, que chora com o coração («mit weinendem herzen») (1420) (cf. KROHN, 1980: 138 [V. 3]).

»Hêr Tristan?« sprach diu schoene Îsôt
»zewâre ich waere gerner tôt
und ê wolt ich begraben sîn,
ê danne ich mit dem willen mîn
in sîner pflege waere.« (13947-51)¹⁶

A preferência da rainha pela morte face à possibilidade da companhia de Tristan apresenta-se perante o rei como derradeira prova de inocência, atestando a eficácia da armadilha. Porém, a dúvida volta a abater-se sobre Marke, sucedendo-se nova investida.

O rei faz saber que estará ausente, durante vinte dias numa caçada, referindo que enviará Tristan a Parmenien de forma a libertar Isolde da sua tutela, considerado o seu queixume no segundo arдил. Isolde aconselha porém que este permaneça no reino, alegando agora a segurança coletiva e o bem comum:

»waere Tristan hie gewesen,
uns enwaere niht ze dirre vrist
sô misselungen, alse ez ist.«¹⁷

Assim se aprofundam novamente as desconfianças do rei. Quando a Brangäne são relatados os detalhes desta segunda armadilha, nova contra-armadilha se engendra.

Isolde, mestra nas habilidades do bem querer, em idêntica circunstância de recolhimento, propõe que Tristan seja efetivamente enviado para a sua terra, permanecendo a rainha na Cornualha, sugerindo ainda como alternativa a possibilidade de viajar com o rei, deixando Tristan na corte, usando-se do afecto do rei como argumento de persuasão.

»und wiste ich es gewisheit,
al ir mir habet vür geleit,
daz ir mir woltet vremeden daz,
dem ich waere gehaz,
so erkannde ich an dem maere,
daz ich iu lieb waere.«¹⁸

E assim se apresenta nova prova de inocência.

Nestes quatro episódios atesta-se a importância do reconhecimento da *intentio*, à qual se referiu Schnell¹⁹, pelo que a tomada de consciência das dissimulações referidas depende inteiramente da compreensão do objetivo com que estas *bettemaeren* foram começadas e perpetuadas. Isolde, na primeira artimanha preparada por Marke, ignorando a sua intenção, não hesita em desmascarar-se, pois ignora o sentido da pergunta do marido, pelo que Brangäne, tomando consciência da armadilha, prepara um contradiscurso em função das inten-

¹⁶ «O senhor Tristão?», falou a bela Isolde, “verdadeiramente, preferia estar morta e queria antes ser enterrada do que estar com o meu consentimento ao seu cuidado”.

¹⁷ 14122-24. «<Estivesse aqui Tristan naquela altura, não nos teria tudo corrido tão mal conforme correu».

¹⁸ 14179-84. «e estivesse vós certa, conforme vós me expuseste, de que quereríeis afastar tudo aquilo que eu odeio, então eu reconheceria nessa história que vos sou querida».

¹⁹ SCHNELL, 2011.

ções do interlocutor de Isolde. Este processo repete-se nas demais investidas do novelo, evidenciando-se a linguagem como instrumento de subversão conjugal e de perpetuação do erro extra-conjugal.

II. *EINHALP EIN T ANDERHALP EIN Î*²⁰

Porém, e agora com a ajuda de Melot, arquiteta-se novo ardil, novamente associado à potência e à potencialidade da palavra e aos seus referentes.

Retirado a pedido de Marke dos circuitos das damas e, por isso, afastado de Isolde, Tristan e a rainha permanecem afastados, o que tem graves consequências no seu aspecto, considerada a necessidade de proximidade imposta pela ingestão da poção. A fim de continuar as averiguações, Marke faz saber que estará ausente durante vinte dias numa caçada. O sobrinho, sob desculpa de estar doente, permanece na corte. Por via da angústia da separação, e seguindo um ensinamento de Brangäne, combina encontrar-se com Isolde no jardim botânico junto à fonte, indicando a sua presença através de uma lasca de oliveira marcada com as iniciais dos amantes, T e I, respetivamente na frente e no verso, que seriam levadas por um riacho ao qual Isolde teria acesso a partir do seu quarto²¹. O plano tem sucesso durante oito noites. Todavia, Melot toma parcialmente conhecimento do ardil, não podendo todavia identificar a dama com quem Tristan se encontrava. Prontamente avisa Marke, que regressa a fim de confirmar a suposta relação ilícita. Não havendo onde se esconderem, sobem os três, rei, Melot e Marjodo, a uma árvore no sentido de espiar os amantes. Apercebendo-se Tristan do estratagema, por via da luz lunar, dirige preces a Deus, pedindo que Isolde se apercebesse do ardil:

*»bewar Isôte an disem wege.
beleite sunder alle ir trite.
warne die reinen eteswâ mite
dirre lâge und dirre archeit,
die man ûf uns zwei hât geleit,
ê s' iht gespreche oder getuo,
dâ man iht arges denke zuo!«²²*

Contrariamente ao habitual, Tristan permanece em silêncio. Isolde, estranhando, aproxima-se ligeiramente, constatando rapidamente a sombra dos três homens. Dirige ela mesma uma prece:

*»a dirre mortraete«
gedâhte sî »was wirdet der?
was brâhte dise lâge her?
binamen mîn hêrre der ist hie bî,*

²⁰ De um lado um T do outro um I.

²¹ Cf. 14385 et seq.

²² 14646-52. «protege Isolde deste caminho. Guia cada um dos seus passos. Por qualquer meio, avisa a pura desta emboscada e deste mal que sobre nós dois caiu antes que ela diga ou faça qualquer coisa que possa levar a que pensem mal dela».

*swâ er hie bî verborgen sî.
 ich waene ouch, wir verrâten sîn.
 beschirme uns, here trehtîn!
 hilf uns, daz wir mit èren
 von hinnen müezen kêren
 here, bewar in unde mich!»²³*

Usando-se da astúcia da palavra, encetam uma conversa na qual a rainha mostra grande hostilidade para com Tristan, dizendo que preferia perder um dedo da mão a que se descobrisse que ali estava na sua presença²⁴. Tece, perante Deus, juras verdadeiras, capazes porém de induzir os espíões em erro:

*»und gihe's ze gote, daz ich nie
 ze keinem manne muot gewan
 und hiute und iemer alle man
 vor mînem herzen sint verspart
 viwan der eine, dem dâ wart
 der êrste rôsebluome
 von mînem magetuome.»²⁵*

Uma jura desta natureza, considerada a onisciência²⁶ que a ortodoxia atribui a Deus, deveria à partida corresponder à verdade, não contasse Isolde com o auxílio divino. E assim é. Considerado o contexto em que é produzida, esta confissão permite que Marke se identifique como aquele a quem a rainha se refere, tendo-se como aquele com quem esta primeiramente tivera contacto sexual, convencendo-se da inocência da esposa. Porém, o mesmo enunciado deixa, simultaneamente, comunicar a Tristan o seu amor, o verdadeiro referente das palavras de Isolde, ilustrando-se desta forma o problema da representação, isto é, o conflito epistemológico entre a linguagem e a realidade:

Também aqui não surge ambiguidade por via de manipulação linguística, já que as palavras de Isolde correspondem aos factos exata e inequivocamente. A ambivalência da língua manifesta-se quando uma realidade se faz equívoca por via de dissimulação. A língua obedece (inequívoca) à realidade (equívoca)²⁷.

²³ 14700-09. «Ai estes atentados de morte!», pensou ela, “O que vem a ser isto? O que trouxe aqui esta cilada? Pela certa que meu marido está por aqui, onde quer que ele esteja escondido. Acho que fomos traídos. Protege-nos, Senhor Deus! Ajuda-nos, que temos que sair daqui com a nossa honra. Protege-o e protege-me!”.

²⁴ Cf. 14740-45.

²⁵ 14760-66 «eu confesso perante Deus que nunca senti atração por homem nenhum e que hoje e sempre todo qualquer homem está vedado do meu coração, a não ser aquele a quem dei a primeira rosa da minha virgindade».

²⁶ Deus tem um papel elementar neste episódio, atestado pelas preces dos amantes em aflição, não sendo por acaso que Isolde se lhe refere por três vezes como sábio Deus, *weiz gott* (cf. 14770-74 e -80). A rainha utiliza a onisciência divina a seu proveito a bem do efeito da sua persuasão, deixando-nos conceber Deus como instância cooperante de manutenção do erro no texto, horizonte que aprofundaremos quando refletirmos a respeito do quarto ardil.

²⁷ «Auch hier entsteht Zweideutigkeit nicht durch eine sprachliche Manipulation, denn Isolds Worte geben den Sachverhalt eindeutig und richtig wieder. Ambivalenz der Sprache tritt dort auf, wo eine Wirklichkeit durch Verstellung bereits mehrdeutig geworden ist. Sprache folgt (eindeutig) der (zweideutigen) Wirklichkeit.» (SCHNELL, 2011: 238).

A cilada faz-se através da linguagem verbal, die *wortlâge*²⁸, termo utilizado exclusivamente (criado?) por Gottfried, manipulando interlocutores, mediando o acesso ao facto. Protegida pela inequívoca e una formulação, a rainha aproveita-se do conhecimento diferenciado de Marke de Tristan, mentindo ao primeiro e falando verdade ao segundo, problematizando-se desta forma uma conceção de real universal. Esta ideia deixa-se materializar, por exemplo, através da lasca de oliveira que conduziu os amantes ao encontro. Este episódio atesta a importância da partilha de um conhecimento particular da realidade com o aliado, a quem se pode revelar a verdadeira intenção que preside ao ato locutório através de um código comum ao inimigo. A isto pode ainda acrescentar-se que as lascas de oliveira, ao libertarem-se da sua dimensão meramente denotativa, fragmentos delgados daquele género de árvore, adquirem o significado conotado *Tristan e Isolde*, simbolicamente representados pelas iniciais gravadas nas lascas, destacando do mesmo modo a importância de uma afinidade referencial desconhecida ao inimigo, que, armado com apenas com a linguagem, não tem como identificar uma intenção de dissimulação.

III. *DISIU ZWEI, WÂR UNDE GELOGEN*²⁹

Segue-se a terceira prova. Numa sessão de sangria³⁰ sugerida por Marke, o rei, juntamente com Melot, Tristan, Isolde, Brangäne e uma outra aia, partilham o quarto durante a noite³¹. Ainda durante a madrugada, Marke e Melot dirigem-se à missa, silenciosamente, cobrindo com farinha o chão que separava as camas de Tristan e Isolde, a fim de que pudessem verificar se teria havido movimento entre os amantes e as suas camas. Brangäne repara no sucedido, avisa Tristan e este, num ímpeto de desejo por Isolde, salta da sua cama para a da rainha, cobrindo com sangue, por causa da ferida aberta da sangria, ambas as camas.

*bette unde bettlachen
diu missevarte daz bluot,
alse bluot von rehte tuot.*³²

Paradoxalmente, Marke verifica o chão imaculado:

*dâ nam er sîner lâge war
und wart dâ nihtes gewar.*³³

Porém, perante as manchas de sangue, pergunta a Isolde:

²⁸ Cf. 14164.

²⁹ *Estes dois, verdade e mentira.*

³⁰ A prática de sangria como método terapêutico era prática comum, sendo o meio privilegiado de purificação e cura segundo a teoria dos humores (cf. KROHN 1980: 143 [V. 3]).

³¹ Cf. 15117 *et seq.*

³² 15194-96. «Cama e roupa de cama manchou o sangue, conforme o sangue por direito faz».

³³ 15207-08. «Então verificou a sua armadilha e lá não estava nada».

»was sol dirre maere sîn?
von wannen kam diz bluot her an?«³⁴

Cheia de manhã, a rainha justifica-se com o sangue da sua própria ferida. Perante análogo sangue na cama de Tristan, a desconfiança aprofunda-se:

*iedoch ir beider tougenheit
unde der wâren geschiht
der enwiste er anders niht,
wan alse er an dem bluote sach.*³⁵

A ausência de pegadas sobre o chão advoga a inocência dos amantes, colocando Marke num dilema simbólico. A fidelidade de Isolde equivaleria à ausência de pegadas, pelo que a sua ausência atestaria a lealdade da esposa. A presença de pegadas, inversamente, assinalaria o delito. A presença de sangue nas duas camas, consequência da artimanha arquitetada por via da suposição da intenção de Marke, apresenta-se como terceira hipótese não contemplada. Apesar de tornar evidente a transgressão, o sangue não pode provar indubitavelmente o crime que se indicia. A sua presença equivale aqui a uma realidade sem conceito, não podendo, por isso, ser compreendida por Marke. O rei, ignorando a linguagem daquela artimanha, preparado exclusivamente para as consequências das suas próprias intenções, não tem como lhe atribuir significado, permanecendo num limbo entre a verdade e a mentira. E assim comenta o narrador:

*hie mite was ime diu wârheit
beidiu geheizen und verseit.
mit disen zwein was er betrogen.
disiu zwei, wâr unde gelogen,
diu haete er beide in wâne
und was ouch beider âne.*³⁶

IV. ÛF GOTES HÖFSCHAIT³⁷

Segue-se contudo a quarta das provas, desta vez em contexto jurídico-religioso. Desconfiado, Marke decide reunir um concílio³⁸, onde uma série de juizes, pela sua vocação religiosa, seriam capazes de descobrir a culpa de Isolde ou de, por outro lado, desculpá-la para sempre. Marke propõe que Isolde carregue um ferro em brasa proferindo um juramento, e Deus, se esta falasse verdade, libertá-la-ia de qualquer queimadura. Isolde passa seis semanas em

³⁴ 1514-15. «O que signigica isto? De onde veio este sangue aqui parar?».

³⁵ 15232-35. «Porém, do segredo de ambos e da verdadeira história não sabia ele outra coisa senão aquilo que via no sangue».

³⁶ 15257-66. «Com isto a verdade foi-lhe revelada e ocultada ao mesmo tempo. Por estes dois foi enganado. Estes dois, verdade e mentira, tinha-os a ambos sob suspeita e nenhum dos dois ao mesmo tempo».

³⁷ *Sob a natureza cortês de Deus.*

³⁸ Cf. 15047 *et seq.*

cativeiro, sozinha, em jejum orando. É neste contexto de mortificação e de purgação que se urde a artimanha, contando-se novamente com a natureza cortês do criador³⁹.

À semelhança do arдил referido em *II*, não querendo proferir falso juramento, envia uma carta a Tristan, propondo uma alternativa de evasão. O amante deveria mascarar-se de peregrino e, quando o navio, onde estariam os reis e a restante comitiva aportasse na costa de Caerleon, vila onde se realizaria a prova final, Tristan deveria ajudar Isolde no processo de ser transportada do navio para a margem. E assim foi. Sob argumento de humildade e de penitência, a rainha recusa ser carregada por cavaleiros, sendo ajudada, conforme combinado, por aquele peregrino, um homem de Deus, que, por simulada fraqueza, se deixara cair nos braços de Isolde. Assim, aquando do julgamento, Isolde não mente:

*»vernemet, wie ich iu sweren wil:
daz mînes lîbes nie kein man
dekeine kûnde nie gewan
noch mir ze keinen zîten
weder ze arme noch ze sîten
âne iuch nie lebende man gelac
wan der, vûr den ich niene mac
gebieten eit noch lougen,
den ir mit iuwern ougen
mir sâhet an dem arme,
der wallaere der arme.«⁴⁰*

Esta prova permitiria a obtenção de dois resultados, dois veredictos possíveis. A queimadura, a culpa. A sua ausência, a inocência. Isolde não mente e, por isso, o ferro em brasa não a queima, considerando que a linguagem estava de acordo com a realidade descrita. Enquanto contentor do julgamento de Deus, o ferro em brasa representa a verdade absoluta em relação àquilo que se jurara. Todavia, Isolde, num laivo de astúcia, à semelhança do juramento proferido a respeito daquele a quem dera a flor da sua virgindade, aproveita-se do facto do real não ser senão versões de realidade, gerando uma afirmação verdadeira através da ressalva da segunda parte do juramento, considerando Tristan, e falsa, considerando Marke. Deve ainda referir-se que o embuste permite ainda criar um momento de proximidade física entre os amantes, multiplicando-se as bonanças do engodo.

Esta artimanha, ao contemplar o peregrino, embuste gerado pelo envio de uma carta, reforça a fragilidade dos factos face às possibilidades de dissimulação, reforçando o precário do simbólico que não admite terceiras intenções e, com isso, terceiras hipóteses, reconduzindo Marke ao erro.

³⁹ Cf. 15552.

⁴⁰ 15706-17. «escutai como vos quero jurar: que nunca homem nenhum conheceu o meu corpo e que, em tempo nenhum, nem nos meus braços nem ao meu lado, exceto vós, homem vivo se deitara, além daquele, por quem eu não nem posso jurar nem mentir, que vós com os vossos olhos me vistes no braço, o peregrino, o pobre».

V. *ALSE MAN UNDE MAN NIHT ALSE MAN UNDE WÎP*⁴¹

O rei continua cético e fundamenta a sua desconfiança no comportamento da mulher e do sobrinho. Torna-se-lhe evidente que haveria uma relação entre os dois e, pelo afeto que lhes tinha, não os sentencia à morte, banindo-os antes do reino⁴², seguindo-se o quinto embuste. Os dois amantes dirigem-se a uma gruta mágica e ali se instalam. Marke está sozinho e triste, saindo no entretanto à caça de veados. Tristan e Isolde apercebem-se da proximidade de tio e marido e, temendo terem sido seguidos, deitam-se na mesma cama, não como homem e mulher⁴³, virados cada um para seu lado, separando estrategicamente os corpos com uma espada aí colocada. E é nestes preparos que Marke encontra os amantes. O processo dedutivo pelo qual se concluiria que dois indivíduos sobre os quais recaía uma desconfiança de adultério teriam tido relações sexuais por dividirem a mesma cama não se põe plenamente em funcionamento. Assim, perante o impasse de um veredicto, o rei da Cornualha oscila entre o *sim* da culpa e o *não* da inocência, perguntando-se: *was mag an disen dingen sîn?*⁴⁴, o que pode isto ser? A resposta deixa-se encontrar na contemplação da beleza do corpo da adormecida Isolde, optando Marke pela inocência daquela que amava e, conseqüentemente, do seu sobrinho. O marido traído, ignorando os indícios anteriores, desvalorizando a partilha da cama, encontra naquela encenação a prova de que precisava, o que é corroborado pela presença da espada ali deixada intencionalmente como despiste. A espada é então a expressão da antecipação de uma intenção, na medida em que Tristan suporia desde logo a interpretação de Marke, alertando para a importância da comunhão de um código comum com o inimigo, cuja convenção de significação é aproveitada para conduzir o marido traído ao engano.

VI. *ZUNGE*⁴⁵

Assim se deixa concluir que a fragilidade da verdade, aqui associada à tematização de um amor indesejado pela comunidade, assume-se como um dos grandes temas de *Tristan* de Gottfried von Straßburg. Esta condição é apresentada no texto através de uma importante metáfora: a língua. Esta deixa-se concretizar em termos narrativos em dois episódios.

No início da narrativa, Tristan mata Morold⁴⁶, tio de Isolde. Deixa-se porém ferir gravemente com uma espada envenenada, cuja ferida poderia ser curada apenas e só pela irmã de Morold, Isolde, mãe da Rainha Isolde da Cornualha. Tristan viaja então ao encontro desta. Conseqüentemente, o Rei Gurmun havia proibido a entrada no reino a qualquer um que viesse da Cornualha, pelo que Tristan faz-se passar por um jogral espanhol chamado *Tantris*⁴⁷ a fim de poder aproximar-se da rainha. Isolde rende-se às capacidades musicais de Tristan, curando-lhe a ferida envenenada, salvando desta forma o assassino do seu irmão.

⁴¹ *Como homem e homem não como homem e mulher.*

⁴² Cf. 16679 *et seq.*

⁴³ Cf. 17409.

⁴⁴ Cf. 17520.

⁴⁵ *Língua.*

⁴⁶ Cf. 5867 *et seq.*

⁴⁷ Cf. 7231 *et seq.*

Tristan regressa à corte de Marke e aí faz saber que a princesa da Irlanda, Isolde, era uma dama de beleza e talentos extremos. Marke interessa-se por aquele casamento. É todavia Tristan quem se dirige à corte irlandesa a fim de arranjar o casamento entre a filha dos reis, Isolde, e Marke. Aquando da sua chegada, toma conhecimento de que a princesa estaria prometida àquele que matasse o dragão que por aquela altura ameaçava o reino. Tristan mata o dragão e corta-lhe a língua como prova do seu feito:

*ûz dem rachen er im sneit
der zungen mit den swerte
der mâze, als er ir gerte*⁴⁸.

Todavia, desmaia. Um senescal, tendo encontrado o cadáver do monstro, reclama para si o título de assassino, bem como o prometido casamento com a jovem Isolde. A rainha Isolde, através de um sonho, descobre o embuste, salva Tristan, que entretanto apresenta o motivo da sua missão, fazer da princesa Isolde mulher de Marke e rainha da Cornualha, justificando dessa forma a luta com o dragão, desmascarando-se⁴⁹. Descobre-se o embuste. Tantris não era um jogral espanhol, mas Tristan, ao serviço de Marke.

A língua, *zunge*, que em alemão moderno não acumula o sentido de língua como linguagem, está porém em íntima relação com a ideia de expressão verbal. Escondida no calor da boca, a língua é o músculo utilizado para comunicar oralmente, oscilando o interlocutor entre a possibilidade de dizer a verdade e a tentação da mentira. Em *Tristan*, a língua cortada deveria ser o comprovativo da verdade, o significante do significado *assassino do dragão*. Porém, a língua cortada, por conter este primeiro sentido, é também, intencional e simbolicamente, utilizada para corroborar a mentira contada pelo camareiro.

Da mesma maneira, consideremos a segunda língua cortada na narrativa. Não conseguindo resistir aos efeitos da bebida enfeitiçada, Tristan e Isolde desenvolvem grande proximidade física. Chegados à Cornualha, a data de casamento é marcada e urge resolver o problema da virgindade perdida de Isolde. A questão é solucionada por Brangäne, que virgem se deita com Marke, trocando de camisa com Isolde, assumindo o seu papel nupcial naquilo que Isolde designa de *bettespil*⁵⁰:

*Brangaene haete an sich genomen
der küniginne cleider.
diu cleider ir beider
wâren verwandelt under in.*⁵¹

Isolde, temendo a fidelidade de Brangäne, considerando que esta podia apaixonar-se por Marke⁵², promete a dois homens que os faria cavaleiros se estes cortassem a cabeça à sua aia e que lhe trouxessem a sua língua como prova, devendo ainda contar-lhe tudo o que esta

⁴⁸ 9060-62. «Da garganta cortou-lhe a língua com a espada, tanto quanto quis».

⁴⁹ Cf. 10500 *et seq.*

⁵⁰ Cf. 12623.

⁵¹ Cf. 12588-91. «Brangäne tinha vestido os vestidos da rainha. Os vestidos de ambas estavam trocados entre si».

⁵² Cf. 12702 *et seq.*

dissesse. Simulando uma dor de cabeça, pede a Brangäne que vá recolher ervas à floresta, escoltada por aqueles dois homens, para que se preparasse um remédio. Porém, os dois homens, antes de exercerem violência, interrogam a rapariga acerca do que esta teria feito a Isolde. Brangäne conta de como haviam cada uma, aia e Senhora, levado para o navio que ali as trouxera uma camisa branca como a neve e de como Isolda, estando cheia de calor, havia sobre-utilizado a sua, sujando-a, não querendo por isso usá-la na noite de núpcias; ora, Brangäne teria mostrado relutância em emprestar-lhe a sua, pelo que esse constituiria o motivo da fúria da rainha.

A camisa branca como a neve, que, por ter sido utilizada, se sujara é uma sinédoque da virgindade perdida de Isolde, pelo que o empréstimo da camisa branca de Brangäne à primeira, que esta queria utilizar na noite de núpcias com Marke, é uma alegoria da realidade das duas damas e, neste sentido, não pode dizer-se que o facto se narrou enquanto realidade objetiva, sendo antes mascarado e dissimulando com o simbólico próprio da linguagem, contrastando aqui com os já comentados juramentos de Isolde. Brangäne não denuncia a sua rainha, provando assim a sua lealdade por via da máscara da linguagem.

Os dois homens deixam-na viver, cortam a língua a um cão de caça e regressam à presença de Isolde, apresentando a falsa prova do assassinato. Isolde, questionando-os acerca das últimas palavras da aia, toma conhecimento de que Brangäne teria sido fiel e, mostrando-se arrependida, é-lhe revelado que Brangäne estaria ainda viva. A língua é a prova irredutível do assassinato de Brangäne. Porém, à semelhança do episódio da língua do dragão, esta língua, que se queria como prova da verdade, contém uma mentira.

Este elemento ilustra um importante aspeto do texto: a insistência na possibilidade do revelado conter conteúdo inesperado, a partir do qual o primeiro nexos conotativo do símbolo é subvertido, enfatizando a ideia da linguagem como potência de transmissão ou, por outro lado, de transmutação da verdade. Esta conceção pode servir como metáfora da falibilidade da própria narração e, conseqüentemente, da própria narrativa, que, em diferentes momentos, conforme verificamos, tematiza o desdobramento, obscurecimento e multiplicação de significados em relação a uma convenção de sentido, em função de tantas intenções quantos sujeitos diegéticos.

VII — *PETITCREIU*⁵³

Deve salientar-se um ponto comum a grande parte destes episódios e presente ainda noutras passagens de menor importância: as figuras assumem, voluntaria ou involuntariamente, uma identidade distinta da sua. Rual e Floraete substituem os pais de Tristan na sua educação. Tristan apresenta-se como Tantris na corte da Irlanda. O camareiro substitui Tristan como assassino do dragão. Tristan substitui Marke enquanto destinatário da poção. Brangäne substitui Isolde na noite de núpcias. Tristan assume-se como tocador de harpa irlandês no episódio de Gandin, salvando Isolde. Tristan faz-se passar por peregrino. E, finalmente, nas continuações do texto de Ulrich von Türnheim e de Heinrich von

⁵³ *Petitcrü.*

Freiberg⁵⁴, na ótica de Tristan e ainda que deficitariamente, Isolde das Mãos Brancas substitui a rainha Isolde, esposa de Marke. Em *Tristan*, as próprias figuras são concebidas como signos cuja recorrente substituição em momentos chave do texto pode apontar para a falibilidade de tudo quanto se apresenta como verdadeiro, ilustrando a tematização da ideia de ilusão a diferentes níveis.

A ilusão por sua vez deixa-se representar por Petitcrü, um cão enfeitado originário de Avalon, cujo sininho pendurado na coleira emitia um som que dispersava qualquer tristeza que se fizesse sentir no coração de quem o escutava⁵⁵. Tristan envia aquele cão a Isolde de forma a que esta pudesse esquecer a mágoa que a separação dos amantes lhe causava. A protagonista, apesar de extasiada, destrói o sininho, já que a dor provocada pela separação era, ainda assim, uma forma de coincidir com Tristan na comunhão da sensação desmesurada de sofrimento associado à separação.

Numa perspetiva global, poderia denunciar-se aqui a existência de uma ideologia de preferência pela realidade em detrimento de uma preferência pelo engano. E aqui dava o salto para a conclusão do presente artigo. Todavia, como poderia fazê-lo, considerando que o verdadeiro amor, gatilho de toda a narrativa, é em si mesmo uma manifestação do artifício, isto é, efeito da ingestão de uma poção?

A transmutação da verdade através da manipulação de um código de signos (seja a linguagem verbal, as lascas de oliveira, a farinha sobre o chão, o ferro em brasa, a espada entre as camas, as línguas cortadas ou as próprias figuras da ação) denuncia uma das grandes problemáticas do texto de Gottfried: toda a realidade é percepção e a percepção, que implica um sujeito, está sujeita ao ruído das dissimulações e das intenções. Esta ambiguidade poderá justificar-se como tentativa de contenção dos impulsos do instinto destruidor da paixão, conforme argumenta Rougemont, para quem «O êxito do Romance de Tristão foi portanto o de ordenar a paixão num quadro em que pôde exprimir-se em satisfações simbólicas»⁵⁶. O simbólico seria a forma encontrada de refreamento da desordem que o amor como *conteúdo anti-social* representaria, dotada de uma função catártica capaz de purificar as paixões. Porém, ainda que sentido faça equacionar esta hipótese, parece-me que o texto de Gottfried não se deixa reduzir a um utilitarismo desta natureza. Tematizando-se o amor inevitável de duas pessoas, que, opondo-se aos direitos divino e humano, à sociedade e ao correr do mundo, aniquilando-se neste conflito⁵⁷, parece-me que as satisfações simbólicas a que o texto dá forma alertam para camadas de sentido mais profundas, a partir das quais questões epistemológicas como a verdade e a mentira, o real e a ilusão, a conformidade e a subversão, são problematizadas. Por via de uma série de artimanhas narrativas, construídas sobretudo atra-

⁵⁴ O texto de Gottfried é deixado inacabado (v. 19548), o que habitualmente se justifica com a morte do autor. Tem-se ainda como hipótese o facto de o autor ter decidido interromper o texto voluntariamente, ou mesmo que este tenha decidido terminar o seu enredo com a separação de Tristan e Isolde. Porém, esta última hipótese parece pouco provável considerando que a morte dos protagonistas havia sido referida no prólogo (cf. 242). Ulrich von Türheim e Heinrich von Freiberg (c. finais do século XIII) completaram o texto de Gottfried em função das expectativas do público em relação à matéria. Um resumo dos textos pode ler-se em KROHN 1980 [V. 2].

⁵⁵ Cf. 15765 *et seq.*

⁵⁶ ROUGEMONT, 1982: 19.

⁵⁷ HUBER, 2001: 15.

vés da quebra e atualização de nexos simbólicos, a coerência (mas também a coesão) de *Tristan* alicerça-se estruturalmente da ideia de dissimulação, isto é, da insistência na possibilidade do erro como combustível narrativo.

BIBLIOGRAFIA

- KROHN, Rüdiger (1980), *trad.* — *Gottfried von Straßburg: Tristan*. A partir do texto de Friedrich Ranke. Stuttgart: Philipp Reclam, v. 1-3.
- DALBY, David (2011) — *A Lexicon of Middle High German Terms (1050-1500), associated with the Chase, Hunting with Bows, Falconry, Trapping and Fowling*. Berlin & New York: De Gruyter.
- HUBER, Christoph (2001) — *Gottfried von Straßburg. Tristan*. Berlin: Erich Schmidt.
- JEAN, Frappier (1963) — *Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise*. «Cahiers de civilisation médiévale», 6 année, n.º 23, p. 255-280.
- RASMUSSEN, Ann Marie (1997) — *In this she takes after me. Queen Isolde and Princess Isolde in Gottfried von Straßburg's Tristan und Isolde*. «Mothers & Daughters in Medieval German Literature». New York: Syracuse University Press.
- ROUGEMONT, Denis de (1982) — *O Amor e o Ocidente*. Trad. por Ana Hatherly. Lisboa: Moraes Editores.
- SCHNELL, Rüdiger (2011) — *Suche nach Wahrheit: Gottfrieds «Tristan und Isold» als erkenntniskritischer Roman*. Berlin & New York: De Gruyter.

DA FALHA À FALA:

SOBRE O CONCEITO DE MINNE COMO DINÂMICA AMOROSA FALHADA NA LÍRICA MEDIEVAL ALEMÃ

J. CARLOS TEIXEIRA*

Resumo: A presente reflexão tem como objetivo pensar a ligação entre a falha e o conceito de «minne» patente na tradição lírica medieval alemã («Minnesang»). Nesta tradição, os textos desenvolvem-se à volta de uma dinâmica amorosa na qual as figuras expressam os seus sentimentos, sendo estes constantemente rejeitados ou não concretizados. Neste seguimento, partindo da reflexão crítico-expositiva através de três exemplos de Der von Kurenberg, Dietmar von Aist e Rudolf von Fein, pretendemos entender, então, a forma que a falha da «minne» adquire nestes textos, assim como os limites do erro nesta lógica amorosa.

Palavras-chave: Minnesang; Lírica; Minne; Trovadorismo.

Abstract: The main purpose of this paper is to reflect upon the connection between failure and «minne» in the German medieval poetry of the «Minnesang». The poems within this tradition recount love scenarios in which the feelings expressed by the lover towards the beloved are either constantly rejected or left unfulfilled. In this sense, this analysis will explore the ways in which 'minne' fails, as well as understand the limits of the error within the logic of this concept. To do so, the paper focusses on three poets: Der von Kurenberg, Dietmar von Aist and Rudolf von Fein.

Keywords: Minnesang; Lyric; Minne; Trovadorismo.

I

É Camões quem dá título à presente coletânea — «Erros meus, má Fortuna, Amor ardente/ em minha perdição se conjuraram, [...]»¹. É também Camões quem escreve os já conhecidíssimos versos, «[Amor] é um contentamento descontente», introduzindo a tensão que a literatura através da temática amorosa procura. Nestes versos, esta tensão parece implicar uma certa dualidade antitética na qual a felicidade se faz acompanhar de uma profunda tristeza do sujeito enunciado — temática que é, de resto, típica desde a Antiguidade Clássica com, por exemplo, Ulisses e Penélope, até os dias de hoje com o taxista que nos versos de Adília Lopes quer, sem muita sorte, namorar a «moça porreira/[...] gorda disforme»². Neste intervalo, encontram-se Romeu e Julieta, Fausto e Margarida, Bentinho e Capitu — enfim, uma infundável codificação e recodificação de relações fadadas ao falhanço e à qual também a literatura medieval não quis fugir. Das possíveis representações de cariz amoroso falhado, interessar-nos-á para a presente reflexão a tradição lírica alemã dos séculos XII a XIV, tradição essa que, compreendida como parte de um sistema ficcional, trabalhou ideais, fascínios e convenções do ambiente cortês. A este desenvolvimento lírico, que temporal e tematicamente se aproxima do trovadorismo³, damos o nome de «Minnesang».

* Universidade do Porto/Freie Universität Berlin/CITCEM; FCT SFRH/BD/121982/2016. jcarlosmteixeira@gmail.com.

¹ CAMÕES, 1994: 170.

² LOPES, 2009 [2004]: 200. O texto é retirado do livro *O peixe na água* de 1993, presente na antologia aqui citada (cf. LOPES, 2009 [2004]: 185-208).

³ Esta relação não deve ser, porém, vista como uma relação de estrita equivalência, mas antes como uma relação de afinidade entre as similitudes temporais e temáticas. Sobre esta questão, importante será referir o volume de cariz comparatista *Frauenlieder — Canções de amigo* (2000).

Embora «sang» seja de simples tradução (= cantiga/canção), «minne» não o é, uma vez que a palavra não mais existe, comportando consigo implicações semânticas que dizem respeito ao contexto alemão medieval dos séculos XII a XIV e que, na verdade, acompanharam também os impasses dos pensadores daquele tempo. Ainda que com alguma imprecisão no que ao rigor diz respeito e por questões pragmáticas, nas traduções dos textos em médio-alto-alemão, «minne», por fazer parte de uma lógica amorosa, diz-se automaticamente ser sinónimo de amor. Falamos aqui em falta de rigor, uma vez que este amor, acompanhando tentativas de tradução mais ou menos anacrónicas, não é o mesmo amor dos tempos contemporâneos e, de facto, nem mesmo necessariamente o mesmo que acompanha as outras convenções trovadorescas do panorama europeu. De igual forma acontece com as traduções para o alemão — recorrentemente traduzida com «Liebe» (= amor), «minne», em médio-alto-alemão, extravasa este sentido, uma vez que tem uma dimensão de significação que abarca simultaneamente diferentes pluralidades associadas a uma codificação do imaginário cortês. De facto, «minne» no sentido cortês desapareceu do vocabulário da língua durante o século XV como consequência da utilização desmesurada da palavra entre os séculos XII e XIII através da literatura, vindo a ser substituída por «Liebe», resultante da evolução de «liep». A palavra «liep» existia já no século XII, ainda que geralmente associada à felicidade, podendo, todavia, confundir-se eventualmente com uma ideia geral do amor desassociada de um código cortês, distinguindo-se, nesse caso, de «minne»⁴. Interessante é ainda o facto de a palavra «Minne» voltar à língua alemã durante o século XVIII, remetendo agora para uma ideia de um amor arcaico e cavaleiresco, podendo ainda referir-se a uma forma cómica para designar o amor⁵.

«Minne», aqui em forma de substantivo, mas que pode ser enunciada na forma verbal («minnen»), adjetival («minn-»), adverbial («minneclîch-»), de atributo («minnend-»), ou em forma de composto («minnebluot», «minnebrief», «minnegrûeze», «minneklagen...»), vê a sua etimologia associada a «memini», lembrar, e «mens», a mente⁶. «Minne» está constantemente articulada com uma presença de alguma coisa ou alguém lembrado. É, portanto, numa explicação clínica da palavra, aquilo/aquele(a) que me vem à memória através da recordação, sendo que a palavra eventualmente suprimiu diferentes ideias e conceitos que resultavam deste mesmo processo de recordar, supressão essa que atribui diferentes plurissignificações à «minne». Partindo da língua e da palavra, Matthias Lexer define «minne» como:

*freundliches gedenken, erinnerung [...] das zur erinnerung geschenke, [...] religiöse liebe, [...] freundschaft, lieb, zuneigung, wohlwollen, [...] das angenehme, wohlgefällige; gefälliges, liebliches aussehen, [...] die geschlechtliche, sinnliche liebe (oft geradezu für beischlaf), [...] gegenstand der liebe, [...] geliebte, [...] in der kinder sprache: mutter*⁷.

⁴ A título ilustrativo, será interessante uma leitura do poema «Von der elbe wir entsehen» (MF126, 8).

⁵ Sobre a história diacrónica de «minne», cf. RIECKE, 2014.

⁶ Como já supramencionado, o dicionário etimológico de RIECKE (2014) poderá dar algumas pistas relativas a este tema. Ainda no mesmo sentido, interessante será ver também a reflexão em CASSIN (2014: 599) sobre uma possível «intraduzibilidade» do conceito.

⁷ LEXER, 1992 [1879]: 140. Importante será de sublinhar que estamos sensíveis ao facto de a proposta de Lexer remeter aos finais do século XIX, o que implica a existência de diferentes camadas de tradução dos conceitos. Ainda assim, não nos parece

*pensamento amigável, lembrança/recordação [...] algo para recordar, [...] amor religioso, [...] amizade, amor, afeição/simpatia, [...] benquerença/estima, [...] prazer; aparência agradável, [...] amor sexual/sensorial/erótico (também coito), [...] objeto do amor, [...] amado/a, [...] em linguagem infantil: mãe*⁸.

Pela temática apresentada nos textos do «Minnesang», são as concepções associadas às dimensões amorosas as que mais nos importam para a reflexão. Neste sentido, apropriando-nos do conceito popularizado por Gaston Paris sensivelmente 600 anos após o auge de utilização do termo «minne», consideremos a designação «amour courtois»⁹, sobre a qual Joachim Bumke escreve um século mais tarde «Was höfische Liebe ist, scheint heute weniger sicher als vor hundert Jahren»¹⁰: o sentido de amor cortês é hoje menos evidente do que há cem anos. Bumke questiona aqui a tentativa do erudito francês de trazer os textos e os conceitos para uma compreensibilidade através do cunho desta designação, tentativa essa que na transposição para o caso alemão não parece ser prática. Em primeiro lugar, esta nova concepção remete a um conceito que no caso francês é uma mera aproximação descritiva, adjetival e catacréstica deste género de amor, o que é desde logo ultrapassado com o uso da própria palavra «minne» no caso alemão. Em segundo lugar, e de maior importância, Bumke alerta para o facto de «amour courtois» ser um conceito teórico-crítico já de si pejado de paradigmas estruturais que nem sempre correspondem ao caso em análise. Não contestamos, contudo, que «minne» seja amor de cariz cortês e, *lato sensu*, possa ser entendida como «amour courtois»; porém, um erro que nos parece sintomaticamente comum é o da generalização dos conceitos, supondo-se recorrentemente que os fenómenos são equivalentes nas diferentes linhas espaço-temporais do medievo. Por esta razão, não acreditamos que «minne» possa ser lida como o «amor cortês», mas antes como um amor cortês ou, na melhor das hipóteses, como a vertente alemã de um equivalente próximo ao «amour courtois», e que por ter materialização ao nível do significante parece ter consciência de si mesma, diferenciando-se, portanto, e desde logo, das demais tradições ditas trovadorescas. As especificidades deste amor são então lidas à luz dos vários textos do «Minnesang», expondo estes casos particulares que envolvem diferentes motivos ou tipos de figuras, de imagética e de cenários.

Dando ainda continuidade à ideia de autoconsciência, importa referir por último que quando falamos em «minne» nestes contornos, teremos de saber distinguir «hôhiu minne» (= «minne» elevada) de «niederiu minne» (= «minne» baixa), distinção essa que é desde logo encontrada com esta mesma nomenclatura nos poemas medievais. De forma bastante genérica, e focando-nos na lírica, «hôhiu minne», associada a relação que não pode ser concretizada, remete a uma forma mais *cortês* do entendimento amoroso, remetendo a um sentimento de atração física sem que exista, de facto, uma relação carnal. Cabe aqui o amor

insensato introduzir a sua tradução neste artigo, uma vez que as definições que este usa para dar a ler «minne» serem, na nossa ótica, ainda válidas nos dias de hoje.

⁸ As propostas de tradução das citações originalmente em novo-alto-alemão e em médio-alto-alemão aqui apresentadas são de responsabilidade do autor do artigo.

⁹ Cf. PARIS, 1883.

¹⁰ BUMKE, 2005 [1986]: 504.

impossível, ilegítimo e inconcretizável, ainda que desejado; cabe também aqui a devoção, a perfeição e o amor a Deus. Por outro lado, «niederiu minne» afirma-se como uma vertente mais carnal e eventualmente pecaminosa desta mesma dimensão, cabendo aqui a consumação das relações¹¹.

Neste sentido, a plurissignificação a que assistimos é fruto, não só das possíveis evoluções diacrônicas, mas também dos diferentes contextos literários em que o conceito se insere. Implica isto, pois, que a ideia de «minne» diverge conforme os gêneros literários e tipos de discurso, sendo que a sua representação na lírica não é a mesma daquela à qual assistimos no romance. Assim, poderemos concluir que traduzir «minne» em «Minnesang» pede uma análise inversa, no sentido em que o conceito só é amplamente inteligível quando apreendidas as próprias particularidades da tradição.

Sistematizando, «minne» neste contexto dá lugar a um amor que se quer cortês e que na sua aceção mais clássica implica uma figura que, recordando os seus sentimentos perante a figura amada, lamenta os seus infortúnios passionais. Na possibilidade de concretizar uma eventual relação amorosa, o «Minnesang» dita estruturalmente a impossibilidade do cumprimento do *telos* amoroso, pelo que a concretização do desejo falha. Neste sentido, encontramos dois possíveis cenários que contextualizam a falha que aqui apresentamos: (1) o sentimento de «minne» não é retribuído, seja por desinteresse ou traição por parte de uma das figuras; (2) o sentimento de «minne» não é concretizado por constrangimentos sociais ou culturais, representado através de, por exemplo, a figura da «huote»¹². Em ambos os casos, os acontecimentos de «minne» são maioritariamente contados através da recordação, tal como a base etimológica da palavra já poderia fazer adivinhar. Importa sublinhar novamente que esta é a acessão clássica da tradição, uma vertente de referência do conceito, a «hòhiu minne», sendo precisamente nesta dimensão lírica e paradigmática de «minne» que iremos assentar a nossa reflexão.

II

Tendo em conta a dimensão falhada da dinâmica amorosa, pretendemos com os próximos apontamentos expor algumas experiências de leitura nas quais a questão em análise é possível ser observada, permitindo-nos, assim, refletir com maior clareza acerca desta problemática. Para que tal seja possível, e evitando uma abordagem demasiado generalizada, iremos focar o estudo em três poemas de três «Minnesänger» do século XII — Der von Kurenberg, Dietmar von Aist e Rudolf von Fenis — que, comparativamente com outros textos semelhantes da mesma tradição, consideramos ser os mais representativos para cumprir os objetivos aqui propostos. Inauguramos, então, a reflexão de teor ilustrativo com um poema dos inícios do «Minnesang» de Der von Kurenberg, onde se deixa ler:

¹¹ Sobre esta problemática, importa fazer referência à sistematização dos conceitos em BUMKE, [1986] 2005: 516-517; importa ainda mencionar o estudo para uma compreensão basilar da 'hòhiu minne' de HAFERLAND, 2000.

¹² «Huote» refere-se a um motivo frequente da literatura alemã medieval, remetendo a uma entidade que, assumindo o papel controlador da normatividade, vigia o comportamento entre as figuras, impossibilitando que os amantes se possam encontrar.

*Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr.
dô ich in gezamete, als ich in wolte hân,
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er huop sich ûf vil hôhe und vlouc in anderiu lant.*

*Sît sach ich den valken schône vliegen,
er vuorte an sînem vuoze sîdîne riemen,
und was im sîn gevidere alrôt guldîn.*

[...] ¹³

*

*Criei um falcão por mais de um ano.
Enquanto o domesticava à minha vontade,
enfeitei-o com plumagem dourada,
e ele ergueu-se bem alto, voando para outras terras.*

*Desde então, vi o falcão voar esplendidamente:
ele trazia nos seus pés tiras de seda,
e as suas penas eram de um dourado avermelhado.*

[...]

O texto centra-se na imagem do «valke», o falcão, imagem tipicamente alusiva à figura do amante, não estando aqui especificamente nem mesmo necessariamente associada à dama ou ao cavaleiro¹⁴. Da mesma forma, porque se trata aqui de uma relação entre homem e mulher, permanece igualmente indecifrável a identidade do sujeito enunciado, pelo que não é compreensível se quem fala é a figura feminina, a figura masculina ou se ambas dialogam intercaladamente entre si¹⁵. Contudo, necessário será lembrar que este texto data dos inícios do «Minnesang», provavelmente da primeira metade do século XII, o que traz consigo duas implicações: em primeiro lugar, o significado associado aos símbolos é aqui ainda bastante conotado e cristalizado, o que no caso do falcão poderá implicar a sua ligação ao homem, tal como se sucede em outros textos como, por exemplo, na popular *Das Nibelungenlied*¹⁶, *A Canção dos Nibelungos*; em segundo lugar, é nesta fase ainda embrio-

¹³ MF8,33-9,7. A edição aqui utilizada é a de KASTEN (2005 [1995]). Nesta mesma edição, encontramos duas formas de identificação dos textos: a primeira remete à numeração relativa à lógica linear da própria edição de KASTEN (por exemplo, este seria o poema n.º 15 uma vez que é o 15.º poema apresentado); a segunda remete à numeração clássica dos textos do «Minnesang» através do código MF (=Des *Minnesangsfrühling*), seguindo-se o número da página e o(s) verso(s) no(s) qual(is) o texto se encontra na primeira edição de Karl Lachmann e Moritz Haupt [1857]. Ainda que a edição seja, como referimos, de Kasten, optámos por utilizar a numeração/identificação clássica dos textos, visto que esta é mais comum dentro do discurso académico.

¹⁴ Já uma reflexão neste sentido é possível ser lida em SCHWEIKLE, 1993: 369-370.

¹⁵ Cf. BRACKERT, 1993: 282.

¹⁶ Na primeira aventura de *A Canção dos Nibelungos*, Kriemhilt sonha que domestica um falcão, sendo este mais tarde morto por duas águias. Ao contar o episódio à sua mãe, Ute, esta explica-lhe como o falcão simboliza um amante cortês de Kriemhilt que correrá perigo caso Deus não o proteja. A estrofe é passível de ser lida em *Das Nibelungenlied* 1,13-16. Cf. BRACKERT (2008).

nária da tradição que, em forma de sujeito poético, encontramos a figura da dama como encarregada de encabeçar os textos com as suas dores e queixumes amorosos. Tendo isto em consideração, e independentemente da posição que pretendamos tomar face a esta questão, a falha da concretização contínua desta dinâmica amorosa é inequívoca, uma vez que a atenção e o interesse da figura amada se vêm orientados para outras terras — isto é, para outras damas ou outros cavaleiros com melhores promessas que as anteriores. O falcão pode ser lido assim, e como aponta Ingrid Kasten, não como a figura amada, mas como a sublimação da ideia de liberdade que é facultada às figuras para procurar outros amantes¹⁷, liberdade essa que flagrantemente culmina na falha da concretização da «minne».

Partindo da mesma imagética, e de forma a melhor ilustrar esta questão, atentemos comparativamente a um outro poema de Dietmar von Aist. Aqui, uma dama que observa uma charneca, típico local de encontro entre os amantes, avista um falcão que voa nos céus. Refletindo acerca da liberdade da ave de voar e escolher o ramo em que deseja pousar, conta:

*alsô hân ouch ich getân:
 ich erkôs mir selbe einen man,
 den erwelten mîniu ougen.
 daz nîdent schœne frouwen.
 owê, wan lânt si mir mîn lieb?
 joch engerte ich ir dekeines trûtes niet.¹⁸*

*

*Também assim o fiz:
 Com os meus olhos escolhi
 um homem para mim mesma.
 Outras damas mo invejam.
 Ai de mim, porque não deixam o meu amado? —
 Eu nunca ansiei por nenhum dos seus.*

O sujeito enunciado, que agora se evidencia como sendo uma dama, reflete acerca da mesma liberdade — que relembramos expressa de forma mais alegórica no primeiro texto —, deixando-se ler de forma mais clara o resultado falhado que esta pode acarretar. Instalam-se, assim, princípios de concorrência que advêm da livre oferta e da livre procura, princípios ainda hoje válidos na vida quotidiana. Falamos, então, em rivalidade entre os sujeitos que desejam face ao sujeito que é desejado — isto é, ainda que a própria dama tenha direito de, figurativamente, voar em busca de um companheiro, também outras damas são providas do mesmo direito, tornando óbvio o perigo que a consumação da «minne» poderá sofrer. Na perturbação interior da dama ao ver o seu amado furtado, prevalece a falha da dinâmica amorosa, o que se deixa transparecer no tom de lamento do poema.

¹⁷ Cf. KASTEN, 1990: 222-223.

¹⁸ MF37, 4-17.

Porém, não só as damas estão fadadas aos infortúnios amorosos, sendo também os cavaleiros vítimas deste mesmo destino. A título ilustrativo, apresentaremos brevemente um único texto de Rudolf von Fenis que se constrói através do princípio da «minne» não retribuída. Dividido em três estrofes, abre o poema da seguinte forma:

I

*Gewan ich ze mînnen ie guoten wân,
nu hân ich von ir weder trôst noch gedingen,
wan ich enweiz, wie mir sûle gelingen,
sît ich si mac weder lâzen noch hân.
mir ist alse dem, der ûf den boum dâ stîget
und niht hôher mac und dâ mitten belîbet
unde ouch mit nihte wider komen kan
und alsô die zît mit sorgen hine vertribet¹⁹.*

*

I

*Se outrora tive esperança na «minne»,
agora tenho mágoa e desconfiança,
pois já não sei como ser feliz,
já que, não fugindo dela, também não a posso ter.
Sou como aquela que sobe a uma árvore
e não consegue subir mais e fica preso a meio
e não pode descer novamente
e passa o tempo amedrontado.*

O início do poema torna óbvia a dualidade que à «minne» está associada, colocando lado a lado a crença e a descrença, o contentamento e a decepção. O sujeito do enunciado, que relembra saudosista a esperança, admite agora a sua mágoa e até desconfiança, uma vez que a «minne», ao contrário daquilo que poderia prometer, não o poderá fazer feliz, tese que é, de resto, particularmente comum no «Minnesang»²⁰. Comparativamente, também o quarto verso («sît ich si mac weder lâzen noch hân»/«já que, não fugindo dela, também não a posso ter») é particularmente representativo desta tradição no que ao seu *modus operandi* diz respeito: referimo-nos aqui ao facto de, no culminar desistente do sujeito enunciado em relação ao seu estado passional, o mesmo não pode ter a «minne», nem mesmo desta fugir, o que justifica pensar no episódio como uma concretização amorosa falhada.²¹

¹⁹ MF80, 1-8.

²⁰ Aqui, e em confronto, leia-se, a título ilustrativo, de Heinrich von Morungen, «sanc ist âne vreude kranc» (MF123, 37), «o cantar sem alegria é uma doença». Ainda que ambos textos sejam aparentemente opostos, estes propõem, porém, teses semelhantes. A implicação que a ambos está associada é a de que o ato de cantar deverá ser alegre, ainda que o tema da canção não o seja. A «vreude», «alegria», funciona, desta forma, como uma motivação da criação poética, já que esta deverá envolver toda a atividade de cortejar, ainda que a mesma não esteja presente na própria codificação do conceito idealizado da «minne».

²¹ Problemática recorrentemente associada à ideia de uma instância que furta o amante da sua normalidade quotidiana (= «Räuberin»), tipicamente frequente em, por exemplo, Heinrich von Morungen (Cf. MF130, 14).

Ao que tudo indica, a partir de um determinado momento desta tradição, os «Minnesänger» começaram a compreender a «minne» como uma entidade que ao entrar em contacto com o/a amado/a, o/a aprisiona obsessivamente, impossibilitando qualquer espécie de evasão. A estrofe divide-se, pois, entre a introdução desta problemática e o seu desenvolvimento através da comparação metafórica com o elemento da árvore, sem que nunca exista, porém, uma conclusão. O sujeito enunciado, que no próprio poema assume ser o homem cantante, dá conta do seu gesto de obrigação e desejo, tentando assim atingir a dama. O polisíndeto evidencia então a urgência e a inevitabilidade quase ofegante da «minne», dando-se então um paradoxo no qual o homem sobe à árvore porque assim o quer e precisa, querendo e precisando ainda de descer, ainda que tal não lhe seja possível. A sua natureza divide-se entre a necessidade de chegar ao alto da árvore e de regressar à terra. Sem movimento pela não reciprocidade da «minne», o cantar petrifica — e quase como uma fatalidade, o homem transforma-se em pássaro cantante, e o pássaro cantante em homem que não consegue voar. Neste clima de impossível atrito, o texto continua:

II

[...]

*alsô hân ich mich ze spâte erkant
 der grôzen liste, die diu minne wider mich hâte.
 mit schoenen gebaerden si mich ze ir brâhte
 und leitet mich als der boese geltaere tuot [...]*²²

III

[...]

*wil aber si mich von ir vertriben,
 ir schoener gruoz scheid et mich von ir libe.
 noch dannoch vürhte ich mêre, daz sî
 mich von allen mînen fröiden vertribe.*²³

*

II

[...]

*Demasiado tarde reconheci os labirintos da «minne»
 com os quais contra mim joga.
 Com adoráveis gestos, puxou-me até ela;
 agora leva-me como um devedor qualquer [...]*

III

[...]

*Quer ela [a dama] de si me afastar,
 recusando-me o seu amigável aceno.*

²² MF80, 12-15.

²³ MF80, 21-24.

*Mesmo assim, temo que ela
de toda a minha felicidade me tenha expulsado.*

A «*minne*», que na segunda estrofe é colocada em julgamento, é agora corporizada na figura da dama, a qual recusa o serviço do cavaleiro, esperando que o mesmo de si se afaste. Ora, não podemos deixar de referir que esta recusa é particularmente própria destes textos, de modo que a sua exaustiva repetição iniciou uma poética do cultivo de sentimentos um quanto negativos em relação à dama. Neste sentido, utilizando a ideia ovidiana de «*militia amoris*», Christoph Leuchter explica que a «*minne*» e a tradição de cortejar dentro do «*Minnesang*» se assemelham, de facto, a uma ideia de tensão que se divide entre aceitação e recusa, fazendo com que os textos sejam contados de forma equivalente a uma batalha²⁴. A «*minne*» apodera-se, portanto, do pássaro cantante, deixando-o na constante deambulação amorosa, a qual é transfigurada no incessante rejeitar da figura amada, dando forma a um código de lamentação. Adensando e analisando este processo de compreensão inverso supramencionado, evidente se comprova, então, que a recordação — a «*minne*» — torna-se, portanto, mais abrangente do que aquilo que a palavra «amor» poderia querer fazer ver.

III

Aproximando-nos agora da fase final da nossa exposição, prontificar-nos-emos a apresentar algumas reflexões finais. Sumariando os pontos mais fulcrais destes últimos apontamentos, o conceito aqui em estudo, «*minne*», conceito esse proveniente do médio-alto-alemão, afirma-se como um «amor cortês», que, recordamos, ser apenas uma forma de aproximação racional do conceito através dos mecanismos e ferramentas dos quais a nossa linguagem é dotada. A sua compreensão, que só parece ser possível através de uma análise dos textos dos diferentes géneros literários, permite-nos identificar a recorrente falha na qual a compreensão clássica desta ideia está assente quando associada à lírica. Assim, os amantes não se encontram e não concretizam a relação por um determinado número de obstáculos que, por norma, resultam de um desinteresse pessoal ou de um constrangimento a estes externos. Em «*Der von Kurenberg*» o falcão voa para outras terras com promessas de maior ostentação, invocando a temática da rivalidade, o que é igualmente visível no poema de «*Dietmar von Aist*». Em Rudolf von Fenis não é clara a justificação desta falha, quase como se a «*minne*» no final do século XII começasse já a dispensar uma razão para o falhanço. A «*minne*» define-se, então, através dessa impossibilidade intrínseca — ela torna-se cosmos de um sujeito sombrio que na sua contemplação mais elevada («*hōhiu minne*») incita sempre o prazer da falha.

Neste sentido, a falácia à qual assistimos parece óbvia: partindo do princípio que a «*minne*» é ficcional, compreendemos que esta existe apenas porque existe um texto; contudo, e uma vez que na lírica medieval alemã o amor possível e o final feliz não eram de forma geral do interesse do público, o texto só existe porque *não* existe a consumação da própria «*minne*». Por esta razão, falamos numa falha sistémica propositada, no sentido em que a

²⁴ LEUCHTER, 2013: 54.

própria estrutura da tradição se auto-alimenta de uma falha para se dar à fala evidenciada pelos e nos textos. A «minne» não falha — quem falha é a relação que se parece querer ver cumprida, sendo que na ausência da falha, o cantar da «minne» torna-se silêncio e não recordação.

A par deste assunto, poder-se-á encarar esta falha como algo produtivo. À alta «minne», e isto na lírica, está associado um impasse: a figura que sente «minne» deseja encontrar-se com a figura amada, mas ao mesmo tempo não deseja esse mesmo encontro — tal como em Rudolf von Fenis deseja subir à árvore e dela descer. É precisamente a dúvida e o interesse por essa tensão entre pássaros que voam de ramo em ramo e que procuram, não companhia, mas jogos amorosos que sedimenta a poética desta lírica. Neste sentido, a falha da concretização é a vitória triunfante da «minne», uma vez que esta é aqui a instância enclausurada entre um amor que se quer ora concretizado, ora não concretizado — e é o facto de as figuras tomarem consciência desta sua capacidade de comportamento cortês que as deixa com sensação de triunfo. Terminamos com esta última reflexão, não podendo deixar de referir que de toda a produtividade que daqui extraímos e da falha à fala, a falha falha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

- CAMÕES, Luiz de (1973 [edição]) — *Rimas*. Coimbra: Arfintida Ed.
 BRACKERT, Helmut ed. (2008) — *Das Nibelungenlied*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch Verlag.
 LACHMANN, Karl; HAUPT, Moritz, ed. (1857) — *Des Minnesangs Frühling*. Leipzig: Hirzel.
 LOPES, Adília (2009 [2004]) — *Dobra*. Lisboa: Assírio & Alvim.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

- AA.VV. (2000) — *Frauenlieder – Canções de Amigo*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag.
 BRACKERT, Helmut (1993) — *Minnesang: mittelhochdeutsche Texte mit Übertragungen und Anmerkungen*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbücher.
 BUMKE, Joachim (2005 [1986]) — *Höfische Kultur: Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. München: DTV Taschenbuch-Verlag.
 CASSIN, Barbara et al. (2014) — *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
 HAFERLAND, Harald (2000) — *Hohe Minne: Zur Beschreibung der Minnekanzone*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
 KASTEN, Ingrid (1990) — *Frauenlieder des Mittelalters*. Stuttgart: Reclam.
 ____ (2005 [1995]) — *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*. Tübingen: Deutscher Klassiker Verlag.
 LEUCHTER, Christoph (2003) — *Dichten im Uneigentlichen: zur Metaphorik und Poetik Heinrichs von Morungen*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
 LEXER, Matthias (1992 [1879]) — *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag.
 PARIS, Gaston (1883) — *Études sur les romans de la Table Ronde: Lancelot du Lac II: Le conte de la charrette*. «Romania», vol. 12, n.º 40, p. 459–534.
 RIECKE, Jörg (2014) — *Das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache*. Berlin: Dudenverlag.
 SCHWEIKLE, Günther (1993) — *Mittelhochdeutsche Minnelryk. 1, Frühe Minnelryk: Texte und Übertragungen, Einführung und Kommentar*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag.

ERROR TOWARDS JUDGEMENT.

HOW THE NUREMBERG CHRONICLE RECYCLES A PRE-CHRISTIAN IDEA

PAUL GROSS*

Resumo: Ainda que firmemente baseada numa doutrina cristã, a Crónica de Nuremberga de 1493 abre com uma enumeração de ideias opostas relativamente à origem do mundo e do Homem. Esta primeira passagem é, porém, desde logo rotulada como sendo um erro. Contudo, enquanto o narrador estabelece uma verdade universal, outro erro surge proeminentemente como parte da dimensão factual da crónica. Através da análise intermedial dos textos e de xilogravuras, o presente texto pretende investigar então a forma como este incunábulo expõe uma variedade de inverdades com o eventual intuito de integrar uma destas na sua ideologia. **Palavras-chave:** Crónica do mundo; Incunábulo; Intermedialidade; Early New High German.

Abstract: Although firmly grounded in Christian doctrine, the 1493 Nuremberg Chronicle opens with an enumeration of conflicting ideas regarding the origin of the world and of mankind. This initial passage is quickly and effectively done away with by being labelled erroneous. However, while the narrator continues to establish a universal truth, one of the errors reappears, prominently, as part of the chronicle's facticity. Through the intermedial analysis of texts and woodcuts the paper investigates how the incunable exposes a multitude of falsehoods to eventually integrate one of them into its ideology.

Keywords: World chronicle; Incunable; Intermediality; Early New High German.

Although firmly grounded in Christian doctrine, the 1493 Nuremberg Chronicle opens with an enumeration of conflicting ideas regarding the origin of the world and of mankind. This initial passage is quickly and effectively done away with by being labelled erroneous. However, while the narrator continues to establish a universal truth, one of the errors reappears prominently as part of the chronicle's facticity. My paper will analyse the beginning of this incunable and attempt to demonstrate how the work exposes the reader to a multitude of falsehoods and eventually goes on to integrate one of them into its ideology. Since the source consists of text and image, this examination has to be intermedial. Therefore, my paper is divided into three parts. The first provides a general theory of book illustration, the second part introduces the illustrated chronicle and the third examines its treatment of errors.

Before I succumb to the conventions of dry analysis, allow me to share with you a metaphorical aperitif in the form of a bottle. This is not as unrelated as it might seem at first glance because, as containers, bottles share a number of attributes with books and images. As with the book and the image the spatiality of the bottle depends on a container-content relation. One can fill book and image with «almost anything [...], as long as it is flat and static»¹. And one can put almost anything into a bottle, as long as it fits through its opening and does

* Universidade do Porto. mrpaulgross@gmail.com.

¹ ELLESTRÖM, 2010: 1.

not exceed its capacity. If you fill the bottle with a liquid, you can see quite clearly how the exterior correlates with the content.

Every bottle forces its shape on its liquid content, but has to possess certain attributes, in order to hold liquids in the first place. With the book and the image there is a similar situation. At every evolutionary stage of writing and screen material the cover is to be understood as shape-giving, and the content as shape-demanding. The content defines the bottle as a water-bottle, a ship in a bottle, an aquarium, or as a wine bottle. The respective contents defines the book as an encyclopaedia, a songbook, a prayer book, a picture book or as a world chronicle. Thus the image can be the contents of the book. And when that is the case, we refer to the image as an illustration.

If one sticks to Marshall McLuhan's very open definition of a medium as «an extension of man», every container can be considered a medium². And it only really earns its right of existence in the moment of consumption.

The consumption of our wine bottle (as pleasing as it might be) can hardly be considered a very complex deed. It basically consists of lifting and tilting the bottle and leads to the natural drinking reflex. And after completion we are again left with nothing. Its metaphorical relevance for this paper would now be as empty as the bottle itself, unless we consider that there never was a bottle in the first place. All I had to offer was a mental image with its verbal description on the page, consumed by you, as my audience. And it is here in the act of consumption that information media like books and images depart from other containers.

Reading an illustrated book is not only a very complex process in itself, but it is also not instinctive and has to be learned — and one has to want it in order to do it. In comparison to other information media, Ursula Rautenberg calls the book certainly the most strenuous³. But all the expenditure is compensated with a marvellous transformation of its content. Because in the act of reading an illustrated book, the content sheds its flat and static appearance altogether, and stretches to the boundaries of the human world⁴.

Book Illustration transfers verbal context into a specific visual language. Regarding the chronology of creation, the image quite literally follows the text. But this order does not have to be shared by the audience. Depending on the intermedial arrangement as well as personal and situational preferences, the reader clearly experiences moments of inner ekphrasis, where the visual work of art can precede the verbal description which might deviate from or add to the source text. At times, the effect of the illustration might even dominate the reading experience. I would like to stress that the illustrated book should never be understood as an illustrated text. It is to be understood as a media combination, meaning that two conventionally distinct media (in this case text and image) contribute to the meaning of the whole⁵. The narrative does not end with the text, but continues through the imagery.

Once captured on paper, the world no longer disintegrates into polar opposites. The forces come to rest through the function of limited space⁶. Reading brings time to the book

² MCLUHAN, 1994: 5.

³ RAUTENBERG, 2002: 41.

⁴ WITTGENSTEIN, 2003: 86.

⁵ RAJEWSKY, 2002: 15.

⁶ BENDA, 2005: 48-49.

space. It provides it with dimension, fills it with meaning⁷. The medium of the book is the bottle that never runs out. It is the cake you can have and eat at the same time. And we encounter a particularly nourishing example of the medium in a 1493 incunable which goes by multiple names, but is most commonly known in the English speaking realm as *Nuremberg Chronicle*. Quite fittingly, I think, because it was commissioned, compiled, written, illustrated, translated and printed in the late medieval city of Nuremberg.

Before pointing out a very prominent intermedial error at the beginning of the *Nuremberg Chronicle*, a short introduction to this illustrated book itself seems necessary. And I would like to leave the first words of that introduction to Hartmann Schedel, the author/compiler of the 1493 *Nuremberg Chronicle*. As part of the *Commendatio* to the chronicle he writes:

*Make your way, o book, and take swiftly to the skies; Go! Rush around the globe and end your way still in the scholar's hand*⁸.

Today the *Nuremberg Chronicle* indeed rushes around the globe — online. But to be able to understand its integration of errors properly, my more or less scholarly hands needed to get in contact with an actual copy of the book.

Therefore I travelled from Porto to Berlin. At the *Staatsbibliothek*, the Berlin State Library, my request for the incunable was met with a reaction I did not anticipate. The lady at the desk of the rare books' reading room seemed utterly alarmed when I ordered the *Nuremberg Chronicle*. She whispered something into her phone, told me to wait and then left. And while I was still asking myself whether I had offended her, a man ordered me out to the copy area. To my relief he immediately started to laugh and introduced himself as the head of the Department of Early Printed Books. Then he told me about a mix-up. «You could not possibly be the guy we are looking for», he said. «Because I suppose you are not yet 60 years old». I agreed, thanked him for the observation and was informed about the curious case of a so called book marten, a man who under various aliases was travelling to libraries across Europe. On arrival he orders old and valuable books, and cuts out single pages in order to sell them on later. In fact, in the last few years this man seemed to have always ordered only one particular book: the *Nuremberg Chronicle*.

The reason, why even single pages of the *Nuremberg Chronicle* have such great resale value — and therefore attract criminal attention — is quite obvious: in addition to being over 500 years old, the book is masterly and excessively illustrated from its beginning (at the creation of the world) until its end (at the Last Judgement). Over 645 wood-blocks were manufactured in the studio of the artist Michael Wolgemut⁹ and it is even speculated that his apprentice, the young Albrecht Dürer individually contributed to the book's decoration. This leads to over 1800 images in the *Nuremberg Chronicle*.

Aside from the sheer magnitude of its illustration, the book was first to mention its illustrators by name. While this does not herald a new understanding of art, it can very well be

⁷ BAKHTIN, 2008: 8.

⁸ My translation of the Latin *Commendatio* based on Stephan FÜSSEL's German translation (FÜSSEL, 1996: 6).

⁹ BRUNNER, 1997: 357-358.

understood as a step away from its singular notion as craftsmanship. The imagery includes traditional biblical iconography, genealogical trees, succession lines of popes and emperors, and images of towns and natural phenomena. In their execution and style, the woodcuts are quite modern, illustrations of a new type of book.

However, there is the issue of visual authenticity. The fact that some of the woodcuts are based on topical elements and others are based on authentic imagery leads to the conclusion that visually communicated information is always corrected or rather added to — through textual explanations¹⁰. Thus the images must usually be considered an interpretation of the text¹¹.

The text itself is a compilation from various sources and tries to be nothing but that. Hartmann Schedel put more emphasis on consistency of content than on stylistic composition. His selections show shortening of the source texts much more frequently than new formulations. He tried to omit the superfluous and rearrange the relevant. Memorable and therefore potentially popular anecdotes for example were often presented in their original entirety¹². Without creative intention his text arrangements still turned out as something new. As Klaus Vogel says he unwittingly: «composed traditional melodies in a modern way»¹³.

In the final part of my paper I now wish to examine the beginning of the *Nuremberg Chronicle* to highlight an unconventional confrontation of conflicting ideas. Following title and register the preface of the *Nuremberg Chronicle* is the first coherent text in the book. It includes a summary of the world's creation. The narrator refers to Moses, as master of the whole truth and father of God's historians. The world of the book is supposed to be based on the following familiar story:

Als nw got das geschoepff der werlt gemacht hett do hot er den ersten vnd groesisten sun fuergesetzt dem vnermessnen werck vnd sich des selben als eins radtgeber vnd werckmeisters in ertrachtung. zierung vnd machung der ding geprauchet. Dann der selb ist an kluegheit vnd vernunfft vnd macht volkommen. Es ist auch zefragen warauß got dise so grosse vnd so wunderperliche ding gemacht hab. dann er hat alle ding gemacht auß nichten. daruemb ist gar uil gerechter vngeachtet der vnterpfintlichen vnd eiteln ding die augen do hin zu wenden da der stul. da die wonung des waren gottes ist. der das ertreich mit bestendiger vestikeit. auffgehenckt den himel mit scheinenden sternen vnderschieden die allerclarsten sunnen vnd ainig liecht zu beweynung seiner ainigen mayestat den menschlichen dingen angezuendet. das ertreich mit dem mere vmbringet. die wasserflues mit ewigen abfal zefliessen gebotten vnd den felderden sich auß zepraiten. den talleren sich zeszencken. den walden sich mit lawbgewachs zebedecken. vnd die staynigen perg auffzesteigen verschaffet hat (1r).

(As God created the earth, he placed at the head of his infinite work the first and greatest son, employing him as a counselor and master-craftsman in the planning, beautification and creation of things. For he was sufficiently endowed with wisdom and understanding. It is also asked out of what God made these great and wonderful things, for he made all things out of nothing;

¹⁰ FÜSSEL, 1994: 7-8.

¹¹ OTT, 2000: 126.

¹² VOGEL, 1994: 93.

¹³ VOGEL, 1994: 97.

and therefore it is more righteous that insensible trifling things be ignored and the eyes directed to the seat, where is the abode of the true God, who endowed the earth with everlasting solidity, hung up shining stars in the heavens, distinguished the clearest suns, surrounded the earth with the sea, caused the rivers to flow, the fields to spread out, the valleys to sink, the forests to bedeck themselves with foliage, and the rocky mountains to rise)¹⁴.

So far, so conventional. But when locating the passage within the preface we realize that the Christian concept of the origin of the world and mankind is preceded by another paragraph.

Diweill bey den allgerelertisten vnd fuernamsten mannen die die waren natur vnd geschicht beschriben haben von geschopff der welt. vnd von erster geburt der menschen zwayerlay wone ist. So wollen wir von disen vordern zeiten: den anfang nemende auf das kuertzst schreiben (1r).

(As it sometimes happens among the most learned and distinguished men who have written of the true nature and history of the creation of the world and the birth of man, that two different accounts exist, so we will begin with those early times and write briefly of those remote matters as far as is possible, considering their age)¹⁵.

The *Nuremberg Chronicle* starts with alternatives to the Christian doctrine of origin. And one deviation stands out: because the initial passage goes on to explain that the Greeks had the theory that, before the beginning of all the things of heaven and earth and while these things were still together, there existed but a single form. Furthermore, they thought that through the separation and division of matter, the world took on the order and structure in which it can now be seen. It is thus referred to the Aristotelian concept of *yle*, a primary essential substance from which everything separated.

This pre-Christian idea, like all of the initial passage, is quickly and effectively done away with by calling it an *Irrtum*, an error (1r). In this way the narrator establishes everything before the *Irrtum* as false and everything that follows it as truth. The decision to start the book with a multitude of falsehoods seems extraordinary. Two pages later the book's actual incipit follows:

In dem anfang hat got beschaffen himel vnd erden aber die erde was eytel vnd lere vnd die finsternus waren auff dem antlitz des abgrunds vnd der gaist des herren swebet oder ward getragen ob den wassern (2r).

(In the beginning God created heaven and earth. And the earth was void and empty. And darkness was upon the face of the deep; and the Spirit of God moved over the waters)¹⁶.

This biblical quote leads into exegesis. The narrator identifies Moses again as his source. Then the more abstract source text is spread out and paraphrased and becomes tactile sto-

¹⁴ HARTMANN SCHEDEL, 1493: 1r. (Walter W. Schmauch's English translation).

¹⁵ HARTMANN SCHEDEL, 1493: 1r (Walter W. Schmauch's English translation).

¹⁶ HARTMANN SCHEDEL, 1493: 2r (Walter W. Schmauch's English translation).

rytelling. God is declared the Creator and Ordainer of all things, He Who performs one manual operation after the other. His creation follows a clear chronology which is further enforced by expressions of time or temporal connotation. «First» (*zu allererst*) He transformed heaven into His throne «and thereafter» (*vnd dar nach*) He created the earth and subordinated it to heaven. Later He ties the eternal light, the celestial spirits and the eternal life to heaven and assigns darkness to earth and death.

In this way the divine creation is transformed into craftsmanship which is encountered in the imagery throughout the six days of creation. The beginning of the first age of the world is consistent with the status quo, but then for some reason another idea of origin is mentioned. It is no surprise that the difference between right and wrong again hinges on the *Irrung*, another word for error.

And again the Greeks find themselves on the wrong side of truth:

Die kriecken sprechen yle sey die erst vngeformt materi auß der: alle ding geschoepfft: vnd dise sichtpere element die sich mit etlicher eintrechtigkeit einander vergleichen geformt. oder (als die andern sprechen) von der materi vnd form. oder von den aller dynnisten staub in der sunnen glantz erscheinende gemacht seyen (2r).

(The Greeks say that Yle was the first shapeless mass out of which all things were created, and that these visible things were formed of elements that were in harmony with each other; or (as others say) of matter and form, or were made of the finest dust that sparkles in the sunlight)¹⁷.

In the attempt to again dispose of *yle*, the original matter introduced by the Greeks, the narrator positions God before it, narratively temporal, conceptually as an essence above all time — He Whose power is infinite. And nowhere does it become clearer how the other temporality, the other idea of the beginning is caught (or rather captured) in the dominant Christian doctrine of the *Nuremberg Chronicle*, than with the woodcut on the same page. The entire page provides a remarkable example of word «and image» coexisting «within the same space»¹⁸. The image shows a blessing hand reaching out of the clouds. The outer circle contains the angelic sphere beneath the Holy Ghost, the inner circle has the single calligraphic word «yle». Horst Wenzel calls the hand of God a central symbol of creation that encapsulates word and deed, showing and narrating, counting and recounting¹⁹. The woodcut illustrates the moment of divine creation of the Holy Ghost, the heavenly choir of angels and the single word.

Through the inclusion of *yle* it shows the beginning of the world as «Word» that «was with God»²⁰. The combination of text and image in the same space stems from the visual attempt to illustrate how God creates matter out of nothing through verbalization. That the word clearly refers to a philosophical concept of antiquity shows a scholarly humanistic (and effective) way to create abstraction, which is visually intensified by the fact that its letters are

¹⁷ HARTMANN SCHEDEL, 1493: 2r.

¹⁸ KIBÉDI VARGA, 1989: 39.

¹⁹ WENZEL, 2000: 15.

²⁰ John 1, 1.

aesthetically distorted almost beyond readability. The word of God is supposed to be witnessed in the world, not read or understood by the mere mortal. Medial coexistence manages to attach visual spirituality to the word, elevates its meaning beyond the narrative, and conquers the entire «faulty» concept.

When both text and image inhabit the same space, the verbal component integrates into the visual composition to produce a combined semantic effect which almost reflects an immediacy of perception. The reading of the words and the conscious verbalization of the visual components take place in one stream of undivided narration. Additionally, the words that are drawn into a picture (especially of spiritual context) are elevated into the same spheres of greater meaning and truth. The interdependence and interreference of both visual and textual components create the impression of a dialogue between text and image, which can be directed by the reader. In this way, one medium can elicit statements of increased subtlety and complexity from the other. In the case of the *Nuremberg Chronicle* it means, that previously pronounced errors can be integrated into one single intermedial experience which is more meaningful than the sum of its parts.

BIBLIOGRAPHY

TEXT EDITION

HARTMANN, Schedel (1493) — *Liber chronicarum, Chronica Deu[t]sch*. Printed by Anton Koberger. Nürnberg. Available at *Herzogin Anna Amalia Bibliothek*: Inc 122.

STUDIES

BAKTHIN, Michail (2008) — *Chronotopos*. Frankfurt am Main.

BENDA, Wolfram (2005) — *Der Illustrator Caspar Walter Rauh*. In SCHMIDT-HANNISA, Hans-Walter, ed. — *Caspar Walter Rauh. Schwierige Verzauberung. Katalog zur Ausstellung in der Petrikirche Kulmbach 2005*. Kulmbach, p. 47-50.

BRUNNER, Horst (1997) — *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick*. Stuttgart.

ELLESTRÖM, Lars (2010) — *Introduction*. In ELLESTRÖM, Lars, ed. — *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke, p. 1-8.

FÜSSEL, Stephan (1994) — *Die Weltchronik – eine Nürnberger Gemeinschaftsleistung*. In FÜSSEL, Stephan, ed. — *500 Jahre Schedelsche Weltchronik. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 23./24. April 1993 in Nürnberg*, p. 7-30.

____ (1996) — *Die Welt im Buch. Buchkünstlerischer und humanistischer Kontext der Schedelschen Weltchronik von 1493*. Mainz.

KIBÉDI VARGA, Áron (1989) — *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*. «Poetics Today», vol. 10, p. 31-53.

MCLUHAN, Marshall (1994) — *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge (MA)/London.

OTT, Norbert H. (1999) — *Leitmedium Holzschnitt: Tendenzen und Entwicklungslinien der Druckillustration in Mittelalter und früher Neuzeit*. In TIEMANN, Barbara, ed. — *Die Buchkultur im 15. Und 16. Jahrhundert*. Hamburg, p. 163-252.

RAJEWSKY, Irina O. (2002) — *Intermedialität*. Tübingen/Basel.

RAUTENBERG, Ursula (2002) — *Buch*. In SCHANZE, Helmut, ed. — *Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar, p. 39-43.

- SCHMAUCH, Walter W. (2010) — *First English Edition of the Nuremberg Chronicle*. Madison.
- VOGEL, Klaus A. (1994) — *Hartmann Schedel als Kompilator. Notizen zu einem derzeit kaum bestellten Forschungsfeld*. In FÜSSEL, Stephan, ed. — *500 Jahre Schedelsche Weltchronik. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 23./24. April 1993 in Nürnberg*. Nürnberg, p. 73-98.
- WARDA, Susanne (2011) — *Memento Mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*. Köln.
- WENZEL, Horst (2000) — *Die Schrift und das Heilige*. In WENZEL, Horst, ed. — *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Wien, p. 15-58.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2003) — *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main.

AS EMENDAS DE CAMILO: A SUA IMPORTÂNCIA PARA O ESTUDO DO PROCESSO CRIATIVO

CARLOTA PIMENTA*

Resumo: No âmbito de uma reflexão sobre o conceito de erro em crítica genética, o presente estudo procura elucidar como a análise das emendas autorais dos manuscritos de Camilo Castelo Branco tem contribuído para o conhecimento sobre as práticas de escrita do autor e sobre o seu processo criativo. Nesse sentido, apresenta-se a tipologia de análise de emendas autorais que serviu de base ao estudo genético de *Novelas do Minho* (PIMENTA, 2017a), esclarecendo-se o contributo de cada uma das suas categoriais para a análise genética. Este método parte do modelo aplicado por Ivo Castro à génese de *Amor de Perdição* (CASTRO, 2007) e integra alguns dos conceitos teorizados por Almuth Grésillon no contexto da *Crítica Genética francesa* (GRÉSILLON, 1994).

Palavras-chave: Crítica genética; Literatura portuguesa; Camilo Castelo Branco; Emendas autorais.

Abstract: In the context of a reflection on the concept of error in genetic criticism, the present study seeks to elucidate how the analysis of the authorial amendments of Camilo Castelo Branco's manuscripts has contributed to the knowledge about the author's writing practices and the creation process. In this sense, we present the typology of the analysis of the authors' amendments that served as a basis for the *Novelas do Minho's* genetic study (PIMENTA, 2017a), clarifying the contribution of each of its categories to the genetic analysis. This method stems from the model applied by Ivo Castro to the genesis of *Amor de Perdição* (CASTRO, 2007) and incorporates some of the concepts theorized by Almuth Grésillon in the context of the French genetic criticism (GRÉSILLON, 1994).

Keywords: Genetic criticism; Portuguese literature; Camilo Castelo Branco; Authorial amendments.

INTRODUÇÃO

A escrita é um processo através do qual o autor procura representar um texto mental, adaptando-o aos materiais linguísticos disponíveis e ajustando-o, com implicações de forma e conteúdo, às expectativas do destinatário para quem escreve. A seleção dos materiais é feita por tentativa e erro, numa busca incessante da fórmula literária satisfatória, e as sucessivas releituras levam frequentemente o escritor a repensar e reajustar a sua ideia de texto. Quando uma determinada expressão é preterida em favor de outra, ela deixa de ser *texto* e passa a fazer parte do conjunto de materiais rejeitados que constituem o *antes do texto* e que testemunham o seu processo de produção. O processo de escrita consiste, portanto, numa sucessão de textos, cujo estatuto o autor vai alterando de texto para antetexto¹.

As emendas autorais presentes nos manuscritos autógrafos são vestígios do processo criativo. Através do seu estudo, pode-se procurar conhecer o modo como um texto foi construído e as práticas de escrita do seu autor. Esta atenção ao ato de produção é apanágio da

* Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. cpimenta@fl.ul.pt.

¹ A expressão *avant-texte* foi proposta por BELLEMIN-NOËL, 1972. Este conceito é assim definido por Almuth Grésillon: «ensemble de tous les témoins génétiques écrits conservés d'une œuvre ou d'un projet d'écriture, et organisés en fonction de la chronologie des étapes successives» (GRÉSILLON, 1994: 241).

crítica genética, que se tem manifestado em Portugal nos projetos de edição e estudo de manuscritos autógrafos.

No âmbito do projeto *Edição Crítica e Genética de obras de Camilo Castelo Branco* (Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, CLUL), manuscritos literários camilianos têm vindo a ser editados e estudados, conduzido a importantes conclusões sobre as práticas de escrita do autor e sobre o seu processo criativo. De acordo com o protocolo estabelecido com a Imprensa Nacional — Casa da Moeda, a Equipa tem como objetivo a edição das obras de Camilo em duas séries: edições críticas e edições genéticas. Até ao momento, e somente no que respeita às obras com manuscrito, foram publicadas as edições críticas de *Amor de Perdição*², *O Regicida*³, *O Demónio do Ouro*⁴ e *Novelas do Minho*⁵ e está pronta a ser publicada a edição crítica de *História de Gabriel Malagrida*. Estão também concluídas ou prestes a terminar as edições genéticas das obras referidas, para além de *A Espada de Alexandre* e *A Caveira da Mártir*.

O trabalho editorial da equipa tem suscitado estudos sobre as práticas de escrita de Camilo e o processo de criação literária, comprovando a importância da génese para o conhecimento sobre a obra literária e o seu autor. No âmbito de dissertações de mestrado, foram realizados estudos sobre a génese de *A Morgada de Romariz*⁶, *História de Gabriel Malagrida*⁷ e *A Espada de Alexandre*⁸, e, no contexto de tese de doutoramento, foi realizada a análise genética de *Novelas do Minho*⁹.

1. ESTUDOS GENÉTICOS CAMILIANOS

Durante muito tempo, pensou-se que os manuscritos de Camilo eram muito pouco emendados, apresentando, por isso, pouquíssima matéria manuscrita que elucidasse acerca do processo genético das suas obras. Difundira-se a ideia de que o autor planeava mentalmente as suas obras, não passando a sua escrita de uma cópia veloz e segura de um discurso interior previamente premeditado.

Com a edição crítica e genética de *Amor de Perdição*¹⁰, inaugurou-se uma nova fase na edição e estudo da obra camiliana, caracterizada pela decifração integral dos manuscritos do escritor e pelo estudo das suas emendas como meio para se conhecer os processos criativos camilianos. Contrariando a ideia de que Camilo escrevia quase sem emendas, Ivo Castro comprovou que, apesar de o ato de escrita ser indiscutivelmente rápido, Camilo revia bastante, existindo apenas 15 fólios não emendados nos mais de 300 de *Amor de Perdição*. Para além disso, o editor observou na génese desta obra uma prevalência de emendas imediatas à escrita, maioritariamente redirecionamentos, que apontam para o facto de

² CASTRO, 2012.

³ CORREIA, 2013.

⁴ SOBRAL, 2014.

⁵ CASTRO & PIMENTA, 2017.

⁶ PIMENTA, 2009.

⁷ FIRMINO, 2013.

⁸ SONSINO, 2015.

⁹ PIMENTA, 2017a.

¹⁰ CASTRO, 2007.

a escrita não estar «prevista pelo autor antes de se materializar»¹¹. Ivo Castro verificou também casos abundantes de imprecisão e flutuação de quantidades e afinação de cronologias que sugerem que Camilo «não se tinha munido de um plano completo da narrativa, com todos os pormenores das suas peripécias, nem tinha ideias fixadas quanto ao perfil, os dados biográficos e as intervenções de cada personagem»¹².

O alargamento do *corpus* camiliano estudado trouxe contributos para o conhecimento do processo de produção camiliana. O estudo genético de *Novelas do Minho*¹³ revelou que o processo de escrita desta obra produzida entre 1875 e 1877 não é idêntico ao processo de escrita de *Amor de Perdição*, escrito em 1861. A maior incidência de emendas mediatas na obra da década de 70, por oposição à prevalência de emendas imediatas no texto da década de 60, comprovou que *Novelas do Minho* foi mais revista do que o romance escrito na cadeia. Para além disso, constatou-se que a dimensão das macrovariantes difere em ambas as obras, sendo as de *Amor de Perdição* bastante mais extensas do que as de *Novelas do Minho*, o que sugere que, nesta última obra, o autor se debruçou sobretudo em microestruturas, transparecendo uma maior segurança na escrita.

No entanto, apesar de *Novelas do Minho* ter sido mais revista antes da publicação do que o romance, não foram encontrados indícios de que o nível de preparação fosse substancialmente diferente do daquele. A flutuação de datas e nomes de personagens, bem como a existência substancial de redirecionamentos imediatos apontaram, pelo contrário, no sentido de Camilo não ter um plano da narrativa previamente pensado ao pormenor. A diferença substancial entre as duas obras parece ser, assim, não o nível de preparação da narrativa, mas sim o facto de *Novelas do Minho* patentear um complexo trabalho de releitura e emenda mediata do texto, inexistente em *Amor de Perdição*.

Isto acontece também em *O Demónio do Ouro*, romance escrito entre 1873 e 1874, na mesma época de *Novelas do Minho*, sobre o qual Cristina Sobral concluiu não ter Camilo «um plano prévio bem estabelecido»¹⁴, mas revelar antes «uma escrita não totalmente planeada»¹⁵. A autora comprovou que existia uma ideia prévia da estrutura do romance e das suas ideias principais, mas que os pormenores não estavam metodicamente planeados previamente, tomando corpo ao longo da escrita do romance.

Testemunho de um planeamento prévio da estrutura geral do romance são igualmente algumas prolepses sem indício de terem sido acrescentadas posteriormente que Ângela Correia¹⁶ observou na génese de *O Regicida*, romance escrito também em 1874. Porém, está por fazer o levantamento e análise exaustivos das emendas destas últimas duas obras, que pode elucidar mais claramente sobre o tipo de preparação da narrativa.

Noutro estudo, Cristina Sobral¹⁷ debruçou-se sobre a génese de *A Caveira de Mártir*, manuscrito contemporâneo de *Novelas do Minho*, escrito entre 1875 e 1876, para procurar

11 CASTRO, 2007: 70.

12 CASTRO, 2007: 69.

13 PIMENTA, 2017a.

14 SOBRAL, 2014: 357.

15 SOBRAL, 2014: 359.

16 CORREIA, 2013.

17 SOBRAL, 2017.

averiguar se a prática de revisão mediata atestada no texto das novelas se documentava também noutras obras desse período, constituindo uma nova forma de escrever distinta daquela atestada, na década anterior, em *Amor de Perdição*. A autora sublinhou declarações do próprio Camilo que testemunham a diminuição das suas capacidades físicas e intelectuais na década de 70 e a lentidão dos seus processos de criação nesse período, por oposição à espontaneidade da década anterior, comprovando que o escritor fixava estruturalmente os seus projetos e não publicava de imediato as suas obras, guardando-as para as rever mais tarde. Baseada no estudo da letra e tinta das emendas, Cristina Sobral concluiu que, em *A Caveira da Mártir*, estão presentes a prática de revisão parcial dos fólios imediatamente anteriores a uma nova campanha de escrita e a prática de revisão global após a conclusão da escrita, ambas documentadas em *Novelas do Minho*. O estudo das emendas do manuscrito comprovou, ainda, que as revisões autorais não são apenas estilísticas, mas operam também ao nível da modelação de personagens e densificação da sua caracterização, chegando, por vezes, a resultar de ideias concretas de reformulações estruturais.

A análise exaustiva das emendas de *História de Gabriel Malagrida*¹⁸, tradução realizada por Camilo em 1875, contribuiu com informações importantes para o conhecimento sobre o processo de produção camiliana, ao concluir que este texto apresenta, tal como *Amor de Perdição*, mas ao contrário de *Novelas do Minho*, maior número de emendas imediatas do que mediatas. Esta conclusão é interessante, pois problematiza a relação da cronologia das emendas com o nível de preparação da narrativa. Um autor cuja obra apresenta um número predominante de emendas suscitadas pela leitura parece seguir um modo de escrita programático, ou seja, com um programa predefinido, revelando maior segurança na escrita da sua obra e relendo o seu texto de forma a adequá-lo a esse programa preexistente. Por outro lado, um autor que emenda predominantemente em curso de escrita parece seguir um modo de escrita em processo: a predominância de emendas imediatas aponta para a hesitação de quem constrói a sua obra à medida que a escreve, sem seguir nenhum programa. Porém, no caso da tradução, isto não acontece, porque a estrutura narrativa está logicamente previamente delineada. Assim sendo, neste caso, a imediatez da escrita não pode senão espelhar hesitações ao nível da formulação discursiva. Para além disso, uma vez que a tradução é dependente do texto de partida, é natural que o texto de *História de Gabriel Malagrida* não apresente macrovariantes características da criação camiliana que se encontraram em *Amor de Perdição* e *A Morgada de Romariz*.

Por fim, o estudo do manuscrito de *A Espada de Alexandre* realizado por Ana Sonsino¹⁹ revelou diferenças notáveis deste manuscrito de 1872 relativamente a todos os outros manuscritos camilianos até então estudados, uma vez que ele é o único rascunho camiliano que se conhece, redigido num caderno de apontamentos de uso doméstico. Este estudo veio desmentir, portanto, a ideia de que Camilo não fazia rascunhos das suas obras. A quantidade e qualidade de emendas da 1.ª edição em relação ao manuscrito evidencia que este não foi, ao contrário dos outros manuscritos até então estudados, o original de imprensa, faltando, assim, um testemunho intercalar no *dossier* de génese desta obra.

¹⁸ FIRMINO, 2013.

¹⁹ SONSINO, 2015.

2. TIPOLOGIA DE ANÁLISE DE EMENDAS AUTORAIS

A análise minuciosa das emendas autorais permite observar de forma sistemática um mesmo aspecto em diferentes manuscritos para daí se poderem extrair conclusões fundamentadas sobre a produção de uma obra. Até ao momento, foram realizados o levantamento e a classificação exaustiva das emendas autorais de três manuscritos camilianos: *Amor de Perdição* (1861), *Novelas do Minho* (1875-77) e *História de Gabriel Malagrida* (1875). Os dois primeiros são manuscritos de textos originais escritos em períodos diferentes da produção camiliana e o terceiro difere dos restantes por ser o autógrafa de uma tradução. Esta disparidade de manuscritos abre portas à comparação de tipos e práticas de escrita em períodos diferentes da vida do autor e proporciona também a comparação das práticas de escrita de Camilo enquanto tradutor e enquanto autor de textos originais.

A primeira conclusão deste confronto prende-se com o número de emendas destes três manuscritos. Foram atestadas 7773 emendas manuscritas nos 413 fólios que sobreviveram da obra *Novelas do Minho*, valor superior aos «cerca de 1280 lugares»²⁰ de variação atestados por Ivo Castro nos 312 fólios de *Amor de Perdição* e aos «773 acidentes de redacção»²¹ contabilizadas nos 255 fólios de *História de Gabriel Malagrida*. *Novelas do Minho* destaca-se, assim, destas duas obras por apresentar um número de emendas claramente superior, com uma média de 18,8 emendas por fólio que contrasta com a média de 4,10 emendas por página de *Amor de Perdição* e com a média de 3,03 emendas por página de *História de Gabriel Malagrida*. Estes dados vêm confirmar com números mais contrastantes a ideia de que Camilo emendava, e muito, as suas obras. Para além disso, põem em contraste o processo de escrita de duas obras originais de períodos distintos, espelhando como a obra da década de 70 foi muito mais emendada do que a obra da década de 60. No entanto, sem atender à qualidade das emendas, não é possível caracterizar de forma mais aprofundada essas diferentes maneiras de escrever.

De forma a ilustrar o modo como a análise das emendas camilianas tem contribuído para o estudo do processo criativo, apresenta-se, de seguida, a tipologia de análise que se tomou como base para o estudo das emendas *Novelas do Minho*²². Esta tipologia parte da revisão, à luz do material genético desta obra, das categorias de análise propostas por Ivo Castro na sua edição do *Amor de Perdição*²³ — cronologia (ponto 2.1), operações de escrita (ponto 2.2) e direção do sentido (ponto 2.3) — e integra categorias nunca antes aplicadas de forma sistemática, como é o caso da amplitude das emendas (ponto 2.4). Estas categorias têm por base a análise exaustiva de aspetos materiais, como a letra e a tinta (ponto 2.5), a forma do traço de cancelamento (ponto 2.6) e a topografia das emendas (ponto 2.7).

²⁰ CASTRO, 2007: 23.

²¹ FIRMINO, 2013: 17.

²² PIMENTA, 2017a.

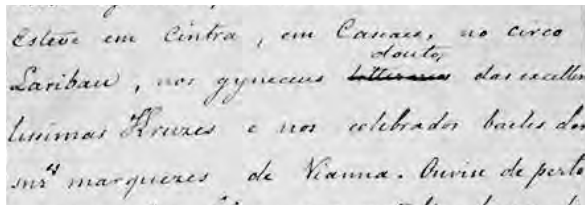
²³ CASTRO, 2007.

2.1. CRONOLOGIA DAS EMENDAS

No estudo genético de *Amor de Perdição*²⁴, os fenómenos de escrita camilianos foram categorizados pela classificação das emendas manuscritas em dois grupos tipológicos no que respeita à definição da cronologia das emendas: emendas mediatas e imediatas. As primeiras têm lugar depois de a escrita ter já ultrapassado o lugar em que elas são inseridas; as segundas são realizadas no decorrer da escrita, antes da conclusão da frase ou palavra²⁵.

O que determina a diferenciação entre emenda mediata e imediata não é o fator temporal, o intervalo de tempo físico que a emenda demora a ser introduzida, o qual não pode ser conhecido, mas sim a relação da emenda com o texto ao seu redor, o facto de haver ou não texto a mediar a escrita e a emenda. Esta informação pode ser obtida, a maioria das vezes, através de critérios fisicamente observáveis, como a topografia, a letra e a tinta das emendas, bem como os traços de cancelamento, para além do critério mais subjetivo que é a influência que a emenda tem ou não na evolução de sentido da frase em que está inserida.

Na génese de *Novelas do Minho*, existe, porém, um número abundante de emendas que não cabem em nenhuma das duas subcategorias referidas. Veja-se a imagem seguinte, acompanhada pela respetiva transcrição:



Esteve em Cintra, em Cascaes, no Circo Laribau, nos gynecus <litterarios>[↑doutos] das excellentissimas Kruzes e nos celebrados bailes dos snres marquezes de Vianna [...].

(«O Filho Natural I», *Novelas do Minho*: 7)

Neste exemplo, a substituição de «literários» por «doutos» não altera substancialmente o sentido da frase; a tinta e a letra da emenda são iguais às da escrita corrente; nada se pode concluir da posição da palavra substituída em relação a outras palavras já existentes, pois ela cabe perfeitamente na entrelinha superior, com um comprimento menor do que o da palavra substituída; também não se pode contar com a forma do traço de cancelamento, que ainda não está suficientemente fundamentada no caso camiliano (cf. abaixo ponto 2.6), nem com a topografia da emenda, que não é sempre critério de diferenciação, devido à particularidade camiliana de o autor inserir maioritariamente as emendas imediatas na entrelinha, como é típico das emendas mediatas (cf. abaixo ponto 2.7). Há, portanto, que admitir, neste caso, a impossibilidade de se conhecer o estatuto cronológico da emenda.

Estimando que a contabilização destes casos é relevante para uma caracterização mais fiel dos processos de escrita e das práticas de escrita do autor, ela foi acolhida no âmbito da classificação cronológica das emendas de *Novelas do Minho*, concluindo-se que, neste manus-

²⁴ CASTRO, 2007.

²⁵ CASTRO, 2007: 73.

crito, existem 3088 emendas imediatas (40%), 3551 emendas mediatas (46%) e 1134 emendas (14%) em que não é possível uma classificação cronológica²⁶.

Ao comparar-se estes dados com os de outras obras, sobressai que o contraste entre emendas mediatas e emendas imediatas não é igualmente muito acentuado em *História de Gabriel Malagrida*, embora, neste caso, as emendas em curso de escrita (61%) se sobreponham às emendas de revisão (39%)²⁷. O que se destaca é, sem dúvida, a esmagadora maioria de emendas imediatas em *Amor de Perdição* (90%)²⁸. No entanto, é preciso realçar que as análises destas últimas duas obras não tiveram em consideração as emendas em que não é possível uma distinção cronológica, o que condiciona, naturalmente a interpretação dos resultados.

Entretanto, houve oportunidade de se rever a classificação cronológica das emendas *História de Gabriel Malagrida* tendo em conta esta novidade e constatou-se o quanto ela influencia o resultado final da análise²⁹: na verdade, ao contabilizar na génese da tradução também o caso das emendas cuja classificação cronológica não é possível (24%), o contraste entre emendas imediatas (61%) e emendas mediatas (15%) tornou-se muito mais acentuado, reforçando a espontaneidade e a velocidade da tradução camiliana.

Concluindo, o estudo da cronologia das emendas revela-se pertinente para um estudo genético, pois fundamenta o processo de criação literária: por um lado, a imediatez das emendas reflete a espontaneidade e a velocidade escrita, por outro lado, a mediatez das emendas reflete uma maior disponibilidade para a revisão textual. Assim, no que respeita às duas obras originais, o estudo cronológico das emendas fundamentou que o texto de *Novelas do Minho* foi mais revisto do que o de *Amor de Perdição* antes do envio para a tipografia, o que indicia uma escrita mais tranquila do que aquela dos tempos de cadeia. A novidade do texto da década de 70 é, sobretudo, o facto de Camilo ter tido mais tempo para rever o seu texto. Tal como Camilo refere no prefácio da 2.ª edição de *Amor de Perdição* (1863): «Nos quinze atormentados dias, em que o escrevi, faleceu-me o vagar e contenção que requer o acepillar e brunir períodos»³⁰.

As categorias de análise seguintes aprofundam o conhecimento sobre a produção textual e as práticas de escrita autorais, ao estudar, por um lado, as operações mais frequentes na escrita camiliana e, por outro lado, a direcção de sentido das emendas.

2.2. OPERAÇÕES DE ESCRITA

A análise das emendas de *Amor de Perdição* revelou quatro tipos de operações sintagmáticas usuais das emendas mediatas (adição, supressão, substituição e reordenação) e três tipos de emendas imediatas (projeção, retorno e redirecionamento)³¹. No entanto, esta conclusão parece ser uma particularidade deste romance, não encontrando eco na génese de outros

²⁶ PIMENTA, 2017a: 242.

²⁷ FIRMINO, 2013: 40; 44-46.

²⁸ CASTRO, 2007: 71.

²⁹ PIMENTA, 2017b.

³⁰ *Amor de Perdição*, ed. CASTRO, 2012: 15.

³¹ CASTRO, 2007: 74-84.

textos camilianos. Na verdade, em *Novelas do Minho* foram documentadas projeções e retornos mediatos e substituições imediatas, não atestados em *Amor de Perdição*³². A substituição, tanto mediata como imediata, foi também documentada como a operação de escrita mais frequente na génese de *História de Gabriel Malagrida*³³.

A análise do material genético de *Novelas do Minho* conduziu, portanto, a uma diferenciação entre, por um lado, adição, supressão, substituição e reordenação, e, por outro lado, retorno, projeção e redirecionamento, ocorrendo ambos os conjuntos tanto nas emendas imediatas como nas emendas mediatas. O primeiro grupo é formado pelas quatro operações universais da escrita, que são condicionadas pelo próprio texto material. O segundo grupo é de natureza diferente, pois representa uma direção do sentido do texto: na projeção, o sentido é lançado para um lugar mais adiantado do texto; o retorno consiste no regresso a um sentido original que fora rejeitado; por fim, o redirecionamento consiste numa alteração de sentido, resultante de uma hesitação autoral quanto à forma de prosseguir a sua narrativa. A este grupo é possível juntar, ainda, a sinonímia, já contemplada noutro estudo³⁴, que consiste numa substituição que não altera o sentido do texto, ou seja, a palavra é substituída por outra com o mesmo significado.

Estes dois conjuntos, de natureza diferente, constituem, portanto, duas categorias de análise independentes. A categoria que classifica a operação de escrita da emenda contribui para a fundamentação da teoria geral das operações gerais da escrita e da sua variação em textos de diferentes domínios e elucida, ainda, sobre a preparação e o tratamento conferido pelo escritor ao seu texto. A categoria que atribui a direção de sentido da emenda no texto contribui para o estudo dos processos de criação da obra e das práticas de escrita autorais, na medida em que ilustra como o sentido do texto avança e recua, é alterado ou permanece o mesmo ao longo da escrita.

No que diz respeito às operações de escrita, os estudos genéticos de *Novelas do Minho* e *História de Gabriel Malagrida* comprovaram que a substituição é a operação predominante da escrita camiliana, ocorrendo, respetivamente, em 75% e 85% da totalidade das emendas destes dois manuscritos. Isto é natural na tradução, cuja liberdade opera ao nível do léxico e não da estrutura textual. Porém, isto verifica-se igualmente no caso do texto original das novelas, embora este apresente um número de adições significativamente superior (18%) ao número de adições da tradução (7%). Comum a ambas as obras é o facto de Camilo raramente reordenar (7% de reordenações na tradução e 6% nas novelas) e suprimir muito pouco daquilo que escreve (1% de supressões em ambos os textos)³⁵.

2.3. DIREÇÃO DE SENTIDO

No caso da direção do sentido do texto, verificou-se que os três fenómenos de escrita camiliana detetados em *Amor de Perdição* (projeção, retorno e redirecionamento), a que se juntou

³² PIMENTA, 2009: 44-46.

³³ FIRMINO, 2013: 44-46.

³⁴ CASTRO, 2005.

³⁵ FIRMINO 2013, 46 e 48; PIMENTA, 2017a: 248.

a sinonímia, representam apenas uma pequena parte das emendas de *Novelas do Minho*³⁶, o mesmo acontecendo em *História de Gabriel Malagrida*³⁷. Neste último caso, a sinonímia foi documentada como o fenómeno predominante, como seria de esperar numa tradução³⁸; em *Novelas do Minho*, o fenómeno com maior destaque é o redirecionamento³⁹, no entanto, é preciso ter em conta a maioria de emendas que não se incluem em nenhuma destas quatro categorias tipificadas.

No estudo de *Novelas do Minho*, constatou-se que o redirecionamento (22%), a sinonímia (7%), a projeção (6%) e o retorno (3%) somam apenas 38% da totalidade das emendas manuscritas, restando 62% que não se incluem em nenhuma destas quatro categorias tipificadas, mas que se verificou corresponderem a:

- 1) 45% de alterações mínimas do sentido do texto, situadas numa zona ampla e ambígua de sentido entre sinonímia e a antonímia: por exemplo, trocas lexicais que não são rigorosamente sinonímicas, mas que não chegam a ser redirecionamentos, porque não alteram significativamente o sentido do texto; ou adições e supressões, que implicam necessariamente uma alteração mínima, embora não substancial, no contexto em que se encontram;
- 2) 5% de reformulações discursivas ou reordenações de texto, em que o sentido do texto não muda propriamente, apenas ganha uma nova forma;
- 3) 12% de emendas em que não é possível definir o seu sentido, porque correspondem a hesitações de escrita indecifráveis ou a pequenos lapsos de escrita, ajustes gramaticais, alterações de pontuação ou correções ortográficas.

A consideração de todos estes casos na análise da direção do sentido do texto realizada na génese de *Novelas do Minho* permitiu identificar claramente três zonas distintas:

- a) zonas de pura criação narrativa, marcadas principalmente pelo redirecionamento, onde se assiste ao escritor a inventar, frase a frase, palavra a palavra, as peripécias da sua narrativa, o perfil e intervenções das personagens, e outras categorias narrativas como o tempo e o espaço;
- b) zonas de criação discursiva, marcadas por retornos, projeções e reformulações discursivas, onde se observa o escritor a procurar a forma de materializar um sentido previamente adquirido, que nunca se perde, mas se transforma linguisticamente;
- c) e zonas de apuramento textual, assinaladas por sinonímia e alterações mínimas de sentido, onde o escritor procura apurar, mas não alterar substancialmente, o sentido do seu texto, através de emendas pontuais, essencialmente lexicais.

Destas três zonas, concluiu-se que, no manuscrito de *Novelas do Minho*, se destaca com grande evidência a última, testemunhando um intenso trabalho de apuramento textual, essen-

³⁶ PIMENTA, 2017a: 275.

³⁷ PIMENTA, 2017b.

³⁸ FIRMINO, 2013: 43.

³⁹ PIMENTA, 2017a: 275.

cialmente lexical e principalmente mediato. Estes lugares são marcados por alterações sinonímicas e por alterações mínimas de sentido, resultantes do esforço do escritor em aperfeiçoar o seu texto. As zonas de pura criação narrativa ocupam o segundo lugar de destaque no manuscrito em questão, caracterizadas principalmente pelo fenómeno do redireccionamento puro, principalmente imediato, que consiste na invenção em curso de escrita das peripécias da sua narrativa, do perfil e intervenções das personagens. Por fim, a existência de retornos, projecções e reformulações discursivas identifica zonas de criação discursiva, maioritariamente imediatas, onde se observa o escritor a trabalhar linguisticamente o seu texto, procurando a melhor forma de materializar um sentido previamente adquirido.

2.4. AMPLITUDE

As conclusões seguintes sobre os processos de escrita camilianos decorrem da inclusão de uma nova categoria de análise ao modelo de Ivo Castro. Trata-se da amplitude das emendas, que procura iluminar a questão do tempo que medeia entre escrita e reescrita. Amplitude diz respeito à distância textual estabelecida entre dois lugares de alguma forma relacionados. Nas emendas imediatas, a amplitude é mínima, porque não existe texto entre a última palavra escrita e a emenda. Já nas emendas mediatas, a amplitude é muito flexível: na verdade, quando um escritor suspende a sua escrita e regressa atrás no texto para o emendar, a quantidade de texto que existe entre o lugar da pausa e o lugar mais recuado da emenda é muito variável, podendo oscilar entre uma palavra apenas, alguns parágrafos ou muitas páginas.

A maioria das vezes não é possível determinar essa quantidade de texto, assim, não se pode conhecer se as emendas de revisão são muito ou pouco tardias relativamente ao momento da escrita. No entanto, no estudo genético de *Novelas do Minho*, foram detetados alguns casos que permitiram conhecer essa quantidade de texto e levaram a concluir que essas emendas de revisão foram realizadas num momento textual muito próximo ao da escrita em curso.

Por exemplo, na frase seguinte, é possível estabelecer uma relação entre as duas emendas, uma vez que a substituição imediata de «explicou-lhe» por «pintou-lhe» motivou a substituição mediata da primeira ocorrência de «Pintou-lhe» por «Avultou-lhe»: «<Pint>[↑Avul] tou-lhe as funestas consequencias da sua teimosia em querer passar por pobre, qd.º toda a gente estava convencida do contrario; <explicou-lhe a> pintou-lhe os perigos em que elle punha o filho sem officio que o salvasse da camaradagem de vadios»⁴⁰.

A substituição de «Pintou-lhe» por «Avultou-lhe» deixou marcas físicas que possibilitam a classificação cronológica da emenda como mediata: ao inscrever apenas a primeira parte do novo verbo na entrelinha superior («Avul»), o escritor viu-se obrigado a apertá-la para conseguir encaixá-la antes da terminação verbal «tou-lhe» já existente na linha e comum aos dois verbos. Esta emenda consiste na projecção do verbo «Pintou-lhe» para a frase contígua, por isso é possível definir que esta emenda tem uma amplitude de dezanove palavras apenas, limitadas pelo local da interrupção da escrita e o local mais recuado da emenda.

⁴⁰ «A Morgada de Romariz», *Novelas do Minho*: 16.

Da análise à gênese de *Novelas do Minho* concluiu-se que as emendas deste tipo são poucas, ocupando apenas 9% da totalidade de emendas mediatas do manuscrito⁴¹. Recentemente houve oportunidade de testar esta categoria de análise na gênese de *História de Gabriel Malagrida*, tendo-se concluído que a amplitude pode ser medida em 6% das emendas mediatas da obra⁴². Trata-se, portanto, de valores muito reduzidos, no entanto, o estudo da amplitude pode ser complementado com o estudo da letra das emendas, que muitas vezes é elucidativo do momento textual em que elas foram realizadas.

2.5. TINTA E LETRA

Em *Novelas do Minho* reconhecem-se frequentemente emendas mediatas com letra e tinta semelhantes às do texto ao seu redor, o que sugere que elas foram feitas antes de a letra mudar de módulo ou de inclinação com o avançar da escrita e antes de uma eventual mudança de aparo ou do molhar da caneta no tinteiro, o que influencia a intensidade do traço da escrita. A amplitude destas emendas pode, pois, ser medida para trás, desde o momento em que há mudança de letra ou tinta, até ao lugar da emenda.

Por vezes, é também possível estabelecer a amplitude de emendas cuja letra e tinta contrastam claramente com as do texto ao seu redor. Isto é possível quando a tinta e a letra da emenda são iguais às de um segmento textual posterior, que constitui, assim, um limite claro para a definição da amplitude. Esta característica material permitiu detetar uma prática camiliana comum que é a revisão de texto imediatamente anterior ao início da sessão de escrita seguinte. Esta prática sustenta a ideia de uma escrita por blocos, caracterizada por releituras parciais, com regressos constantes sobre o já escrito.

Na análise genética de *Novelas do Minho*, verificou-se que os dois casos descritos são abundantes, representando 38% da totalidade das emendas mediatas da obra. Casando estes valores com aqueles resultantes da medição de amplitude (cf. acima ponto 2.4), concluiu-se que 47% das emendas mediatas foram feitas num momento muito próximo ao da escrita em curso⁴³. Esta conclusão é de extrema importância, pois vem confirmar o que havia sido intuído por Ivo Castro a respeito da revisão camiliana: ela não consiste, de modo geral, numa releitura com revisão geral do manuscrito, mas sim em releituras parciais com revisões efetuadas pouco depois da escrita original⁴⁴. A verificação que recentemente se fez da tinta e letra das emendas na gênese de *História de Gabriel Malagrida* veio comprovar esta conclusão com dados ainda mais contrastivos, uma vez que foram detetados 74% de emendas mediatas com tinta e letra semelhantes às do texto ao seu redor. Somando estes valores com aqueles resultantes da medição de amplitude (cf. ponto 2.4), concluiu-se que 80% das emendas mediatas da tradução foram feitas num momento muito próximo ao da escrita em curso⁴⁵.

⁴¹ PIMENTA, 2017a: 316.

⁴² PIMENTA, 2017b.

⁴³ PIMENTA, 2017a: 322.

⁴⁴ CASTRO, 2007: 74.

⁴⁵ PIMENTA, 2017b.

A análise da letra e da tinta das emendas permite também definir o número de campanhas de escrita⁴⁶ de um texto e a quantidade de páginas envolvidas em cada sessão de trabalho. Das análises já realizadas, constatou-se uma média de 10,2 páginas por campanha em *História de Gabriel Malagrida*⁴⁷, uma média de 6,25 em *A Espada de Alexandre*⁴⁸ e uma média de 4,5 em *Novelas do Minho*⁴⁹. Como se sabe, *História de Gabriel Malagrida* é a tradução do original francês de Paul Mury, e *A Espada de Alexandre* é uma paródia de um livro de Alexandre Duma. Estes dois textos são, por isso, condicionados, respetivamente, pelo texto que se está a traduzir e pelo texto parodiado.

Segundo hipótese levantada por Ana Sonsino⁵⁰, a velocidade de escrita de um texto seria proporcional à liberdade criativa de uma obra, assim, seria expectável que a velocidade de escrita de uma tradução fosse maior do que a de um texto completamente novo. A análise genética de *Novelas do Minho* veio confirmar esta suposição, demonstrando que a velocidade de escrita do texto original de *Novelas do Minho* é menor do que o das duas obras referidas.

2.6. FORMA DO TRAÇO DE CANCELAMENTO

Para terminar, exemplifica-se o modo como o estudo de dois outros aspetos materiais ajudam à caracterização das práticas de escrita camilianas. No que respeita ao estudo da forma do traço de cancelamento, nunca antes analisado de forma exaustiva na génese camiliana, verificou-se que, dos quatro traços existentes nas emendas de *Novelas do Minho* — enrolado (43%), direito (42%), oblíquo (14%) e múltiplo (1%) —, os dois primeiros são aqueles que Camilo usa preferencialmente na obra. Característico da escrita camiliana é a utilização preferencial dos traços enrolado (45%) e direito (44%) nas substituições e do traço oblíquo nas supressões (67%). O estudo da relação entre a forma do traço de cancelamento e a cronologia das emendas levou ainda a concluir que Camilo usa preferencialmente o traço enrolado nas emendas imediatas (55%) e o traço direito nas emendas mediatas (50%). No entanto, estes valores não são tão contrastivos que se possa tomar como critério de diferenciação absoluto para a classificação cronológica das emendas⁵¹.

2.7. TOPOGRAFIA DAS EMENDAS

No que respeita à análise da topografia das emendas, concluiu-se que o lugar preferencial da emenda camiliana em *Novelas do Minho* é a entrelinha (68%). Esta conclusão é evidente no caso das emendas mediatas (73%), no entanto não o é no caso das emendas imediatas (60%)⁵². Segundo Almuth Grésillon, a topografia das emendas é um elemento decisivo para a sua classificação cronológica: se uma emenda é inscrita na linha, é imediata, se noutro

46 «Opération d'écriture correspondant à une certaine unité de temps et de cohérence scripturale» (GRÉSILLON, 1994: 241).

47 FIRMINO, 2013: 16.

48 SONSINO, 2015: 38.

49 PIMENTA, 2017a: 347.

50 SONSINO, 2015: 42.

51 PIMENTA, 2017a: 260-262.

52 PIMENTA, 2017a: 252-253.

local da página, é mediata⁵³. Porém, o resultado de 60% de emendas imediatas situadas na entrelinha veio confirmar uma especificidade autoral menos comum no que concerne às práticas de escrita, que consiste em inserir emendas imediatas na entrelinha, quando a linha adiante está ainda livre, por preencher⁵⁴.

Segundo conjectura anterior⁵⁵, este procedimento camiliano parece ser um meio para o escritor conseguir calcular com maior precisão a extensão do seu texto, com vista a respeitar os limites espaciais exigidos pela publicação mensal. Esta explicação encontrou apoio na análise genética de um outro texto camiliano: o vestígio de contas de multiplicar existente no autógrafo de *A Espada de Alexandre* testemunha Camilo «a calcular ou medir o resultado material da sua produção», procurando «saber quão longe se encontrava ainda do produto contratado e até publicamente comunicado»⁵⁶.

CONCLUSÃO

A tabela seguinte sintetiza o modelo que se tomou como base para a análise genética de *Novelas do Minho*. Estão assinalados dois grupos de categorias de análise, distintos em função do nível de subjetividade que envolvem. Enquanto, por um lado, a descrição dos traços de cancelamento, topografia da emenda, letra e tinta dependem da observação simples e direta da realidade material, pertencendo, por isso, a um nível objetivo de análise (nível 1); por outro lado, a classificação cronológica das emendas, a definição das operações de escrita, a direção do sentido da emenda e a medição da amplitude dependem de uma deliberação interpretativa do crítico, a partir dos elementos fisicamente observáveis do nível 1, constituindo, por isso, um nível mais subjetivo de análise (nível 2).

Tabela — Tipologia de análise de emendas autorais.

NÍVEIS	CATEGORIA	SUBCATEGORIAS	UTILIDADE PARA A ANÁLISE GENÉTICA
Nível 1 descrição material	Topografia	. Linha	. Contribui para a classificação cronológica das emendas
		. Entrelinha	
	Forma do traço de cancelamento	. Sobreposição	. Contribui para a definição das operações de escrita
		. Margem	
Letra	Tinta	. Verso	. Contribui para a definição da amplitude das emendas
		. Enrolado	
		. Direito	. Permite a definição de campanhas de escrita e campanhas de revisão
		. Oblíquo	
		. Múltiplo	. Esclarece sobre especificidades autorais

(cont.)

⁵³ GRÉSILLON, 1994: 246.

⁵⁴ CASTRO, 2007: 78-79; PIMENTA, 2009: 39.

⁵⁵ PIMENTA, 2009: 40.

⁵⁶ SONSINO, 2015: 33-34.

Nível 2 interpretação	Cronologia	. Emendas mediatas . Emendas imediatas . Emendas em que não é possível esta definição	. Estabelece a cronologia do processo criativo	. Fundamenta a teoria do processo criativo
	Operações de escrita	. Substituição . Adição . Supressão . Reordenação	. Fundamenta a teoria das operações de escrita	. Fundamenta a teoria dos tipos e práticas de escrita
	Direcção do sentido	. Projecção . Retorno . Redirecionamento . Sinónímia		. Esclarece sobre especificidades autorais
	Amplitude	. Mesma frase . Frase contígua . Algumas frases . Parágrafo contíguo . Alguns parágrafos	. Esclarece sobre a distância textual das emendas . Permite verificar a existência de amplitudes padrão e a sua variação em diferentes obras de um mesmo autor e entre autores	

BIBLIOGRAFIA

- BELLEMIN-NOËL, Jean (1972) — *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*. Paris: Larousse.
- CASTRO, Ivo (2005) — *O manuscrito do Amor de Perdição e a edição do romance*. Comunicação ao 2.º Congresso Camiliano (1 de Junho). S. Miguel de Seide. Texto inédito.
- ____ (2007) — Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, edição genética e crítica. Lisboa: IN-CM.
- ____ (2012) — Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, edição crítica. Lisboa: IN-CM.
- CASTRO, Ivo; PIMENTA, Carlota (2017) — Camilo Castelo Branco, *Novelas do Minho*, edição crítica. Lisboa: IN-CM.
- CORREIA, Ângela (2013) — Camilo Castelo Branco, *O Regicida*, edição crítica. Lisboa: IN-CM.
- FIRMINO, Jéssica (2013) — *A génese de uma tradução de Camilo Castelo Branco: História de Gabriel Malagrida*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- GRÉSILLON, Almuth (1994) — *Éléments de critique génétique*. Paris: PUF.
- PIMENTA, Carlota (2009) — *Edições crítica e genética de «A Morgada de Romariz» de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- ____ (2017a) — *O processo de escrita camiliano em Novelas do Minho. Análise genética*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- ____ (2017b) — *Camilo Castelo Branco, autor e tradutor*. Comunicação à conferência internacional “Unexpected Intersections: Translation Studies and Genetic Criticism” (8-9 de Novembro). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Texto inédito.
- SOBRAL, Cristina (2014) — Camilo Castelo Branco, *O Demónio do Ouro*, edição crítica. Lisboa, IN-CM.
- ____ (2017) — *A Caveira da Mártir: um romance que Camilo não escreveu em duas semanas*. Comunicação ao colóquio *Nervoso mestre, domador valente da Rima e do Soneto português: João Penha (1839-1919) e o seu tempo* (9-10 Fevereiro). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Texto aceite para publicação.
- SONSINO, Ana Luísa (2015) — *A Espada de Alexandre, de Camilo Castelo Branco: Polémica origem e invulgar génese de um texto polémico e invulgar*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de mestrado.

ERROS DE AUTOR EM TESTEMUNHOS DACTILOGRÁFICOS:

PARA UMA EDIÇÃO DIGITAL DA POESIA
DE PEDRO HOMEM DE MELLO*

ELSA PEREIRA**

Resumo: Tomando como referência a edição crítico-genética atualmente em curso para a poesia de Pedro Homem de Mello (1904-1984), este artigo detém-se na especificidade dos erros de autor que ocorrem em testemunhos dactilográficos modernos. Depois de sistematizar os tipos de erros mais frequentes nos documentos deste poeta, procura-se refletir sobre o tratamento editorial mais adequado, tendo em conta questões como a granularidade da transcrição eletrónica e o eficaz processamento das variantes e correções da génese. Devido ao elevado número de testemunhos envolvidos e às condicionantes específicas da metodologia digital, defende-se uma regularização sistemática de toda a componente accidental dos textos, incluindo não só os erros mecânicos de execução, mas também erros de língua ao nível da grafia.

Palavras-chave: Erros dactilográficos; Transcrição; Edição; Digital.

Abstract: Considering the ongoing genetic-critical edition of the poetry by Pedro Homem de Mello (1904-1984), this article focuses on the specificity of the errors that occur in modern typescripts. It starts by identifying the most frequent errors in Mello's documents and then proceeds to apply and reflect upon the best editorial treatment, taking into account the granularity of the electronic transcription and the functional automatic processing of genetic variants and corrections. Given the high number of document witnesses involved and the specific constraints of the digital editorial paradigm, we propose a systematic regularisation of all accidentals, including mechanical typos and spelling mistakes.

Keywords: Typescript errors; Transcription; Digital; Edition.

Embora a noção de erro corresponda a um dos conceitos fundamentais em Crítica Textual, o termo anda geralmente associado a problemas de transmissão manuscrita em textos antigos. Por norma, os manuais de edição detêm-se largamente nas questões que se relacionam com *erros*, *inovações* ou *variantes* introduzidas pelos copistas medievais e por compiladores de miscelâneas até ao século XVIII, mas dão pouco relevo aos erros que se podem atribuir ao próprio autor, em obras de que nos chegaram testemunhos autógrafos.

Esta observação prévia relaciona-se, antes de mais, com uma distinção fundamental entre duas grandes vertentes da disciplina: uma «filologia do original ausente», que se ocupa da edição de textos antigos cujos autógrafos se perderam, e uma «filologia do origi-

* Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projeto de Pós-doutoramento *Poesia de Pedro Homem de Mello: edição crítico-genética*, com o apoio de uma bolsa da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/92155/2013), com participada pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCTES. A autora agradece aos supervisores, João Dionísio e Francisco Topa, pela leitura crítica de versões prévias do texto, e a Manuel Portela, pelos esclarecimentos prestados sobre o Arquivo Digital do *Livro do Desassossego*. Um agradecimento especial é devido às netas do poeta, Mariana e Rita Homem de Mello, bem como às instituições que detêm os documentos do acervo melliano.

** Universidade de Lisboa/CLUL. elsa.pereira@campus.ul.pt.

nal presente»¹, dedicada à edição de obras modernas. A primeira tem por missão fixar um texto ideal, a partir de cópias de transmissão corrompida, ora reconstruindo um arquétipo conjecturado (segundo o método de Karl Lachmann), ora baseando-se no *bom manuscrito* (conforme proposta de Joseph Bédier). Complementarmente, a chamada *filologia do original presente* (em que se enquadram várias escolas editoriais, com algumas diferenças entre si) dedica-se à edição de obras mais recentes, para as quais existem testemunhos autorais, muitas vezes em suportes diversos: manuscritos, dactiloscritos, provas tipográficas, publicações periódicas, edições em livro, etc.

É precisamente ao nível desta segunda vertente da Crítica Textual que se desenvolve o presente artigo, ao refletir sobre os erros observados em documentos autógrafos e, mais especificamente, nos testemunhos dactilográficos que caracterizam muitos espólios literários do século XX. O objetivo será apresentar algumas considerações metodológicas por que se regem as transcrições da poesia de Pedro Homem de Mello (1904-1984) no projeto de edição crítico-genética atualmente em curso para o formato digital. Depois de sistematizar os tipos de erros mais frequentes nos dactiloscritos mellianos, iremos ponderar o tratamento editorial mais adequado, tendo em conta questões como a granularidade da codificação eletrónica e o eficaz processamento das variantes genéticas.

1. ERROS DE AUTOR NOS DACTILOSCRITOS DA POESIA MELLIANA

São poucos os trabalhos na área da Crítica Textual que refletem sobre a especificidade dos erros de autor. Entre a bibliografia conhecida para este tipo de ocorrências sobressaem, antes de mais, umas *Breves considerações sobre a tipologia dos erros ou variantes em crítica textual*, onde Celso Cunha procurou ensaiar uma tentativa de classificação do fenómeno², a partir de reflexões empreendidas por Aurelio Roncaglia na década de 70³. Como notou João Dionísio, na lição de agregação apresentada em 2013⁴, a tipologia proposta pelo filólogo brasileiro era no entanto bastante heterogénea, podendo reduzir-se com vantagem a duas grandes categorias: «erros autorais de execução» e «erros autorais de conceção»⁵. Os primeiros resultam essencialmente de distrações momentâneas ou *inadvertências mecânicas*⁶, enquanto os segundos correspondem àquilo que Roncaglia designou de *erros de facto ou de língua* — i.e. equívocos provocados por defeitos de memória e limites culturais do autor⁷, bem como pela inobservância (deliberada ou não) de normas linguísticas vigentes⁸.

1 CASTRO, 1999: 165.

2 CUNHA, 1985. Segundo João DIONÍSIO (2013), o artigo original intitulava-se *Ligeiras observações sobre a tipologia dos erros ou variantes em crítica textual* e foi publicado no *In memoriam Vandick Londres da Nóbrega* (1985). Nesse trabalho, Celso Cunha distribuiu os erros de autor por cinco grupos: a) erros causados por distração; b) erros causados por defeito de memória; c) erros causados por limites de cultura; d) erros de tradução; e) erros de citação (CUNHA, 1985: 418).

3 RONCAGLIA, 1975.

4 DIONÍSIO, 2013.

5 DIONÍSIO, 2013: 2.

6 RONCAGLIA, 1975: 37.

7 RONCAGLIA, 1975: 38.

8 RONCAGLIA, 1975: 40.

Se, à partida, os dois tipos de erros podem ser encontrados em qualquer documento autoral, independentemente do suporte, a verdade é que a ocorrência de lapsos mecânicos anda associada, de modo particular, aos testemunhos dactilográficos que integram grande parte dos espólios novecentistas, justificando a reflexão aqui dedicada a esses materiais. Como se percebe, nos documentos dactilografados, a natureza do instrumento de escrita é, só por si, bastante propícia a enganos de digitação, devido à proximidade das teclas e à complexidade funcional no emprego de determinados caracteres (como diacríticos ou maiúsculas), mas também à necessidade de os olhos alternarem permanentemente entre o movimento dos dedos e a inscrição no papel.

Por outro lado, apesar de a máquina de escrever se ter incorporado cedo nos hábitos de trabalho de muitos autores, estes continuavam a redigir sobretudo à mão, e só a partir dos anos 50 começaram a escrever diretamente na máquina, com inevitáveis consequências ao nível do pensamento e do estilo⁹. Durante muito tempo, o uso desta ferramenta esteve portanto circunscrito àquilo que David Bolter e Richard Grusin designam de *remediação*; i.e. à passagem do texto para outro suporte. Segundo Hannah Sullivan, o ritual compositivo desde inícios do século XX até à década de 90 era constituído por uma longa sequência documental, normalmente iniciada com um rascunho manuscrito, que era depois passado à máquina, antes de o autor introduzir novas revisões nesse dactiloscrito intermédio, que então readquiria o estatuto de autógrafo¹⁰. Assim se compreende que, além de potenciar novos estádios revisórios, pela criação de uma mancha gráfica diferenciada contra a superfície limpa do papel¹¹, o processo de remediação através da máquina dactilográfica viesse favorecer também a ocorrência de erros de cópia — com a agravante de estes poderem ser atribuídos ao autor, mas também a familiares ou colaboradores eventualmente envolvidos naquela tarefa¹².

A possibilidade de coexistirem, num só documento, três tipos de erros distintos — erros de língua (ou conceção), erros mecânicos (ou execução) e erros de cópia (ou transmissão) — levanta uma série de problemas em termos de tratamento editorial, e por isso, antes de refletirmos sobre os critérios adotados no nosso projeto, será oportuno identificar as situações mais frequentes nos testemunhos dactilográficos da poesia melliana.

Em termos genéricos, diremos que, no *corpus* recolhido, predominam sobretudo erros de execução, dentro da tipologia geral da gralha identificada por Arnaldo Saraiva¹³: acres-

⁹ Segundo Friedrich Kittler, Nietzsche foi um dos primeiros autores a reconhecer a mudança operada pelas tecnologias de escrita, ao nível do estilo e pensamento literários: «he observed in one of his few typed letters that «Our writing tools are also working on our thoughts» (*Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken*). When the progressively myopic retired philologist began using a typewriter — a Danish writing ball by Malling Hansen that did not allow him to see the letter imprinted at the moment of inscription — he not only anticipated *écriture automatique* but also began to change his way of writing and thinking from sustained argument and prolonged reflection to aphorisms, puns, and “telegram style”» (WUTZ & WINTHROP-YOUNG, 1999: xxix).

¹⁰ SULLIVAN, 2013: 254.

¹¹ SULLIVAN, 2013: 8, 40.

¹² A este propósito, lembra Hannah SULLIVAN (2015): «James Joyce had to send *Ulysses* out for typing, because of his failing eyesight, and [...] the errors and mistakes that were then introduced in the process of typing up became an important part of the textual history of the novel».

¹³ SARAIVA, 1975: 146.

cento¹⁴, repetição¹⁵, supressão¹⁶ e troca¹⁷ de palavras ou caracteres, com destaque para maiúsculas¹⁸, acentos¹⁹, pontuação²⁰ e espaçamentos²¹ (incluindo quebras acidentais de verso e anulações da fronteira de estrofe, motivadas pela gestão espacial da página). Trata-se de um conjunto de lapsos mecânicos, muitas vezes corrigidos em campanhas de revisão manuscrita e que frequentemente se confundem ainda com os erros de cópia. Por corresponderem a aspetos formais alheios à dimensão significativa do texto, iremos classificá-los como *acidentais*, seguindo a terminologia de Walter Greg²².

Paralelamente a estes, existe também um número apreciável de erros de conceção, que podemos incluir na categoria lata dos erros de língua, definidos por Roncaglia, embora distinguindo duas situações diferentes. A primeira, mais frequente, explica-se pelo facto de Pedro Homem de Mello ter vivido entre duas normas ortográficas: a Reforma de 1911 e o Acordo de 1945. Numa altura de transições, e estendendo-se o processo revisório ao longo de vários anos, muitas das grafias que encontramos nestes dactiloscritos passaram a configurar erro, a partir da entrada em vigor do Acordo. É o caso, por exemplo, da representação das fricativas alveolares²³, da vogal oral fechada anterior²⁴ e da vogal oral fechada posterior²⁵ em posição átona, bem como de alguns metaplasmos que deixaram de ser acei-

14 E.g. *oioros* (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-549(10), «Canção fechada»).

15 E.g. *espesso* (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-549(39), «Recém-nascido»).

16 E.g. *Tud* (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-549(39), «Recém-nascido»).

17 E.g. *mamto* (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-550, «Negreira»).

18 E.g. *QUe* (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-550, «Clamor»). Entre as ocorrências mais comuns, podíamos destacar também a ausência de maiúsculas depois de sinal de pontuação forte e em início de verso.

19 E.g. *simbolos* (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-549(10), «Canção fechada»); *embarcaão* (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-549(10), «Canção fechada»).

20 E.g. *médaille* (BNP — *Espólio de Pedro Homem de Mello*, E14, cx. 9 [pasta 2], «Le herós mort»). Além dos exemplos mais frequentes, envolvendo o uso de vírgula e ponto final, podemos referir ainda a ausência ocasional de parênteses de fechamento e também de aspas ou travessão em discurso direto.

21 Por exemplo, palavras seccionadas: *d enós* (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-527(2), «Carta a Alberto»); palavras amalgamadas: *cisneem* (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-549(3), «Anunciação»); ausência de espaço depois de pontuação: *rubro? Sim. Canção* (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-549(6), «Bodas Vermelhas»); espaço acrescentado antes de pontuação: *Moi ?* (BNP — *Espólio de Pedro Homem de Mello*, E14, cx. 9 [pasta 2], «Étonnement»).

22 «we need to draw a distinction between the significant, or as I shall call them “substantive”, readings of the text, those namely that affect the author’s meaning or the essence of his expression, and others, such in general as spelling, punctuation, word-division, and the like, affecting mainly its formal presentation, which may be regarded as the accidents, or as I shall call them “accidentals”» (GREG, 1951: 22).

23 Vd. oscilação gráfica, no mesmo testemunho, entre *septros* (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-550, «Casa queimada») e *ceptros* (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-550, «Enterro falso»). Embora a norma ortográfica de 1911 conservasse o grupo inicial *sc*, prescrevendo *scetros* (vd. *Formulário Ortográfico de 1911*), a grafia foi depois alterada em 1945 (vd. *Bases Analíticas do Acordo Ortográfico de 1945*). Por esta razão, a palavra aparece corrigida para *ceptros*, na versão do poema que o autor publicou em livro (MELLO, 1945: [37]).

24 Em vários dactiloscritos do autor encontramos a grafia *riais* (e.g. BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-549(10), «Canção fechada») e *rialejo* (e.g. BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-549(47), «Trapézio»; BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER549(50)), embora a palavra apareça corrigida na versão impressa (MELLO, 1947: 93-94). A norma ortográfica de 1911 prescrevia *i* nos casos que resultavam da condensação do ditongo *ei*, como *rial* e *rialejo* (vd. *Formulário Ortográfico de 1911*), mas a grafia mudou para *e* com o Acordo Ortográfico de 1945 (vd. *Bases Analíticas do Acordo Ortográfico de 1945*).

25 Nos dactiloscritos do autor encontramos frequentemente a grafia *formusura* (e.g. BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-549(10), «Canção fechada») e *mausuléus* (e.g. BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-549(19), «D. Quixote»), depois regularizada nos testemunhos impressos. No entanto, estas duas grafias eram erradas, tanto à luz da Reforma Ortográfica de 1911 (vd. *Formulário Ortográfico de 1911*), como do Acordo Ortográfico de 1945 (vd. *Bases Analíticas do Acordo Ortográfico de 1945*). No primeiro caso, o emprego do *o* átono com valor de *u* fazia-se por analogia com *formoso*, enquanto no segundo o *u* era etimológico (do Latim *mausoleum*).

tes na nova ortografia²⁶. Tratando-se de erros ortográficos que não interferem com o ritmo ou a musicalidade do verso, iremos incluí-los ainda nos *acidentais* de Greg. A segunda situação envolve já a componente substantiva da língua e corresponde a alguns desvios ao nível da gramática (como confusões entre singular/plural²⁷ ou entre diferentes funções sintáticas²⁸), que são especialmente significativos nos poemas compostos em francês²⁹, por ajudarem a caracterizar alguma insegurança do autor no uso de uma língua não-nativa.

Temos, portanto, nos dactiloscritos da poesia melliana, uma maioria de erros mecânicos, que se confunde com os erros de cópia e incide sobre a componente acidental dos textos, e, paralelamente, um conjunto de erros de conceção ou de língua, que se divide entre o nível da grafia (acidental) e o plano gramatical (substantivo).

Impõe-se agora que reflitamos sobre o tratamento editorial mais adequado, tendo em conta os objetivos e as condicionantes específicas do nosso projeto. Para isso, teremos de atentar nalguns princípios de modelação em que assenta a abordagem em curso.

2. TRATAMENTO EDITORIAL

Começamos por observar, com Michael Sperberg-McQueen³⁰, que uma edição crítica é, antes de mais, um modelo seletivo de factos textuais, representados de acordo com um determinado ponto de vista. Perante os testemunhos de que dispõe, o editor tem de ponderar o que considera mais relevante para a sua visão crítica do texto, do documento ou da obra que tem em mãos, e representá-lo de modo simplificado, através de um modelo formal.

Segundo Dirk Van Hulle e Peter Shillingsburg, são seis as orientações por que se pode reger um modelo de edição: material-documental, causal, temporal, genética, performática e estético-comercial³¹. De entre estas, o projeto que estamos a desenvolver para a poesia de Pedro Homem de Mello procura privilegiar a quarta orientação, geralmente caracterizada pelos seguintes objetivos:

²⁶ E.g. «quere» (BPMP — *Espólio de Alberto de Serpa*, M-SER-549(10), «Canção fechada») é uma forma aceite pela norma ortográfica de 1911, mas seria substituída por *quer*, a partir do Acordo Ortográfico de 1945 (vd. *Bases Analíticas do Acordo Ortográfico de 1945*).

²⁷ E.g. *Á ceux qui m'invite; Leur bateaux* (BNP — *Espólio de Pedro Homem de Mello*, E14, cx. 9 [pasta 2]).

²⁸ Note-se a anomalia sintática na frase «j'ouvre tout grands/ Les yeux» (BNP — *Espólio de Pedro Homem de Mello*, E14, cx. 9 [pasta 2], «Étonnement»). Aquilo que deveria ser uma expressão adverbial invariável, para qualificar a forma de abrir (*j'ouvre tout grand*), aparece aqui declinado no plural, como se se tratasse de um adjetivo, a concordar com o complemento de objeto direto (*grands les yeux*).

²⁹ O espólio de Pedro Homem de Mello conserva um conjunto de dactiloscritos datáveis de 1952, com versões em francês de poemas que o autor publicara anteriormente em língua portuguesa. A ausência dos respetivos manuscritos não nos permite, todavia, concluir que os poemas foram compostos diretamente na máquina, podendo ter havido um ato compositivo prévio, de que se perderam os testemunhos genéticos. Remetemos a reflexão mais aprofundada para um artigo atualmente em fase de *peer-review*: PEREIRA, Elsa — *Allographic translation, self-translation, and alloglottic rewriting: towards a digital edition of poetry by Pedro Homem de Mello*. In NUNES, Ariadne; MOURA, Joana; PINTO, Marta Pacheco, ed. — *Liminal Spaces: Translation Studies and Genetic Criticism*.

³⁰ SPERBERG-MCQUEEN, 2009: 31.

³¹ HULLE & SHILLINGSBURG, 2015: 27. Na versão original da proposta, publicada em 1996, Peter Shillingsburg identificava cinco grandes orientações: documental, estética, autoral, sociológica e bibliográfica (SHILLINGSBURG, 2004: 16). Esta classificação seria contudo reformulada em 2015 (no âmbito de uma parceria estabelecida entre a STS e a ESTS, para refletir sobre as tradições editoriais americana e europeia), passando a incluir seis orientações formais.

[reconstruir os] *processos de escrita e de reescrita desses [... testemunhos], nomeadamente através da identificação dos passos que variaram, da classificação e da sequência cronológica das emendas que foram inscritas em cada passo e da respectiva localização na página. Uma génese assim reconstituída e documentada deve proporcionar ao leitor o filme da escrita do texto, entre o momento em que o autor pela primeira vez o lança ao papel e o momento em que pela última vez o modifica*³².

Ainda segundo os mesmos autores³³, a orientação genética tem inegáveis afinidades com a correspondente material, já que ambas devem assentar numa transcrição diplomática das fontes documentais — o que equivale a reproduzir fielmente cada um dos testemunhos, conservando uma extensa lista de características onde se incluem os erros mecânicos e de grafia³⁴. No entanto, se o objetivo da orientação material consiste em respeitar a integridade do documento histórico em si mesmo, uma edição crítico-genética reclama já outra prioridade diferente. O seu propósito maior consiste em revelar a cronologia da escrita, através do cotejo das «variantes e correções da génese, dispostas cronologicamente»³⁵.

Uma vez que o foco da orientação genética recai no processamento da variação intra e intertestemunhal, de modo a revelar a sequência das alterações introduzidas ao longo do processo de escrita, o aparato deveria concentrar-se, por princípio, na colação das variantes substantivas, pois são essas que efetivamente dão conta dos movimentos compositivos do autor. Acontece que, em *dossiers* constituídos por grande quantidade de testemunhos, uma transcrição sensível a todos os erros mecânicos e de grafia aumenta consideravelmente os lugares de variação acidental que convergem no aparato. Sendo estas ocorrências pouco relevantes para a génese da obra, impõe-se uma pergunta incontornável: até que ponto a leitura diplomática dos documentos, convencionalmente atribuída à orientação genética, não contraria o objetivo principal deste tipo de edição?

No formato impresso, o problema não era especialmente notório, uma vez que os constrangimentos materiais do papel obrigavam em geral a transcrever apenas um testemunho (fixado como texto-base) e a registar os lugares de variação num dispositivo marginal, que podia ficar circunscrito às variantes substantivas³⁶. Na última década, contudo, a metodo-

³² CASTRO, 2007: 116.

³³ HULLE & SHILLINGSBURG, 2015: 36.

³⁴ Segundo uma definição comum, «transcriptions that may be called strictly diplomatic [are those] in which every feature that may reasonably be reproduced in print is retained. These features include not only spelling and punctuation but also capitalization, word division, and variant letterforms. The layout of the page is also retained, in terms of line division, large initials, and so on. Any abbreviations in the text will not be expanded, and, in the strictest diplomatic transcriptions, apparent slips of the pen will remain uncorrected» (DRISCOLL, 2006: 254). Segundo Elena PIERAZZO (2011: 467-468), a lista de traços potencialmente representáveis numa transcrição pode ser sistematizada do seguinte modo: «Documentary features (dimensions, inks, tears, alterations to the integrity of the physical object); Topology (structure and layout of the document, collocation of writings and other features in the writing surface); Handwriting (number of hands, letter shapes, ligatures); Orthography (spelling, diacritics); Writing features (which can be split into: Reading facilitators — capitalization, punctuation, spacing — Shorthands — abbreviations, symbols, cyphers); Genesis (revisions, deletions, additions, functional marks and other evidence about how the content of the document was produced); Textuality (paragraphs, headings, verses, tables, lists, rubrics and other structural divisions); Semantics (dates, names of people, of places, keywords); Linguistics (part of speech, lemmatization, syntax); Decorations and other graphical components (miniatures, drawings, doodles); Others (infinite)».

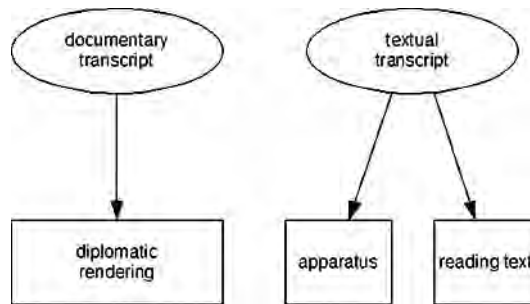
³⁵ CASTRO, 2013: 105.

³⁶ Vd. eg. CASTRO, 1997-2008. Embora menos frequente, a edição podia também optar por dois aparatos distintos: um para variantes substantivas e outro para variantes acidentais — eg. VIEIRA, 2008.

logia digital veio substituir essa apresentação estática do texto único por uma abordagem hipertextual, assente no conceito de *versioning* ou *multiple texts*. Graças ao uso de linguagens formais robustas, como o padrão XML fixado pela Text Encoding Initiative³⁷, tem sido possível incrementar a processabilidade dos dados textuais, permitindo, por exemplo, que o utilizador aceda à transcrição integral de todos os testemunhos individuais e empreenda uma leitura não-linear, a partir da comparação simultânea das variantes assinaladas na interface gráfica.

Não é objetivo deste artigo repetir os argumentos que justificam a escolha do paradigma digital no projeto agora em curso, nem demonstrar por que motivo a apresentação de uma textualidade múltipla e fluída será a mais adequada para tratar a génese da obra melliana³⁸. Notemos apenas que, se empreendermos uma leitura diplomática de múltiplos testemunhos de um poema, essas transcrições têm de ser harmonizadas com um tratamento eficiente da variação textual, para que o cotejo automático se possa depois circunscrever às alterações relevantes do ponto de vista genético.

De modo resumido, podemos dizer que as edições codificadas em XML-TEI dispõem de dois procedimentos alternativos para contornar o problema. O primeiro consiste em codificar, para cada documento do *dossier*, vários tipos ou *níveis de transcrição*³⁹ distintos: um de natureza documental (responsável pela apresentação diplomática dos testemunhos) e outro mais centrado no texto (que suportará o cotejo automático, incidindo nas variantes da génese):



Fonte: BRÜNING, HENZEL & PRAVIDA, 2013.

A segunda opção passa por explorar as potencialidades do módulo 12 do manual TEI-P5 e justapor a leitura diplomática dos vários testemunhos numa só transcrição. Para tal, é necessário incorporar um conjunto de marcações relativas ao aparato, tendo o cuidado de acautelar uma distinção operatória entre as componentes accidental e substantiva, que permita circunscrever o cotejo a este último tipo de variantes:

³⁷ Fundado em 1988, o consórcio da Text Encoding Initiative (TEI) é responsável pelo desenvolvimento da norma internacional, atualmente adotada pela maioria dos projetos de humanidades digitais com financiamento público.

³⁸ Remetemos aqui para alguns trabalhos onde expomos a conveniência deste modelo editorial, de modo a tratar o problema da atribuição crítica de autoridade nos testemunhos da poesia de Pedro Homem de Mello: PEREIRA, 2016; PEREIRA, 2017 e PEREIRA, 2018.

³⁹ DRISCOLL, 2006: 254.

Tratamento da variação intertestemunhal, de acordo com o módulo 12 do manual TEI-P5. Neste exemplo, a entrada do aparato é constituída por um lema, veiculado pelo testemunho C, e duas variantes, que aparecem classificadas quanto ao tipo de variação (acidental, no testemunho B, e substantiva, no testemunho A):

```
<app>
  <lem wit="#C">símbolos</lem>
  <rdg wit="#B" type="accidental">simbolos</rdg>
  <rdg wit="#A" type="substantive">alegorias</rdg>
</app>
```

Em ambos os casos, todavia, estamos a falar de procedimentos morosos ao nível da codificação eletrónica, que se podem tornar impraticáveis em edições com elevado número de testemunhos. Por isso, antes de definir os critérios adotados num projeto digital, Elena Pierazzo recomenda que se equacione bem a estratégia e tática de transcrição⁴⁰, estabelecendo prioridades de acordo com cinco parâmetros incontornáveis: os objetivos editoriais, as necessidades do público-alvo, a natureza dos documentos, as limitações representativas da interface gráfica e o tempo disponível para empreender a tarefa, dentro dos limites impostos pelo ciclo de financiamento⁴¹.

No atual projeto de edição para a poesia de Pedro Homem de Mello o objetivo fundamental consiste, como vimos, em revelar as alterações textuais por que passaram os poemas, ao longo do processo compositivo, através de uma apresentação cronológica das variantes e correções da génese. Tendo em conta que, no paradigma digital de edição, é mais difícil conciliar uma leitura diplomática dos testemunhos com o cotejo seletivo das variantes substantivas, parece-nos, pois, que a exequibilidade do projeto terá de ser assegurada com algumas concessões ao nível da transcrição.

Em causa estará, antes de mais, uma emenda sistemática dos lapsos mecânicos de correção evidente, abstendo-se o editor de assinalar essas intervenções através dos elementos <choice>, <sic> e <corr>, ou mesmo de marcar com o elemento <add> aquelas ocorrências em que a pontuação e os diacríticos tenham sido acrescentados pelo punho do autor. Embora contrário às determinações mais estritas da orientação material-documental e genética⁴², este procedimento tem sido, aliás, adotado nalguns projetos de referência no domínio digital, entre os quais se destaca o Arquivo LdoD⁴³ que Manuel Portela coordenou no

⁴⁰ Há muito que o estabelecimento dos critérios de transcrição é apontado como uma questão eminentemente estratégica e tática (vd. CASTRO & RAMOS, 1986: 23).

⁴¹ PIERAZZO, 2011: 468-472.

⁴² Em geral, os editores histórico-críticos e crítico-genéticos admitem uma emenda sistemática dos «erros acidentais de correção evidente» (CASTRO, 2013: 186), também designados como «demonstrable errors» (VAN HULLE & SHILLINGSBURG, 2015: 30) ou «unambiguous error [...] that is anything that makes no sense in itself, or that within the immediate context the author could not have intended» (SCHEIBE, 1995: 204). No entanto, essas emendas devem sempre ser assinaladas: «The historical-critical edition [...] implies that the spelling and typesetting errors which have been corrected are still indicated and marked as such» (MATHIJSEN, 1998: 50). Relativamente aos erros dactilográficos, os editores documentais recomendam também especial prudência: «editors of [...] typescripts should exercise special caution. Any assumptions about "typographical" errors here must take into consideration the specific keyboard of the machine employed. [...] If no such records survive, the editor may have to abandon plans to correct such errors wholesale» (KLINE & PERDUE, s.d.: 124-125).

⁴³ Projeto *Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do Livro do Desassossego*, empreendido pelo Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra: <<https://ldod.uc.pt/>>.

nosso país. Segundo o investigador⁴⁴, «a codificação desta camada dos dactiloscritos aumentaria excessivamente a complexidade de leitura (sem grande ganho de informação, dada a disponibilização do fac-símile)»⁴⁵, além de provocar imprecisões representativas ao nível da interface gráfica, com a «criação de um espaço» que «fragmentava desnecessariamente a palavra» marcada:

Original:

símbolos

Codificação do acrescento de acento em campanha manuscrita:

s<subst><del rend="overwritten">i<add rend="blue-ink">í</add><subst>mbolos

Visualização na interface:

si ímbolos

Se tivermos em conta o elevado número de testemunhos disponíveis para a obra meliana⁴⁶ e a pouca relevância destes elementos para o cotejo pretendido, cremos, no entanto, que se poderia estender essa regularização sistemática a toda a componente accidental dos textos, nomeadamente erros de língua ao nível da grafia, que as disposições mais ortodoxas obrigam a conservar⁴⁷. No caso específico do nosso projeto, essa regularização passará por uniformizar o uso da norma ortográfica de 1945 (que Pedro Homem de Mello adotou na maioria dos seus livros)⁴⁸, seguindo depois o arranjo estrófico e a pontuação não-expressiva que encontramos nas primeiras edições em livro⁴⁹.

É certo que uma transcrição regularizada nestes termos se afasta das boas práticas prescritas pelo modelo crítico-genético da edição. No entanto, como vimos, o paradigma eletrónico rege-se por uma lógica intrínseca diferente e pressupõe um ajuste consciente dos modelos teóricos tradicionais que têm o suporte em papel como referência⁵⁰. No que aos

⁴⁴ Comunicação pessoal.

⁴⁵ Sobre a redundância de uma transcrição diplomática quando se disponibilizam os fac-símiles, *vd.* PIERAZZO, 2015: 80-81, 98 e KIERNAN, 2006: 266.

⁴⁶ O *corpus* que reunimos para a poesia de Pedro Homem de Mello ascende a cerca de 500 poemas inéditos e mais de 1350 éditos. Embora tenhamos selecionado apenas 241 poemas para a nossa edição, o *dossier* genético é ainda assim constituído por várias centenas de testemunhos.

⁴⁷ A generalidade dos especialistas que se debruçaram sobre os erros de autor defende uma posição globalmente conservadora: lapsos de execução, por serem destituídos de intencionalidade, podem ser emendados; erros de conceção (de facto ou de língua) devem der mantidos: «Saranno certo da correggere gli errori [...] di carattere materiale e meccanico [...]. Ma saranno da rispettare gli errori, di fatto o di língua» (RONCAGLIA, 1975: 37-38); «Os erros causados por distração [...] devem ser emendados. [...] Nos outros casos, no entanto, cabe respeitar os erros de facto ou de língua» (CUNHA, 1985: 419); «erros autorais de execução/erros autorais de concepção. Os primeiros são emendados pelo editor, os segundos são corrigidos pelo autor» (DIONÍSIO, 2013).

⁴⁸ Nos poemas em francês, de que nos chegaram apenas testemunhos únicos, optaremos por respeitar a prática idiossincrática do autor, pelos motivos anteriormente expostos.

⁴⁹ Embora a adoção de um modelo de *versioning* seja, em princípio, incompatível com a teoria do *copy-text*, podemos alinhar este critério sistemático com as posições defendidas por Walter Greg, segundo as quais a regularização dos accidentais deve seguir a primeira edição em livro. Notemos, entretanto, que Greg tinha sobretudo em mente as obras de Shakespeare, para as quais não existem testemunhos autógrafos. Ao longo das décadas de 60 e 70, aquele critério acabaria por sofrer algumas retificações importantes, por parte de Fredson Bowers e outros continuadores (BOWERS, 1963: 39).

⁵⁰ *Vd.* PIERAZZO, 2011: 475.

erros de autor e à obra melliana diz respeito, isso significa abdicarmos de uma transcrição diplomática extrema, em nome daquele que será, enfim, o grande propósito da orientação genética: apresentar ao leitor a história contada pelos documentos⁵¹.

BIBLIOGRAFIA

- BASES Analíticas do Acordo Ortográfico de 1945. Disponível em <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/acordo.php?action=acordo&version=1945>>. [Consulta realizada em 30/10/2017].
- BOWERS, Fredson (1963) — *Textual Criticism*. In THORPE, James, ed. — *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*. New York: MLA.
- CASTRO, Ivo, coord. (1997-2008) — *Poemas de Fernando Pessoa*. Lisboa: IN-CM. Edição crítica de Fernando Pessoa, vol. I. Série maior.
- ____ (2007) — *Introdução*. In BRANCO, Camilo Castelo — *Amor de Perdição*. I. Castro, edição crítica e genética. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2013) — *Editar Pessoa*. 2.ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CASTRO, Ivo; RAMOS, Maria Ana (1986) — *Estratégia e tática da transcrição*. In FRANÇA, José Augusto, coord. — *Critique Textuelle Portugaise: Actes du Colloque*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian — Centre Culturel Portugais.
- CUNHA, Celso (1985) — *Breves considerações sobre a tipologia dos erros ou variantes em crítica textual*. «Bracara Augusta», vol. XXXIX, n.º 87-88.
- DIONÍSIO, João Miguel Quaresma Mendes (2013) — *Sumário da Lição: Erros de Autores*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Candidatura a provas de agregação em Crítica Textual.
- DRISCOLL, M.J. (2006) — *Levels of Transcription*. In BURNARD, Lou; O'KEEFFE, Katherine; UNSWORTH, John, ed. — *Electronic Textual Editing*. New York: Modern Language Association of America.
- FORMULÁRIO Ortográfico conforme o Plano de Regularização e Simplificação da Escrita Portuguesa. Disponível em <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/acordo.php?action=acordo&version=1911>>. [Consulta realizada em 30/10/2017].
- GABLER, Hans Walter (2010) — *Theorizing the Digital Scholarly Edition*. «Literature Compass», 7/2.
- GREG, W.W. (1951) — *The Rationale of Copy-Text*. «Studies in Bibliography», 3. Disponível em <<http://bsuva.org/wordpress/studies-in-bibliography>>. [Consulta realizada em 29/05/2018].
- BRÜNING, Gerrit; HENZEL, Katrin & PRAVIDA, Dietmar (2013) — *Multiple Encoding in Genetic Editions: The Case of 'Faust'*. «Journal of the Text Encoding Initiative», 4. Disponível em <<https://journals.openedition.org/jtei/697>>. [Consulta realizada em 29/05/2018].
- HULLE, Dirk Van; SHILLINGSBURG, Peter L. (2015) — *Orientations to text, revisited*. «Studies in Bibliography», 59. Disponível em <<http://bsuva.org/wordpress/studies-in-bibliography>>. [Consulta realizada em 29/05/2018].
- KIERNAN, Kevin (2006) — *Digital Facsimile in Editing*. In BURNARD, Lou; O'KEEFFE, Katherine O'Brien; UNSWORTH, John, ed. — *Electronic Textual Editing*. New York: Modern Language Association of America.
- KLINE, Mary-Jo & PERDUE, Susan Holbrook — *Transcribing the Source Text*. In *A Guide to Documentary Editing*, 3 ed. The Association for Documentary Editing. Disponível em <<http://gde.upress.virginia.edu/04-gde.html#h2.1>>. [Consulta realizada em 29/05/2018].
- MATHIJSEN, Marita (1998) — *The Future of Textual Editing*. In DEMOOR, Marysa; LERNOUT, Geert; PETEGHEM, Sylvia van, ed. — *Editing the Text*. Tilburg: Tilburg University Press.
- MELLO, Pedro Homem de (1945) — *Príncipe Perfeito*. Lisboa: Edições Gama.

51 GABLER, 2010.

- ____ (1947) — *Bodas Vermelhas*. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- PEREIRA, Elsa (2016) — *O exercício da revisão e seu tratamento editorial: para uma edição da poesia de Pedro Homem de Mello*. «Revista da ABRALIN — Associação Brasileira de Linguística», vol. 15, n.º 4 — I. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rabl.v16i1.51933>. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/51933>>. [Consulta realizada em 29/05/2018].
- ____ (2017) — *Multiple authorship and intermedia revision: an editorial approach to Pedro Homem de Mello's poems adapted to fado*. «Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing», 38. Disponível em <<http://scholarlyediting.org/2017/essays/essay.pereira.html>>. [Consulta realizada em: 30/10/2017].
- ____ (2018) — *Autoria, revisão colaborativa e apropriação cultural: para um modelo de edição da poesia de Pedro Homem de Mello*. «Linha d'Água», vol. 31, n.º 2. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/linhadagua>>.
- PIERAZZO, Elena (2011) — *A rationale of digital documentary editions*. «Literary and Linguistic Computing», 26 (4).
- ____ (2015) — *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*. Farnham: Ashgate.
- PORTELA, Manuel (2017) — *Arquivo LdoD*. Disponível em <<https://ldod.uc.pt/>>. [Consulta realizada em: 24/03/2018].
- RONCAGLIA, Aurelio (1975) — *Principi e Applicazioni di Critica Testuale*. Roma: Bulzoni Editore.
- SARAIVA, Arnaldo (1975) — *Literatura Marginalizada*. Porto: [s.n.].
- SCHEIBE, Siegfried (1995) — *On the Editorial Problem of the Text*. In GABLER, Hans Walter; BORNSTEIN, George; PIERCE, Gillian Borland, ed. — *Contemporary German Editorial Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- SHILLIGSBURG, P.L. (2004) — *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*. 3.ª ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- SPERBERG-MCQUEEN, C. Michael (2009) — *How to Teach your Edition How to Swim*. «Literary and Linguistic Computing», 24/1.
- SULLIVAN, Hannah (2013) — *The Work of Revision*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.
- ____ (2015) — «*Still Doing It By Hand*»: *Auden and the Typewriter*. In COSTELLO, Bonnie; GALVIN, Rachel, ed. — *Auden at Work*. Houndmills: Palgrave Macmillan. Disponível em <https://www.macmillanihe.com/resources/sample-chapters/9781137452924_sample.pdf>. [Consulta realizada em 29/05/2018].
- TEXT ENCODING INITIATIVE — *P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. Disponível em <<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/>>. [Consulta realizada em 29/05/2018].
- VIEIRA, Padre António (2008) — *Sermões*. Ed. Arnaldo do Espírito Santo. Lisboa: CEFi — INCM.
- WUTZ, Michael; WINTHROP-YOUNG, Geoffrey (1999) — *Translator's Introduction: Friedrich Kittler and Media Discourse Analysis*. In KITTLER, Friedrich A. — *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.

SIGLAS USADAS NA IDENTIFICAÇÃO DE FONTES DOCUMENTAIS

BNP — Biblioteca Nacional de Portugal

BPMP — Biblioteca Pública Municipal do Porto

A PIOR DAS INFIDELIDADES: HAROLDO DE CAMPOS, LOTMAN E A TRADUÇÃO DE «HAIKOTI»

FRANCISCO SOARES*

Resumo: As teorias da tradução, ou transferência, de obras poéticas entre culturas ou semiosferas diferentes, assinadas por Haroldo de Campos e Iuri M. Lotman, são poderosos centros nevralgicos para, a partir deles, estudarmos as relações entre culturas, dentro delas as relações entre literaturas e as possibilidades de transdução poética. Fortemente personalizadas e rigorosamente formalizadas, ambas as teorias, ou visões, constituem universos próprios, mas entrelaçados por aproximações idênticas, ou complementares.

Num primeiro momento, vou realizar aproximações possíveis entre os dois pensamentos até circunscrever o respectivo núcleo de interseção. Essas teorizações conduziram-nos aos limites das implicações trazidas pelo questionamento da tradução literária a partir da teoria da literatura e da semiótica da cultura, nos termos em que os dois ensaístas exploraram tais campos. Entretanto, como é natural, há limitações que não são superadas, nem diminuídas, nem neutralizadas numa prática orientada por esse mínimo núcleo teórico partilhado. Procuo identificar um foco de resistência à tradução que ponha em prova o alcance das teorias de Campos e de Lotman, ao mesmo tempo que as aproveite.

Produzidas em tempos em que o desenvolvimento da cibernética e da cultura em redes digitais não se colocava como hoje, pergunto-me sobre que passo é possível dar, atualmente, para aproximar mais a tradução do original sem perda da intensidade poética da comunicação literária. Não se tratando, propriamente, de uma nova proposta de tradução literária, tenho como pressuposto teórico que os avanços atuais em neurobiologia e as facilidades trazidas pela comunicação em rede nos poderão indicar um caminho de maior aproximação entre o texto original e o traduzido. Sublinho que esta não é a proposta de um tradutor, mas a de um teórico. Não pretendo propriamente inscrever este ensaio no âmbito das escolas da tradução, mas antes experimentar em tradução uma teoria da literatura que fica implícita: a de que o suporte para a comunicação poética está no discurso imagístico pré-verbal que, por isso mesmo, é transversal.

Palavras-chave: Tradução literária; Teoria da literatura; Haroldo de Campos; Iuri Lotman.

Abstract: Theories of translation, or transfer, of poetic works between different cultures or semiospheres, signed by Haroldo de Campos and Iuri M. Lotman, are powerful neuralgic centers for, from them, to study the relations between cultures, within them the relations between literatures and the possibilities of poetic transduction. Strongly personalized and rigorously formalized, either theories, or visions, constitute their own universes, but intertwined by identical or complementary approximations.

At first, possible approximations are made between the two thoughts until circumscribing the respective nucleus of intersection. These theories lead to the limits of the implications brought about by the questioning of literary translation from the theory of literature and the semiotics of culture, in the terms in which the two essayists explored such fields. However, of course, there are limitations that are neither overcome, nor diminished, nor neutralized in a practice guided by this minimal shared theoretical core. The focus is given to the resistance to translation that tests the scope of the theories of Campos and Lotman, while taking advantage of them.

Produced at a time when the development of cybernetics and culture in digital networks was not the same as today, I wonder what step can be taken now to bring the translation closer to the original without losing the poetic intensity of literary communication. Not being a proper proposal for a literary translation, I have as a theoretical assumption that the current advances in neurobiology and the facilities brought by the network communication can indicate a way of closer approximation between the original text and the translated text. This is not the proposal of a translator, but that of a theorist. This essay is not addressed to language schools or but rather to experience in translation with an implicit theory of literature that is implicit: that the support for poetic communication lies in the pre-verbal imaginary discourse which, for this very reason, is transversal.

Keywords: Literary translation; Literary theory; Haroldo de Campos; Iuri Lotman.

* Universidade Federal do Rio Grande/CITCEM. fmasoares2@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Observando a bibliografia lida por Haroldo de Campos e listada em linha, repara-se que o criador paulista anotou, pelo menos, dois textos fundamentais de Lotman (*La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensante*¹; *La struttura del testo poetico*², leu vários outros e outros autores ligados à semiótica soviética, em obras coletivas incluindo ou não o nome do Professor da Universidade Tartú (por ex.: *Tipologia della cultura*³).

Faz, portanto, sentido começar esta reflexão por Lotman, confrontando-o constantemente com os textos de Haroldo de Campos. O fio condutor será, por ora, a tradução poética e a sua relação com o conceito de erro, por um lado, e o de criatividade por outro.

O segundo livro anotado que referi foi publicado primeiro em Moscovo⁴ e teve a 1.ª edição italiana logo em 1972⁵, como a de Munique⁶, ambas integrantes da biblioteca pessoal de Haroldo de Campos. Conforme diz Bazzarelli na *Apresentação*, neste livro o semioticista russo desenvolve e completa as *Lezioni di poetica strutturale*, de 1964⁷.

O primeiro livro anotado que referi foi publicado a primeira vez em Tartu, em 1984 e a tradução italiana, como assinalado acima, data de 1985⁸. A edição italiana (uma coletânea de artigos dispersos de Lotman) inclui o título de um segundo ensaio (*Assimetria e Diálogo*), publicado a primeira vez em 1983, na mesma revista de Tartu⁹. O texto que usarei será o terceiro do primeiro volume da edição espanhola de *La semiosfera*¹⁰. Repare-se que o livro de Haroldo de Campos, onde encontramos a exposição principal sobre a sua teoria da tradução, data de 1967¹¹. Portanto, não estou a postular aqui uma influência ou transferência conceptual de Lotman para Campos, nem acho que isso tenha interesse para o caso. O que me interessa é a interseção entre os dois teóricos no que diz respeito à tradução de poesia.

Seria, sem dúvida, fundamental estudar, em pormenor, essas anotações de Campos para vermos como o pensamento do teórico paulista reagiu à leitura posterior de Lotman e como a interpretou. Mas ainda não é este o momento para fazê-lo, nem se torna, por agora, imprescindível, uma vez que a reflexão de Campos é anterior às leituras que fez de Lotman.

Nesse terceiro texto, publicado em Tartu em 1983, Iuri Lotman desafia-nos para um problema que está no cerne da minha reflexão: imaginem uma tradução entre duas linguagens, entre as quais existe uma relação de intraduzibilidade tal que «para os elementos da primeira não há correspondências unívocas na estrutura da segunda». Essa tradução constitui, por si mesma, um erro, porque «nesta situação é evidente que, se realizarmos uma tradução inversa, em nenhum caso obteremos o texto inicial»¹². Enquanto a prova pela tra-

1 LOTMAN, 1985b.

2 LOTMAN, 1972a.

3 LOTMAN & USPENSKY, 1975.

4 LOTMAN, 1970.

5 LOTMAN, 1972a.

6 LOTMAN, 1972b.

7 LOTMAN, 1972a: 1.

8 LOTMAN, 1985.

9 LOTMAN, 1983a.

10 LOTMAN, 1996a.

11 CAMPOS, 1967: 21-38.

12 LOTMAN, 1996b: 68.

dução inversa continuar válida, qualquer tentativa de passar uma obra de um género, ou disciplina, para outro género, ou disciplina, constitui, por sua vez, o verdadeiro erro — passe o paradoxo.

Para que se torne mais claro o que digo, podemos aproveitar um utensílio conceptual a que também recorreu Haroldo de Campos. Num texto lido na Paraíba em 1962, logo publicado em 1963, ele trouxe de Max Bense (por sua vez publicado em 1958) a distinção entre «informação documentária», «informação semântica» e «informação estética»¹³. Segundo o pensador paulista, «a informação estética é igual à sua codificação original» e daí que não seja possível traduzi-la, pois dificilmente em outra língua, ou linguagem, teremos condições para repetir a codificação estética original. Este é o ponto, como veremos.

Regressando a Tartu, o exemplo, já nesse tempo conhecido, que Lotman nos deu foi o da transcrição da narrativa literária, artística, para a linguagem cinematográfica, artística também. O mesmo caso também se coloca através do exemplo da tradução de uma obra literária de uma para outra língua — supunhamos o *Ulisses* de Joyce, mas não necessariamente. O que não equivale à tradução de qualquer texto entre duas quaisquer línguas. O motivo é explicado por Lotman no final da página 227 da edição italiana. Trago esse detalhe porque foi, justamente, entre as páginas 226 e 227 que Haroldo de Campos deixou uma folha com anotações sobre a obra. Ambas as páginas fazem uma análise semiótica de pares de oposições e repetições, preciosa para confrontar as traduções poéticas de Campos. No final da longa passagem, Lotman conclui:

la costruzione poetica crea un mondo speciale di accostamenti semantici, di analogie, di contrapposizioni e opposizioni che non coincide con la rete semantica della lingua naturale ma entra in conflitto e lotta con essa.

Acima de tudo, Lotman acaba dando-nos uma visão agónica da criação poética — de que nos falara Fidelino de Figueiredo em *A luta pela expressão*, mas em registo completamente diferente¹⁴. Estes são pontos de partida de Haroldo de Campos para chegar ao próprio conceito, não de tradução, mas de transcrição poética¹⁵.

ERRO, TRADUÇÃO, CRIATIVIDADE

O assunto que nos prende agora insere-se num processo mais vasto, que já preocupou teóricos e críticos desde, pelo menos, o princípio do século XX. Como lembrou Lotman, em 1983¹⁶:

V. B. Shklovski e I. N. Tyniánov deram atenção à mudança de função dos textos no processo de assimilação [ou de acomodação?] dos mesmos por uma cultura estranha e, em relação com isto, ao facto de que o processo de influência do texto está ligado a uma transformação do mesmo [...]. Disto se deriva que, inclusive dentro da mesma cultura, para se tornar um partici-

¹³ CAMPOS, 1967: 32.

¹⁴ FIGUEIREDO, 1973.

¹⁵ CAMPOS, 1967: 31ss.

¹⁶ LOTMAN, 1996a: 62.

pante ativo no processo de continuidade literária, o texto deve converter-se, ainda que seja convencionalmente, de conhecido e «próprio», em desconhecido e «alheio» [estranho]¹⁷.

A mudança de função dos textos, observei-a várias vezes enquanto pesquisava a história da literatura angolana¹⁸. São casos notórios os do aproveitamento que a lírica angolana fez de textos tradicionais, sobretudo provérbios e adivinhas. Esses textos, aproveitados pelo cariz analógico e pela surpresa, brevidade e intensidade estéticas, nas tradições orais onde os poetas foram buscá-los eram textos sapienciais da memória coletiva. Para além da função sapiencial, eles também serviam para enquadrar «recados» entre pessoas, legitimavam decisões e respostas e eram particularmente pedagógicos, ensinados às crianças desde pequenas para ajudá-las a encontrar as ligações fundamentais entre as imagens do mundo e as conexões dentro da linguagem. Ao referir estas espécies, em 1963, o poeta Mário António definiu-as como poesia pura, nem angolana, nem de Angola, nem estrangeira, colonial, outra¹⁹. A sua entrada triunfal na comunidade literária angolana implicou, portanto, uma alteração de funções e de género literário — já que a definição de um género, discursivo ou artístico, depende, mesmo que não só, da função que ele desempenha na sociedade. Essa deslocação de função resolveu as dificuldades criadas pela «estranheza» do texto, inserindo-o em outra série, onde ele seria mais familiar ao leitor letrado.

Qualquer antropólogo intransigente, ou fundamentalista das tradições, iria denunciar estes poetas e apontar-lhes o erro crasso de não conhecerem, sequer, ou de não respeitarem, o género em que se inserem os textos aproveitados, que não são líricos, como disse, mas sapienciais. O antropólogo precisa de perceber o que se passou: é que o texto — estranho vizinho para essa cultura letrada, que o engavetava na etiqueta *tradições populares*, ou *orais*, em línguas *locais* — o texto foi refuncionalizado para a cultura de chegada operar a sua inserção produtiva nos termos que refere Lotman. Ao mesmo tempo, na vasta cultura de chegada (vasta porque é uma bola de letras globalizada, circulando pelo mundo numa totalidade ins-tável), operaram-se mudanças prévias que vieram colocar no centro do terreiro, ou da poeticidade, textos curtos, incisivos, analógicos e sugestivos como os haikus e as adivinhas.

O estranhamento do texto pressupõe, como vemos agora, transformações, em geral derivadas de um mecanismo de *feedback*, ou *resiliência*, que recupera a estrutura geral que o acolhe depois do choque provocado pela sua estranheza, transformando esse choque num efeito criativo. Para se dar a recuperação da estrutura que integra já o novo, processam-se operações de receção que lhe alteram funções e envolvimentos e essas operações modificam, por seu turno, as estruturas de receção, não somente as de origem. Por exemplo, a inclusão de provérbios e adivinhas no centro da poeticidade veio, como a introdução do *haiku*, alterar a própria estrutura do que se chamou literariedade, ao recolocar e deslocar diversos géneros e diversas espécies (afastando, por exemplo, poemas excessivamente longos e prolixos, acentuadamente «retóricos» e sintáticos, ao mesmo tempo que puxando os poemas curtos, incisivos, lapidares e «paradigmáticos» para o centro). Segundo exemplo: os

17 LOTMAN, 1996a: 62.

18 SOARES, 2001.

19 ANTÓNIO, 1990.

provérbios e adivinhas, como é notório na lírica de Arlindo Barbeitos, passaram a poder agrupar-se formando uma só totalidade estética, uma estrutura e organização poética onde cada provérbio, ou adivinha, perde a autonomia original e passa a funcionar em relação (com os outros elementos do poema), dependente das ligações que o leitor estabeleça entre ele e os outros integrantes da mesma composição.

As transformações de que falo operam sobre aparentes erros muitas vezes. Aparentes porque são mais deslocções de função, de elementos, de estruturas, de significados e de sons do que erros em absoluto. Elas provocam, variando com a intensidade do abalo, mudanças não só de género e de função, também de perceção e de alcance. Um dos casos mais conhecidos de tresleitura criativa é o da interpretação da arte africana pelos surrealistas franceses e da receção das obras consequentes na semiosfera euro-americana²⁰. Esses erros abriram leituras alternativas e recomposições, ou reestruturções criativas das estruturas em jogo na semiosfera de recolha. Com isso, procedimentos criativos externos a dada semiosfera atingem, dentro dela, resultados que não podiam obter atuando no seu mundo original. Um dos momentos fortes do processo, nas literaturas — e dos que terão maiores consequências — é o da tradução.

Quando precisamos traduzir, estamos perante um texto que pode ser considerado novo, nos mesmos termos em que Lotman fala de «mensagens novas»:

*as que não podem ser deduzidas de maneira unívoca com ajuda de algum algoritmo dado de antemão a partir de alguma outra mensagem*²¹.

Isto especifica o tipo de trabalho realizado na acomodação de textos inovadores oriundos de outras semiosferas. Na maioria dos casos é preciso, pelo menos em certas passagens ou excertos, trabalhá-los com algoritmos que não se construíram para os ler. O que implica, simultaneamente e conforme o grau de coesão, de resistência, de resiliência do texto original, adaptar os códigos de leitura que possuímos e aumentar a expressividade da nossa língua. Nesta medida mesmo é que as dificuldades criadas pela tradução reforçam nas culturas de chegada a sua componente criativa, a sua luta pela expressão.

Augusto de Campos, ao reconhecer o aspeto positivo da tradução que Houaiss fez de Joyce²², sublinha que ele preferiu «subverter o idioma [português] para corresponder às invenções do original inglês»²³, o que também fizeram os próprios irmãos Campos na sua tradução dos fragmentos de *Finnegans Wake*²⁴, que manteria o idioma de chegada aberto ao manter a tradução em aberto²⁵.

Tudo junto, a peça e a cultura de chegada vão sair diferentes do que eram, quer quanto à sua função, quer quanto à sua estrutura, quer nas séries de leitura que provocarão.

²⁰ LAGROU, 2008.

²¹ LOTMAN, 1996b: 65.

²² JOYCE, 1966.

²³ NETO, 2010: 338; CAMPOS & CAMPOS, 1962.

²⁴ AMARANTE, 2002: 99-100.

²⁵ AMARANTE, 2002: 103.

Estes processos, que se notam bem mais nas transferências culturais entre semiosferas (e, especificamente, nas transferências artísticas), são, no entanto, comuns dentro da mesma cultura. Lotman chama a atenção para dois exemplos: primeiro, as migrações entre disciplinas artísticas (e foi, na cultura urbana de Angola, o caso de provérbios que se transfiguraram em *performance*, escultura, narrativa, lírica, pintura, música, etc.²⁶); segundo exemplo: a comunicação interpessoal. No que Lotman — ainda na esteira das metáforas do mundo ‘científico’ — chama de «mecanismo da cultura», «junto com a tendência a unificar os códigos e a facilitar ao máximo a compreensão mútua entre o destinador e o destinatário [...] operam também tendências diametralmente opostas», relacionadas com o «desenvolvimento da cultura [...] ligado à complicação [complexificação] da estrutura da pessoa, à individualização dos mecanismos codificadores da informação inerentes a ela». Então, cada pessoa é uma espécie de microsfera semiótica operando sobre o que lê, escuta, vê, como uma comunidade literária opera sobre uma obra a traduzir, ou simplesmente muito inovadora, ou sobre uma leitura transformadora de uma obra anterior.

Esta conceção sublinha a conveniência dos diálogos em diversidade no interior da comunidade literária, visto que «são evidentes as dificuldades sociocomunicativas ligadas à individualização das estruturas semióticas internas da pessoa isolada»²⁷. A individualização significa diferenciação e, portanto, ao nível da comunidade literária na qual o escritor se insere, novidade; mas a dificuldade em comunicar o radicalmente novo torna o escritor mais inventivo numa espécie rara, difícil de compreender e, por consequência, marginalizado. Isso explica a maioria dos casos de «génios incompreendidos». Possuidores de uma intuição forte das possibilidades experimentais da língua e da arte, eles avançam demasiado — se comparados com os avanços da sociedade envolvente, que não os compreende porque não consegue acompanhá-los. Até que venham agentes literários (outros escritores, divulgadores, tradutores, críticos, editores) que «troquem por miúdos» o que está ali, eles serão bizarros, como foram Sousândrade no Brasil, ou Ângelo de Lima em Portugal. Necessariamente, os mais influentes são aquelas pessoas com maior competência sociocomunicativa, o que significa menor isolamento, logo, menor individualização, portanto maior contacto com textos inovadores, estranhos para a enciclopédia particular, pessoal, mas, ao mesmo tempo, redução significativa da novidade (informação) ao comunicável (redundância). Esses é que vão depois mostrar que foi genial o que tinha sido incompreendido.

O mesmo que se passa com o indivíduo face à sua comunidade literária, passa-se com e entre culturas. O que, primeiramente, é recebido como exótico, estranho, não «nosso», será depois traduzido por divulgadores adequados, pessoas com maior competência sociocomunicativa, que encontrarão maneira de trazer o «outro» para a sua coletividade, para o seu «mesmo» ou a sua redundância. Essa necessidade de pensar em diálogo para manter, ao mesmo tempo, o nível de interação e o grau de invenção, impõe limites à individualização dos códigos e, simultaneamente, à sua fixação numa comunidade literária diferente («exógena») ou simplesmente presa a cânones envelhecidos. No campo específico das traduções,

²⁶ PAXE, 2016.

²⁷ LOTMAN, 1996b: 66.

um raciocínio crítico e poético interativo equilibra criatividade na transferência de textos com redundância na sua apropriação. Os limites derivam da necessidade de mantermos um mínimo denominador comum de convenções para comunicar, enquanto plataforma de entendimento entre a estranheza e a normalidade, o costume ou o cânone. Cada comunidade literária tem sua plataforma comum — dinâmica, mutável, mas ainda isso dentro de um acordo mínimo que mantenha condições de conversa. São essas as condições de universalização, de tradução e de inovação.

Uma vez garantido e reconhecido o limite para o erro, desvio, ou criatividade, podemos optar por textos que se atenham meramente ao convencionalizado, ou por textos menos convencionais, os que mais nos desafiam, quer enquanto críticos, quer enquanto tradutores e principalmente enquanto poetas.

Os textos não-convencionais (artísticos ou poéticos) são mais difíceis de comunicar e é mesmo a dificuldade em comunicar que traz o desafio para a criatividade que eles provocam na cultura de chegada, ou simplesmente no leitor. Como lembra Lotman, a «criação profunda de um talento poético» (que «exclui, em princípio, a possibilidade de univocidade»), tem maior valor cultural, paradoxalmente porque está menos adaptada à «transmissão»²⁸, sendo mesmo por isso que ela atua como «a consciência criadora do indivíduo pensante», pois, a partir da sua opacidade e plurivalência, conduz à produção de «novas mensagens».

Haroldo de Campos observou isto mesmo quando refletiu sobre a tradução poética. Para ele, tanto o poeta procuraria exprimir o inexprimível, quanto o tradutor procuraria traduzir o intraduzível, que se torna inexprimível à chegada: «é da essência mesma da tradução da poesia o estatuto da impossibilidade»²⁹, que mantém por isso a linguagem em aberto. E, «quanto mais inçado de dificuldades esse texto [criativo], mais recriável [precisamente por aquilo que diz Lotman], mais sedutor, enquanto possibilidade aberta de recriação»³⁰.

Haroldo de Campos acrescenta uma observação muito importante: aí «não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo». É como se a tradução poética nos obrigasse a operar ao nível do hipertexto e não da estrutura de superfície. Por essa razão, observa o concretista brasileiro, «uma grande época literária é geralmente uma grande época de traduções, ou a segue»³¹, porque as traduções artísticas obrigam a mexer no próprio signo e (fica implícito) deixam o trabalho sobre o signo incompleto, para que o leitor venha cobrir a «falha» trazida pela estranheza ou pela novidade. Significa também que é uma época de impossível univocidade na leitura e na feitura do texto poético, uma época de «erros», ou de «incertezas» e de «indefinições», que gera novos cânones artísticos porque as várias traduções relativizam os paradigmas estéticos anteriormente fixados numa dada semiosfera.

A impossível univocidade da leitura do texto poético, uma vez redescoberta, leva a que se torne qualquer leitura unívoca um erro. O «desvio» passa, assim, a ser o critério (valor operacional) e o erro passa a ser o mito da tradução exata do original, dependente da crença na interpretação unívoca, definitiva, do texto poético — sem dúvida ingênua. A noção de fide-

²⁸ LOTMAN, 1996b: 67.

²⁹ CAMPOS, 1969: 121.

³⁰ CAMPOS, 1967: 24.

³¹ CAMPOS, 1967: 24.

lidade altera-se (e, portanto, a condição de universalização da «mensagem») e se estabelece a um nível mais profundo, o da organização estética das formas articulada à informação semântica, eventualmente à documental também. O que há a traduzir é aquele magma de engenharia artística e ambiente emocional e estético sugerido, que tem por base redes instáveis de imagens migrantes e fractais. O tradutor é fiel na medida em que reproduz em novo idioma o sistema compositivo do autor de partida e de tal maneira que também sugere uma ambiência afetiva e uma sugestão estética idênticas, assimiláveis, porém desiguais, assimétricas. Vanessa Gerónimo disse-o numa frase precisa, que me parece fiel e por isso aproveito: «como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha»³². O que «nos oferece o produto acabado numa língua estranha» é o efeito estético. Talvez um mito, outro mito para tradutores, mas um mito mais produtivo, sem dúvida.

Por via do ensaio de Haroldo de Campos podemos então coligar a postura crítica, de leitor e a temática da tradução literária, artística, poética, pois «a tradução é crítica», ou fica na dependência da crítica, precisamente na medida em que procura apanhar os critérios de composição e transcrevê-los em outro sistema linguístico.

Assim vistas, a crítica e a tradução poética são «nutrimentos do impulso criador»³³. Nesta perspetiva, como disse atrás, quase que se perde a noção de «erro», ou substitui-se:

É verdade que [...] Pound trai a letra do original [...]; mas, ainda quando o faz não por opção voluntária mas por equívoco flagrante, consegue quase sempre — por uma espécie de milagrosa intuição, ou talvez de solidariedade maior com a dicção, com a «Gestalt» final da obra [...] ser fiel ao «espírito», ao «clima» particular da peça traduzida.

Entretanto, o falso erro levou a «uma contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção», o que legitima o «erro» e reprovaa o mito da reprodução «exata» dos conteúdos traduzidos³⁴. Daí passa Haroldo de Campos a Odorico Mendes para citar «a pior das infidelidades» — a de, justamente, não respeitar o «clima», o «espírito» que torna uma obra «aprazível» (este último é já termo de Odorico). Ou seja: a de não se aproximar da «Gestalt», do «insight» que a leitura do original provocou. É certo que esse *insight* varia também de pessoa para pessoa, mas é também certo que surgem sempre pontos de interseção entre dois ou mais deslumbres havidos por pessoas diferentes depois da leitura do mesmo original — o que o torna legível.

Ao chegarmos a este ponto reparamos que, a partir das teorizações de Lotman e de Campos, atingimos um dos nódulos essenciais de todas as relações produtivas do sistema literário e constituintes do seu campo interno, tanto quanto do funcionamento cognitivo e criativo: a apropriação e a transformação das «linhas de invenção», como diz o brasileiro.

Por exemplo, o mesmo que percebemos até aqui, relacionando criatividade e tradução, podemos encontrar ao estudarmos as relações entre as diversas «escolas», «correntes»

³² GERONIMO, [s.d.].

³³ CAMPOS, 1967: 30.

³⁴ CAMPOS, 1967: 26.

e «gerações» numa linha diacrónica. Ao vivermos hoje, ao comunicarmos em rede por computador, entendemos que não há mais ritmo para aquelas obras antigas, agora enfadonhas, feitas numa época de movimentação pelo próprio pé, ou por cavalo, em carruagens ou na sela, ou sobre barcos ao longo de muitos dias em cima do mar. Nesse tempo os livros vinham assim até nós, vagarosamente, e nós os líamos devagarinho ouvindo bucolicamente os passarinhos na janela. Nessa época era preciso uma orquestra a tocar para ouvirmos os concertos e retínhamos a memória da peça para ouvi-la novamente em meditação mais pausada. Era preciso irmos a Londres, ou a Paris, ou a Roma, para lermos certas obras que já não circulavam, contemplarmos certos quadros de que muitos falavam.

Tudo isso foi cilindrado pelos ritmos atuais de circulação cultural. O que tornou essas obras poéticas antigas estranhas, enfadonhas, oriundas de um mundo longínquo, mal partilhado. Elas operam, portanto, no sistema literário de cada comunidade quase como obras estrangeiras, provocando o mesmo tipo de ajustamentos estruturais que provocam as traduções, sobretudo o procedimento por fragmentações e refuncionalização dos fragmentos — uma espécie de colagem que sempre animara, afinal, os poetas, que passam a vida a cortar e costurar peças antigas. O que muitas vezes faz a postagem nas redes sociais é uma brevíssima súpula de uma obra com, por vezes, centenas de páginas (isto quando a postagem é boa, geralmente ela só mostra a mediocridade e superficialidade da leitura comum), por vezes de várias obras ao mesmo tempo. O texto é, portanto, refuncionalizado, passando a operar a partir de fragmentos sinedóquicos.

Ao levarmos em conta as afirmações de Haroldo de Campos e de Iuri Lotman sobre a tradução e a criatividade, estamos, portanto, perante uma característica também atual, por ser essencial, central, básica, nevrálgica, fundamental — o que quisermos dentro desse campo semântico — do funcionamento das nossas mentes e da nossa sensibilidade estética (nossa: humana). O sistema literário reproduz-se e transforma-se por esses procedimentos típicos da «tradução».

HIPÓTESE DE APROXIMAÇÃO

Haroldo de Campos, a partir daí, propõe-nos uma teoria da tradução literária que se pode resumir em reconstruir a codificação poética de origem na língua de chegada seguindo a mesma linha de invenção. O resultado, por exemplo, da tradução de um verso deve ser, idealmente, capaz de repor o signo original traduzindo na língua de chegada o mesmo conteúdo e o mesmo efeito estético, sendo possível reconstruindo o mesmo sinal. O próprio Haroldo de Campos o considera impossível e também das considerações de Lotman se deduz essa impossibilidade — nisso coincidindo, mais uma vez, os dois — aliás o nosso bom-senso inclina-se a concordar. A teoria-método de Campos, posta em prática, alcança realizações apenas parciais (em relação ao pleno da teoria), mas orienta a prática do tradutor num sentido apropriado ao que seja poético e, simultaneamente, criativo, diria que de uma criatividade monitorada pela peça original.

No entanto, ainda que se conseguisse realizar em pleno, a solução proposta por Haroldo de Campos manteria limites consideráveis, apesar de alargar as fronteiras e potencialidades

da tradução poética. Socorro-me de um caso muito simples que nos mostra que, se reconstruirmos o signo original na mesma linha de composição, não transmitiremos o mesmo conteúdo e, se transmitirmos o conteúdo na língua de chegada, não conseguiremos reconstruir um signo equivalente ao original na mesma linha de composição.

O caso é bem conhecido por estudiosos, antropólogos e poetas angolanos. Há um poema cuanhama (ou *kwanyama*), poema-canção (para o caso tanto faz, mas ele é cantado), de que transcrevo o começo tal como se lê em várias «fontes» ou «versões» ou «traduções»:

Numa antologia da Casa dos Estudantes do Império:

*Haisikoti*²⁷, a tua vinda é saudada pelas grandes rãs,
pelas aves aquáticas, e também
pelo homem nobre (caído na miséria).
Quando ela aparece, diz:
«Ó terra estável e sólida, cubro-te de água,
Kadiva²⁸, cubro-te de água,
Apenas o omufitu²⁹, forte como eu, ousa resistir-me!»

²⁷ *Haisikoti* — Designação alegórica de chuva.

²⁸ *Kadiva* — Pequena depressão onde cresce o colmo.

²⁹ *Omufitu* — Terra arenosa³⁵.

Na «derivação» de Ruy Duarte de Carvalho:

Haikoti!
A tua vinda é saudada pelas grandes rãs
E pelas aves do lago
E pelo homem nobre que até já estava nu³⁶.

Ondjaki mostra o vocábulo já integrado na semântica do português de Angola:

MEU HAISIKOTI [26/6/03]

[recado para a mãe-paula]

vou deixar-me pisar pelas rãs
e esperar
pela abundância das águas³⁷

A antologia da CEI traduz *haisikoti* em nota, especificando que se trata de uma «designação alegórica da chuva». Por achar a palavra intraduzível, mantém o original e faz a nota dizendo-nos, por outros termos, que podemos substituir *haisikoti* por *chuva*. Com isso perdemos, entretanto, a alegoria que a própria palavra designa — e de que falarei no fim.

³⁵ ERVEDOSA, 1962: 203-4.

³⁶ CARVALHO, 2005: 183.

³⁷ ONDJAKI, 2009: 49-50.

Ruy Duarte de Carvalho procede de maneira idêntica no que diz respeito a *haisikoti*. O seu critério é o da «derivação», não propriamente de tradução. Creio que, escudando-se atrás do termo (derivação), técnico, e da sua semântica, ele resguarda, ou salvaguarda, a poeticidade da tradução, simultaneamente a apresentando com um rasto, uma disseminação, uma continuação dentro das mesmas linhas da invenção poética tradicional.

Vemos a diferença no terceiro verso de ambas as versões. Na da CEI, mais fiel ao original, afirma-se que o homem nobre também saúda a chegada da chuva. Pressupõe-se que, também ele, apesar de nobre, estava mal, em carência, por causa da seca. Mas, não fosse o leitor ignorar isso, o tradutor alerta-o entre parêntesis, lembrando que também ele estava «caído na miséria», por isso é que saudava o regresso da chuva. Quer isso dizer que «caído na miséria» não fazia parte da estrutura de superfície na origem, era subentendido. Ruy Duarte de Carvalho, preocupado em manter a potência sugestiva do texto, mas sabendo que a elisão, no original, podia não ser completada pelo seu leitor, escreve que o homem nobre «também já estava nu». Assim manteve a capacidade sugestiva do texto (não disse, diretamente, que estava na miséria, mas sugeriu isso pela nudez do homem), simultaneamente assegurando a leitura correta por parte do recetor, condicionando-a à explicação da alegria do homem nobre pela miséria (=nudez) em que se encontrava devido à seca.

Porém, no que diz respeito ao termo que designa metaforicamente a chuva, opta só por transcrevê-lo, como os outros, aceitando a sua intraduzibilidade e, até, reduzindo-lhe a duplicação que indicia intensificação, ficando na forma original e simples, *haikoti*, em vez de *haisikoti*. Não acrescenta qualquer nota esclarecedora. Deixa ao leitor o encargo de procurar a semântica da palavra algures e completar, assim, quer a semiose, quer a estesia.

Temos, portanto, aqui duas escolhas idênticas e diferentes: uma procura transmitir a semântica original, embora perdendo a sugestão poética; outra não transmite a semântica original (há informações que não transmite) e não recompõe a sugestão estética inicial, porque, embora mantenha o som, não é capaz de transmitir a imagem correspondente a tal som, não nos dá a visualização de *haikoti*, nem nos informa acerca do que seja isso.

A série textual, despoletada pelo desafio que a introdução de uma palavra intraduzível constituiu, prolongou-se até hoje e o texto de Ondjaki dá já conta de uma situação nova, na qual a comunidade imediata de leitura (principalmente residindo em Luanda) reconhece o termo, apesoadado por um pronome possessivo, embora semantizando-o vagamente e, para parte dos outros leitores, obscuramente (sobretudo os leitores estrangeiros de Ondjaki). Os discursos poéticos vão, portanto, integrando a imagem verbo-visual original sem lhe mexerem, sem a traduzirem, sem lhe darem equivalente verbo-visual e sem tradução estética. Mas, ao envolverem essa imagem com os seus discursos, contextualizam-na em redes semânticas que lhe eram alheias e lhe vão facultando uma semiose possível, ainda que vaga e já diferenciada.

Nessa série textual, ainda nenhum criador alcançou a tradução poética proposta por Haroldo de Campos. E parece, mesmo, difícil, ou impossível, isso acontecer. Há mesmo palavras intraduzíveis (antigo o debate acerca disso), como *saudade* e *ermo* em português, ou o *banzo banto* (bantu), ou luso-banto. Se a inclusão poética não realiza a transdução, o transporte da carga afetiva, semântica e estética para outra língua; se, por seu turno, a tradução —

por assim dizer antropológica — dá a informação semântica sem que a semiose estética e afetiva se realize, perguntamo-nos o que fazer com palavras como *saudade, ermo, banzo... haikoti*.

A última destas palavras reporta-se a uma imagem «concreta», tanto quanto ermo; as outras duas se reportam a sentimentos fortemente conceptualizados já e para os quais não há nenhuma imagem visual estipulável como interpretante. Neste segundo tipo, talvez fiquemos mais afastados ainda de uma tradução suportada por interpretantes mais próximos do original. Já com *ermo* e *haikoti*, podemos aproximar-nos mais da metáfora original. É neste género de palavras (melhor dito: palavras-frase) que o recurso às novas tecnologias e à cultura em rede nos poderá ajudar a superar o problema, não garantindo uma tradução miticamente correta, perfeita, com transmissão integral dos conteúdos e da estesia originais, mas aproximando mais o leitor desprevenido da imagem-fonte, da metáfora etimológica na base da palavra-frase.

A imagem-fonte foi-nos transmitida com a transcrição feita pelo P.^e Carlos Estermann³⁸:

*As grandes rãs, haisikoti, saúdam a tua vinda
as aves aquáticas
e o homem nobre.*

O Padre nos faculta, em nota, a imagem visual em causa, que devemos colar à palavra *haisikoti*: não propriamente chuva, mas «um carreiro batido, batido aqui pelo pisar de muito gado. A chuva evoca, na mente do poeta, intermináveis filas de bois luzidios que passam pelos tortuosos caminhos do mato».

Esta é a metáfora-mãe, o motivo despoletador do próprio poema: um carreiro batido pelo pisar de muito gado. Se conseguirmos transmitir essa imagem, visual, ao nosso leitor, ele ficará muito mais próximo de realizar a estesia original.

A poesia japonesa, particularmente sob a forma de *haiku*, desenvolveu essa capacidade de transmitir uma imagem visual por meios verbais provocando a semiose estética. Recordo-me de um desses poemas (e não me lembro da fonte):

*Primeira chuva:
As ervas parecem seguir
O rasto dos rebanhos que tornam*

Talvez seja de Issa. É a imagem poética mais próxima que tenho da que deu o P.^e Estermann para *haisikoti*, embora não se mencione o trilho, o caminho batido, implícito sob as ervas dobradas pelos cascos dos bois. Mesmo assim, posso usá-la para sugerir rapidamente ao leitor uma imagem próxima da original banto e que se mantém, parece-me, na mesma linha de invenção.

De resto, o *haiku* estrutura-se como uma analogia, o que é fácil de ver na composição que citei (o primeiro verso dá o cenário, o segundo a metáfora). Esse tipo de estruturação ressurgue nas mais variadas tradições poéticas populares e também entre os povos de que

³⁸ ESTERMANN, 1956: 203.

estamos a falar. Parece, pois, que esse *haiku* se presta à nossa tradução. Mas introduzi-lo no verso em que surge *haisikoti* iria desmoronar a coerência e a tensão poéticas do verso, contrariando também a capacidade de síntese através de uma palavra e de uma imagem, intercalando-lhe uma paráfrase dessa palavra. Nesse aspeto, mais aconselhável afigura-se a opção de Ruy Duarte de Carvalho e de Ondjaki. A solução estaria em lhe acrescentar a imagem visual, a paráfrase poética feita com o *haiku*, mas sem inserir esse *haiku* no texto, melhor, inserindo a visualização que o sustentaria sempre que ouvíssemos a palavra.

É isso que hoje nos é fácil fazer. Basta colocar o *haiku* em linha, ou detetar endereço em linha onde ele esteja transcrito e, sobre a palavra *haisikoti*, colocar uma hiperligação para lá. Assim o leitor abre a ligação, obtém a imagem-interpretante, visualiza e memoriza o significado da palavra, relendo depois o verso já com essa imagem integrada na sua enciclopédia e essa imagem funcionará como a metáfora visual de *haisikoti*.

Esta é a primeira opção, literária e hipertextual. A segunda seria a de, pelo mesmo processo, reproduzir uma fotografia de um carreiro ou trilho cheio de erva e batido pelo passar, de preferência pelo passar dos bois, que deixam suas pegadas sobre a terra molhada. Em se podendo, vai-se à própria zona onde o poema é reproduzido oralmente e retrata-se lá a imagem que originou a palavra-metáfora, coloca-se em rede e liga-se *haisikoti* ao endereço da imagem. Ao «cliquear» sobre *haisikoti*, abre-se a imagem visual correspondente (ainda que essa correspondência suporte variações individuais). Não se podendo ir ao Cuanhama (Kwan-yama), articula-se com imagem ou foto já residindo na rede. Não sendo a original, pode ser a da cultura de chegada. Imaginemos que estamos a traduzir o poema para um público japonês. Então vamos buscar a um bom fotógrafo japonês uma imagem que faça a transição do *haikoti* para lá. Por exemplo esta fotografia de *Keiichi Numa*:



OBRAS CITADAS

- AMARANTE, D.W. d. (2002) — *A tradução da língua de Finnegans Wake*. «Anuário de Literatura», vol. 10, p. 93-107.
- ANTÓNIO, M. (1990) — *Reler África*. Coimbra: I.A.U.C..
- CAMPOS, A. d.; CAMPOS, H. d. (1962) — *Panorama de Finnegans Wake*. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, Secretaria da Cultura.
- CAMPOS, H. d. (1967) — *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes.
- ____ (1969) — *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva.
- CARVALHO, R.D. d. (2005) — *Lavra: poesia reunida 1970-2000*. Lisboa: Cotovia.
- ERVEDOSA, C. (1962) — *Poetas Angolanos*. 2.ª ed. Lisboa: CEI.
- ESTERMANN, C. (1956) — *Etnografia do Sudoeste de Angola*. Lisboa: JIU.
- FIGUEIREDO, F. d. (1973) — *A luta pela expressão*. 4.ª ed. São Paulo: Cultrix.
- GERONIMO, V. [s.d.] — *A teoria da transcrição de Haroldo de Campos: o tradutor como recriador*. «Qorpus — Como é/Ensaio», vol. 13.
- JOYCE, J. (1966) — *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LAGROU, E. (2008) — *A arte dos outros no surrealismo e hoje*. «Horizontes antropológicos», vol. 14, n.º 19 (jan-jun).
- LOTMAN, I.M. (1970) — *Semioticheskie issledovaniia po teorii iskusstva*. Moscovo: Iskusstvo.
- ____ (1972a) — *La struttura del testo poetico*. Milão: Mursia.
- ____ (1972b) — *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*. Munique: Fink.
- ____ (1983a) — *Assimetria e diálogo*. «Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam», vol. n.º 16, p. 15-30.
- ____ (1983b) — *K postroeniiu teorii vzaimodeistviiia kul'tur (semioticheskii aspekt)*. «Uchionye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta», vol. 646, p. 92-113.
- ____ (1984) — *O semiosfera*. «Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam», vol. 17, p. 5-23.
- ____ (1985) — *La semiosfera: l'asimetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Veneza: Marsilio.
- ____ (1996a) — *La semiosfera*. Valência: Univ. Valência.
- ____ (1996b) — *La Semiosfera*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, Y.M. & USPENSKY, B.A. (1975) — *Tipologia della Cultura*. Milão: Bompiani.
- NETO, Á. L. G. (2010) — *O Ulisses de Joyce reescrito por Houaiss: problemas de tradução e as soluções encontradas*. «Scientia Translationis», vol. 8.
- ONDJAKI (2009) — *Manuais para a confecção de um espanador de tristezas*. Lisboa: Caminho.
- PAXE, A. (2016) — *A migração fractal do provérbio: práticas, sujeitos e narrativas entrelaçadas*. [S.l.]: [s.n.].
- SOARES, F. (2001) — *Notícia da Literatura Angolana*. Lisboa: IN-CM.

RAUL BRANDÃO E O TEATRO: ERRO, SACRIFÍCIO E REDENÇÃO

MARIA JOÃO REYNAUD*

Resumo: *Entre todas as peças de Raul Brandão (1867-1930), O Gebo e a Sombra (1923) é aquela em que o pensamento existencial do escritor mais se depura e complexifica. A nossa reflexão incidirá sobre esta peça admirável, em que a questão do erro se liga ao tema da duplicidade humana, transversal a toda a sua obra. Mas também ao problema da liberdade individual, perspetivada à luz do sacrifício e da redenção.*

Palavras-chave: *Raul Brandão; O Gebo e a Sombra; Erro; Liberdade individual.*

Abstract: *Among all the pieces by Raul Brandão (1867-1930), O Gebo e A Sombra (1923) is the one in which the existential thought of the writer is more debugged and complicated. Our reflection will focus on this admirable piece, in which the question of error is linked to the theme of human duplicity, transversal to all his work. But also to the problem of individual freedom, seen in the light of sacrifice and salvation.*

Keywords: *Raul Brandão; O Gebo e a Sombra; Error; Individual freedom.*

Em 2017, a celebração dos «150 Anos do Nascimento de Raul Brandão» e dos «Cem Anos de *Húmus*» permitiu trazer à atualidade uma das figuras literárias mais marcantes do século XX. Escritor da condição humana e inquiridor do sentido do Universo e da História, Raul Brandão legou-nos uma obra excecional, inquietante e profundamente crítica, repartida por diversos géneros, às vezes indelimitáveis (romance, teatro, crónicas de viagem, memórias, ensaio histórico, narrativa infanto-juvenil). Contemporâneo de grandes escritores estrangeiros — como Miguel de Unamuno (1864), Romain Rolland (1866), ou M. Gorki (1868) —, Raul Brandão encarna a vertente do Modernismo português que ainda hoje permanece na sombra. Se o reconhecimento do seu papel de absoluto inovador no campo da ficção novecentista é hoje quase consensual, continua por avaliar o peso real da sua dramaturgia no panorama do teatro português contemporâneo. Lembremos que, no início da sua carreira literária, Raul Brandão foi atraído pela escrita teatral, assinando com Júlio Brandão a peça *A Noite de Natal*, levada à cena no Teatro D. Maria II (1899). Segue-se *O Maior Castigo*, peça escrita a solo e representada no Teatro D. Amélia (1902) por um elenco de excelentes atores, a qual foi bem acolhida pela crítica, apesar de ter tido muito poucas representações. Há ecos de uma outra peça entregue no Teatro D. Maria II, *O Triunfo*, cujo rasto se perdeu.

Pela mesma altura chegou a ser anunciada uma nova peça, *O Gebo*, que não subiu à cena¹. O projeto só virá a concretizar-se uma vintena de anos mais tarde, quando Raul Brandão publica, em 1923, o seu único volume de *Teatro*, com a chancela da Renascença Portuguesa². Aí se reúnem três peças: *O Gebo e a Sombra* («peça em 4 Atos»); *O Rei Imaginário* («monólogo») e *O Doido e a Morte* («farsa em um acto»). Seguir-se-á a publicação, na «Seara

* Universidade do Porto/CITCEM.

¹ Desconhece-se o original da anunciada peça *O Gebo*. No espólio do escritor há um conjunto de diálogos destinados a uma peça intitulada *A Sombra*, que poderão ter sido incorporados no texto que hoje conhecemos com o título *O Gebo e a Sombra*.

² BRANDÃO, 1923.

Nova», de mais dois textos dramáticos: *Eu Sou um Homem de Bem* («Monólogo», n.º 104, 18 agosto, 1927), e *O Avejão* («Episódio Dramático», n.º 150, 28 fev., 1929).

Estas cinco peças prolongam temas, situações e ambientes que marcam a sua ficção, mas que, transpostos para o teatro, permitem revelar de modo direto e impressionante ao espectador «a feroz realidade» da vida quotidiana. Os juízos críticos que estes textos dramáticos suscitaram vêm confirmar a sua importância no contexto bastante pobre da dramaturgia portuguesa da época. Na nossa perspectiva, todos beneficiaram do facto de terem sido escritos, ou reescritos, tardiamente, perto ou já no decurso da década de vinte e em inesperada sintonia com o que de melhor produziam dramaturgos europeus coetâneos, como Valle-Inclán (1866-1936) ou Luigi Pirandello (1867-1936). A circunstância de a dramaturgia de Brandão só se tornar conhecida nessa altura permitiu que os seus aspetos mais inovadores inspirassem diretamente a escrita dramática dos escritores da nova geração, como é o caso de José Régio ou de Miguel Torga. Se pensarmos em Luigi Pirandello, nascido no mesmo ano, não será difícil perceber que há em Raul Brandão uma idêntica vontade de renovar o teatro. Num comentário à peça *Adão e Eva*, de Jaime Cortesão, publicado no «Diário de Lisboa» em 1 de junho de 1921, Raul Brandão reconhece que o autor se desvia dos padrões estéticos epocais, contrariando salutarmente a expectativa de um público mundano e pouco exigente:

O público e os críticos estão habituados a uma arte convencional e ao teatro francês [...]. Atirar assim para o palco com uma peça em que o autor se debate [...], em que sentimos que há alguém que grita, que se desespera, que se despedaça é belo mas é arriscado.

Para lá do homem que todos nós somos e que discute os ministérios e os casos vulgares da existência, há outro, o verdadeiro [...].

Na peça de Jaime Cortesão este ser irrompe e fala e actua. Por isso nos debruçamos atraídos, sentindo-o em contacto connosco. Por isso o drama é grande e profundamente humano [...].³

Estas reflexões começam por se ajustar de modo perfeito às suas próprias peças, excetuando talvez *O Doido e a Morte*, uma farsa que, na opinião de Luís Francisco Rebello, «se tingem de uma coloração trágica». Foi sem dúvida esta a peça que melhor contribuiu para criar uma opinião positiva acerca do teatro de Brandão, concitando juízos críticos quase unanimemente entusiásticos. Miguel Torga considera-a uma «obra perfeita»; José Régio escreve na «Presença» que se trata de «uma afirmação de génio»⁴; João Gaspar Simões refere-se-lhe como uma «obra-prima»⁵; Luís Francisco Rebello considera-a não só «uma obra-prima e o momento mais alto de todo o teatro brandoniano», mas «um dos raros momentos verdadeiramente geniais do nosso teatro»⁶. Só Aquilino Ribeiro, numa avaliação talvez precipitada, a vê como um «acidente na carreira do escritor», que «aqui andou [...] à superfície das almas, quando é condão seu descer às profundidades abissais pesquisando e escl-

³ *Teatro*, «Escritos sobre Teatro»; cf. BRANDÃO, 1986: 189-190.

⁴ RÉGIO, 1977: 55.

⁵ SIMÕES, 1971: 112.

⁶ BRANDÃO, 1986: 38.

recendo», sem suspeitar, como escreve João Pedro de Andrade, que ela iria «ficar como uma das suas obras mais perfeitas»⁷.

A questão do *erro*, do *sacrifício* e da *salvação* será abordada apenas n' *O Gebo e a Sombra*, por ser, entre todas as peças, aquela em que o pensamento existencial de Raul Brandão se depura e complexifica, apesar de não se afastar estruturalmente dos moldes tradicionais da dramaturgia realista-naturalista. O teatro de Raul Brandão nasce da observação da natureza do homem, marcada por uma dualidade que lhe é consubstancial. O tema da duplicidade humana, transversal a toda a sua obra, liga-se ao problema da liberdade individual, que se torna central n' *O Gebo e a Sombra*. Nesta peça, as personagens principais são confrontadas com situações extremas, que as incitam a fazer escolhas, isto é, a fazer um bom ou mau uso do livre-arbítrio. É por uma decisão individual que cada uma delas poderá alcançar a liberdade que a leva a agir de acordo com a sua consciência, ou a cair no abismo que inapelavelmente lha retira.

A peça divide-se em quatro atos, permitindo a afirmação progressiva da autonomia psicológica das personagens e a instauração de um conflito que progride e se expressa na tensão opressiva que levará ao desenlace. João Pedro de Andrade considera esta peça «uma tragédia do nosso tempo»⁸. De facto, ela traz também ao primeiro plano o tema social da pobreza, que pesa sobre cada personagem como uma fatalidade. Mas, no prolongamento da atmosfera de *Os Pobres* (1906), abre-se a possibilidade de escapar à «feroz realidade» pela via do *sonho*. O Gebo, personagem recuperada deste romance («História do Gebo», capítulo X), tem agora outra consistência. Enfrentando tenazmente o seu destino, apesar de aceitar a alcunha que se substituiu ao nome, é um cobrador que trabalha por conta da Companhia Auxiliar e a quem, por óbolo, são confiadas algumas escritas que o ajudam a fazer face à miséria que se abateu sobre a família. Doroteia, sua mulher, ignora que foi a delinquência de João, o filho de ambos, que acarretou o seu súbito desaparecimento, levando-os à situação desesperada em que se encontram. Sofia, a sobrinha que ficou órfã quando era criança e o Gebo acolheu como filha, é casada com João e cúmplice da mentira piedosa com que ambos mantêm a ilusão de Doroteia quanto ao motivo da sua prolongada ausência. Receando que a verdade a destrua, física e psiquicamente, o Gebo alimenta-lhe o *sonho* a que ela se agarra, como condição de sobrevivência.

A peça começa por confrontar-nos com um diálogo travado entre as duas mulheres, enquanto esperam pelo Gebo, que chega finalmente a casa, depois de um dia de extenuante trabalho. É um homem a quem só resta, como tábua de salvação, o cumprimento escrupuloso do dever, de modo a preservar a sua honra e a manter estoicamente a elevação da alma, num quotidiano de privações, a roçar a miséria, onde a rotina se torna um bem inestimável: «A felicidade na vida é não acontecer nada», diz o Gebo (Ato I). O parco ordenado que afeire permite-lhe manter a casa modestíssima onde vivem. Traz consigo, conforme a didascália, «uma maleta e um rolo de papéis debaixo do braço». O cruzamento do plano sociológico, onde se revelam as graves desigualdades sociais que geram a revolta individual e

⁷ ANDRADE, 2002: 201.

⁸ ANDRADE, 2002: 197.

coletiva, com o plano psicológico, onde decorre o «drama da vida profunda, subconsciente» das personagens (Hernâni Cidade), é um dos vários aspetos que tornam a peça excepcional. A última tarefa quotidiana do Gebo é contabilizar e registar o total das cobranças do dia, trabalho feito ao serão e apenas interrompido pelas insistentes perguntas de Doroteia acerca do paradeiro do filho. Através de uma breve troca de palavras com Sofia, ainda no primeiro Ato, ficamos a saber que o Gebo teve um encontro fortuito com o filho alguns anos atrás, tendo-lhe então entregado «todo o dinheiro que levava». Esta analepse funciona como um indício da tragédia que se avizinha, uma vez que o Gebo partilha com a nora a suspeita do seu retorno, por se sentir «seguido e rodeado por uma sombra que nunca se aproxima» (p. 67).

Dois vizinhos ainda mais pobres são as visitas habituais da casa: Chamiço, o músico de feira, e Candidinha, que vive da caridade de supostas amigas. A família reparte com eles o café que os aquece e reconforta. Estas duas personagens representam a pobreza que dilacera o tecido social pequeno-burguês do Portugal do primeiro vinténio do século XX. Uma pobreza endémica, agravada por um esforço de guerra que o país não estava à altura de suportar, e a total desproteção dos mais necessitados são o pano de fundo sociológico deste drama cujo desenlace é absolutamente inesperado. Doroteia finge ignorar, por contumácia, a situação do filho, permitindo que a mentira insustentável se prolongue, não obstante o evidente desconforto que ela gera no Gebo e em Sofia.

No fim do primeiro Ato, dá-se o súbito regresso de João. Depois de fazer rodar cautelosamente a fechadura da porta de casa, apanha de surpresa o pai, ainda a fazer serão, e fala-lhe com secura. No segundo Ato, a família é confrontada com a verdade que todos fingem ignorar. Além de um comportamento estranho, João usa a palavra para se insurgir contra uma sociedade brutal, onde os ricos esmagam os pobres e os poderosos privam os humildes da dignidade e do amor-próprio. Uma mescla de ódio e instinto de sobrevivência levou-o a agir de forma cega e a cometer abruptamente um assassinato, como se depreende do seu discurso caótico e lacunar (p. 86). Numa sociedade sem saída, onde já não há nada a perder, só resta a vingança e o crime. No fim do segundo Ato, João rouba o dinheiro das cobranças feitas pelo pai com destino à Companhia Auxiliar. Apanhado em flagrante delito por Sofia, consuma com violência o roubo. Terá sido este o único motivo do seu regresso a casa? Ou terá sido movido pelo afeto que ainda o liga à figura materna? A disjuntiva parece fazer sentido, se tivermos em conta o diálogo entre mãe e filho que antecede a cena do roubo: «Eu, também, nunca te esqueci. Mesmo nos dias aziagos te vi e ouvi. Às vezes falavas-me como do fundo de um sepulcro... Quem estava morto era eu.» (p. 92).

O seu regresso não é, obviamente, o de um filho pródigo. A grande questão que a peça nos coloca é a crueldade de um ato deliberado, cometido no único lugar em que João encontraria abrigo e consolação contra a violência exterior. Mas há que ter em conta a explosão da violência interior, instintiva, que explica o amoralismo do seu comportamento e a suspensão do juízo ético, aspeto fundamental que a peça frontalmente coloca. A ética implica que o sentido das ações possa ser questionável, em resultado do «hiato» que se cria entre os valores institucionalizados pela lei e a autorregulação do sujeito em função do seu universo de crenças, valores e referências pessoais. A impossibilidade de João assumir o erro que

o transformou num marginal priva-o de qualquer sentimento de culpa e encaminha-o para um estado psicológico incapaz de o inibir de uma conduta desastrosa contra aqueles que o poderiam proteger e amar incondicionalmente. A reconciliação consigo mesmo e com os outros é uma hipótese inviável, porque, como no teatro do absurdo de Jean Genet, «il faut choisir le mal au lieu de le subir». Aquilo a que Paul Ricœur chama «sagesse en situation», que abriria a possibilidade do reconhecimento da culpa — não só de João, mas também de Doroteia, por se ter enquistado na recusa sadomasoquista de uma verdade que acarretará a perda do marido — não tem aqui lugar.

As energias libertadoras do Romantismo nasceram da convicção herdada de Rousseau de que a miséria e a injustiça que ensombram o destino humano não são uma consequência do pecado original e da culpa a ele associada, mas de uma falha do próprio homem. Resultariam de desigualdades vindas dos primórdios da civilização, que se acumularam ao longo de séculos de tirania e exploração. Na visão iluminista de Rousseau, foi o próprio homem que, ao longo dos tempos, criou as cadeias que o aprisionam. Daí a sua crença numa possível transformação qualitativa da existência humana, com base num novo sistema de educação e numa alteração profunda da organização da vida social e das condições materiais que a regem. A possibilidade de as ações humanas se projetarem num horizonte de progresso infinito e de o ser humano atingir a «perfectibilidade» foram ideias utópicas que ganharam então terreno, embora depressa embatessem contra a realidade crua das oligarquias instaladas e da proliferação de conflitos sangrentos. A crítica de Rousseau à noção cristã de culpabilidade, pela crença que «le mal ne peut être inné dans l'âme» (Georges Steiner)⁹, teve como consequência a ideia de que o indivíduo nunca é totalmente responsável pelo mal que cometeu, uma vez que é a sociedade a grande corruptora da bondade natural do ser humano¹⁰. Escreve George Steiner que «À l'heure de vérité, le criminel sera saisi par le remords; le crime sera aboli ou l'erreur corrigé. Le crime ne mène pas au châtement mais à la rédemption»¹¹.

Esta ideia está presente em obras de grandes escritores românticos, como *Les Misérables* de Victor Hugo. Embora Raul Brandão seja herdeiro, em muitos aspetos, do romantismo, e haja ecos de Hugo n' *Os Pobres*, não é difícil concluir que a sua reflexão sobre o mal se radicaliza n' *O Gebo e a Sombra*. Ao tomar a decisão de reclamar a autoria do crime de roubo cometido pelo filho, e de se entregar à polícia para evitar o sofrimento de Doroteia, o Gebo sacrifica a própria honra, o único valor em que aparentemente acredita. A pena de três anos que terá de cumprir é o tempo suficiente para descobrir a realidade atroz que os espessos muros da prisão encerram. O mergulho no lado sombrio da vida que é a experiência do encarceramento levá-lo-á a assumir uma nova identidade:

E quando um dia cem ladrões clamaram virados para mim: — Ó Gebo! ó Gebo! — eu gritei-lhes: — Haja aí quem me chame o Gebo que o estrefego. — Eu tinha boca e nunca tinha gritado, força e nunca tinha feito sofrer! [...] (Ato IV).

⁹ Cf. STEINER, 1993: 90.

¹⁰ STEINER, 1993: 90.

¹¹ STEINER, 1993: 90.

David Mourão-Ferreira, ao explicar as razões pelas quais considera esta peça «a mais ambiciosa», mas também «a menos conseguida»¹² de Raul Brandão, faz notar que as falas do Gebo e de João não se distinguem: «as frases de um e de outro seriam perfeitamente intercambiáveis»¹³. Mas, logo de seguida, relativiza a afirmação: «O mais estranho e paradoxal, no entanto, é que estas figuras, indiferenciadas sob o ponto de vista linguístico, apresentam afinal nítida autonomia psicológica»¹⁴. A relação entre o Gebo e o filho pode ser analisada de diversos ângulos. Independentemente da contaminação discursiva que marca as falas de um e de outro, João pode ser visto como o duplo recalcado do Gebo, o seu *negativo*. Mais do que a *sombra* que já o perseguia e rodeava, anunciando a aproximação da catástrofe, João é o espelho insuportável da revolta que afunda em vez de salvar. As palavras implacáveis que dirige ao pai por este ser subserviente e escravo do «dever» são o sinal inequívoco da sua insubmissão à lei dos opressores. Só que a acusação que lhe dirige não é mais do que o grito de revolta de um oprimido que não consegue livrar-se do grilhão que lhe fere a carne e a alma. Não deixa de ser curioso que o título com que a peça é anunciada nas páginas de «A Águia» (março-abril de 1923), através da pré-publicação do «1.º acto», seja *A Sombra do Gebo*. O título definitivo, só aparece quando o volume de *Teatro* é publicado (9 de julho de 1923)¹⁵.

Brandão é um escritor de linhagem romântico-simbolista que foi capaz de criar um sistema estético-literário então desconhecido, em consonância com uma visão do mundo que interroga os fundamentos do *ser* e do *existir*. O seu teatro não é só o lugar «em que o autor se debate», mas o espaço onde cada personagem é levada ao ponto extremo do desdobramento do «eu» num Outro desconhecido.

Na adaptação que Manoel de Oliveira fez de *O Gebo e a Sombra* ao cinema, paira desde a primeira cena o *fatum* da tragédia grega. A decisão de suprimir o quarto e último Ato da peça vem efetivamente reforçar o significado patético do sacrifício. Ao assumir a responsabilidade do roubo em lugar do filho, o Gebo tenta prolongar a ilusão de Doroteia e preservá-la de uma dor maior. Ao avocar a si uma culpa que não tem, o ato de amor do Gebo adquire um sentido sacrificial. É esta a maneira que ele encontra de resgatar simbolicamente o erro (*a falta*) do filho, vítima da lógica implacável de uma sociedade injusta. De qualquer modo, fica a pairar a ideia de que o mal, na diversidade das suas manifestações, é erradicável.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, João Pedro de (2002) — *Raul Brandão, A Obra e o Homem*. Edição: Sílvia Andrade. Lisboa: Acontecimento.
- BRANDÃO, Raul (1923) — *Teatro*. Porto: Renascença Portuguesa.
- ____ (1986) — *Teatro*. Estudo introdutório de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Editorial Comunicação. Edição utilizada.

¹² MOURÃO-FERREIRA, 1992: 176.

¹³ MOURÃO-FERREIRA, 1992: 177.

¹⁴ MOURÃO-FERREIRA, 1992: 177.

¹⁵ Cf. BRANDÃO, 1986: 32-33.

- MOURÃO-FERREIRA, David (1992) — *Nota sobre o Teatro de Raul Brandão*. In *Tópicos Recuperados*. Lisboa: Caminho.
- RÉGIO, José (1977) — *Literatura Livresca e Literatura Viva*. «Presença», n.º 9. Reproduzido em *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*.
- SIMÕES, João Gaspar (1971) — *O Mistério da Poesia*. Porto: Inova.
- STEINER, Georges (1993) — *La Mort de la tragédie*. Paris: Seuil.

ENTRE «THE INACCURACY OF THOUGHT!» E «THE IGNORANCE OF HUMANITY!» NUM CONTO DE VIRGINIA WOOLF

CARMEN MATOS ABREU*

Resumo: Na busca de respostas, a dúvida leva a narradora a mergulhar em hipóteses, razões prováveis, mas sempre improváveis, que no silêncio de si para si lhe vão aportando ao pensamento na esperança de que da falha surja o acerto. Perante questionamentos acerca de uma mancha na parede, a narradora vai-se deleitando na tecelagem de uma sucessão de noções, numa escrita introspetiva e esforçada pela descoberta do real no passado. Toda a construção narrativa do conto *The Mark on the Wall* decorre de imagens do derrame de consciência da narradora, que concatenam quadros de vida imaginados. Publicado em 1917, neste conto respiram-se já os reflexos das enormes perplexidades, erros ou falhas organizadores da instabilidade psicológica que a Primeira Guerra Mundial disseminava, também no mundo literário, deixando cada identidade sem respostas e sem convicções. É a liberdade de pensamento que Virginia Woolf defende através do jogo da Natureza, percebendo que tudo é fugaz e que nada sabemos. Este conto termina em aberto. Sem soluções para erros do pensamento mas que trouxeram fortuna ao leitor, acompanhar Virginia Woolf nesta viagem à profundidade de todos as «fraquezas de pensamento» que definem «a ignorância da humanidade» é mergulhar num projeto literário da estética modernista.

Palavras-chave: Virginia Woolf; *The Mark on the Wall*; Modernismo literário; Escrita intimista.

Abstract: Searching for answers, the narrator's doubts have never been clarified by some hypotheses, whose inner thoughts search for the very probable reasons of a mark on the wall. In this sense, frames of an imagined life shape the entire narrative plot of the tale *The Mark on the Wall*. Published in 1917, it is evident, in this tale, the enormous perplexities, errors and failures that defined the psychological instability generated by the First Great War, that social moment when each identity had no answers and no convictions. Supported by the detailed observation of Nature, Virginia Woolf keeps the freedom of thought and concludes that everything is fleeting and that «nothing is known». This is an open ended tale. Without any solution for the errors of the mind, the reader is fortunate enough though to travel with Virginia Woolf through this «weaknesses of thought» towards the depths of the «ignorance of humanity», a narrative project of the modernist literary aesthetics.

Keywords: Virginia Woolf; *The Mark on the Wall*; Literary modernism; Insight creativity.

Publicado em 1917, *The Mark on the Wall* foi o primeiro conto escrito por Virginia Woolf, um monólogo no qual a autora relembra e relata, de si para si, uma sucessão de possibilidades acerca da origem da marca que observava na parede da sala onde tivera estado sentada, hipóteses que um estádio de consciência entre o racional e o sensorial lhe iam debitando. A partir desse ícone na parede da sala todo o conto se organiza numa sucessão de possíveis causas com as mais variadas origens —, na opinião de David Bradshaw, a tarefa principal da narradora neste conto é bombardear a mente com uma miríade de impressões¹ — dentre as quais vai tentando descobrir os efeitos produzidos no observador, e fá-lo para cada proposta sugerida. Em *The Mark on the Wall*, Virginia Woolf faz a representação do narra-

* CITCEM, FLUP. carmen.m.abreu@gmail.com.

¹ BRADSHAW, 2008: XV.

dor autodiegético, já que a única personagem que preenche todo o texto é a própria narradora, apenas travada no momento em que a narrativa encerra, e quando alguém aparece ao seu lado e lhe diz: «I'm going out to buy a newspaper.»² —, supostamente o marido. Mas será curioso notar-se que a onisciência desta narradora-personagem está confinada às suas próprias dúvidas e questionamentos, fragilidades que logo se apresentam nas primeiras palavras com que a narrativa se inicia: «Perhaps it was the middle of January in the present year that I first looked up and saw the mark on the wall.»³, acrescentando que «In order to fix a date it is necessary to remembre what one saw.»⁴, declaração que permite informar o leitor de que o texto não é escrito no momento da observação que o motivou.

Existem então dois tempos da narração: o primeiro, em analepse e por recuperação de memória da narradora, já que a descrição do facto observado está colocada num tempo passado; o segundo, aquele em que se gera toda a teia reflexiva através de propostas digressivas sugeridas pelo pensamento da narradora, no tempo narrativo em que se constrói quase todo o texto. Neste processo de recobro de lembranças foram vários os fatores de coadjuvação à memória, cujos elementos se revestem de grande simplicidade. É evocada a sombra provocada nas páginas do livro que a personagem lia pela incidência de luz provinda da lareira — o fogo para aquecimento, logo, denotador de tempo frio —, ou a presença de três crisântemos contidos numa jarra, espécie botânica que em Inglaterra atinge a floração entre o final de cada ano e o início do ano seguinte, recordando-se ainda a narradora-personagem que estava a tomar chá quando viu a mancha na parede, pela primeira vez, através do voltar do fumo do cigarro. Esta busca de rudimentos factuais definidores do tempo e espaço em que na altura a narradora se terá encontrado quando observou a marca na parede tornaram-se imprescindíveis para que a memória se reinstalasse num momento passado, acrescentando a este quadro circunstancial de demarcação uma certeza de alguma curiosidade, a de que tinha estado a tomar chá, ao mesmo tempo que fumava um cigarro. Este envolvimento, de carácter pessoal, deixa o leitor perceber que no momento de observação da marca na parede a personagem estava entregue a um instante de relaxamento, numa pausa para descanso, talvez a meio da tarde — porventura cumprindo a prática do «five o'clock tea» que, na época, seria ainda acarinhada pela sociedade de pertença da escritora.

Nesta narrativa de profunda introspeção acerca de algo que parece não constituir importância alguma, a exemplo de uma simples mancha na parede, a escrita de Virgínia Woolf oferece-nos um número indeterminado de complexidades e perplexidades acerca da existência humana. Logo começa pela afirmação de que a função biológica da memória, responsável por trazer à lucidez retratos de experiências anteriores ao momento em que estão a ser redefinidos, não vive e sobrevive por si só, já que para que esta condição sistematizadora de registos atue é afinal necessário que receba um conjunto de impulsos sobre factuais que lhe permitam o necessário enquadramento cerebral para presentificação de ações recuadas. Mas verifica-se ainda que a associação de ideias a que a narradora recorre se distende pela sugestão cromática dos carvões em brasa da lareira, cor que lhe reacende

² WOOLF, 2008 [1919]: 10.

³ WOOLF, 2008 [1919]: 3.

⁴ WOOLF, 2008 [1919]: 3.

à memória «that old fancy of the crimson flag flapping from the castle tower»⁵, desconforto que arrasta ao debate outro enquadramento que a memória lhe oferece, a imagem «of the cavalcade of red knights riding up the side of the black rock»⁶. Tratava-se de tempos de guerra, dedução justificada ainda pelo seguinte acrescento: «Rather to my relief the sight of the mark interrupted the fancy, for it is an old fancy, an automatic fancy, made as a child perhaps»⁷, recordação que memórias amargas, certamente as da Primeira Guerra Mundial, que pela sua gravidade social e desalento pessoal e familiar a personagem não conseguia afastar.

Antes de se avançar para alguns detalhes acerca deste conto, gostaríamos, entretanto, de referir que certamente já se terá compreendido a cisão estética desta narrativa com as já esbatidas construções elaboradas pelo romantismo e realismo literários que as últimas décadas do século XIX abraçaram, no segundo caso, entusiasticamente. De facto, quando a escrita de Virginia Woolf dá à estampa, a partir de meados da segunda década do século XX, em Inglaterra afirmava-se já uma nova genealogia literária, a do pensamento modernista, que segundo Peter Faulkner se instalou, *grosso modo*, entre «1910 e 1930», reconhecimento ao qual acrescenta que «só se afirmou na crítica literária inglesa nos finais da década 60 do séc. XX»⁸. Relembramos, e desta vez com uma enumeração de Paul Poplawski, que na definição de Modernismo se conjugam vários e discretos movimentos ou tendências literárias e artísticas que pontualmente estiveram na moda, onde se inclui o naturalismo, simbolismo, imagismo, futurismo, cubismo, vorticismo, expressionismo e surrealismo⁹, teia de instabilidades estéticas que confirma a enérgica mobilidade de pensamento da denominada epifania da *Lost Generation*. Esta linhagem estética dos «ismos», situada entre finais do século XIX e primeira metade do século XX, foi por si só denotadora de um estádio sócio, histórico e cultural de enorme rutura com a confortável tradição que até então estivera instalada, para o qual contribuíram as Guerras devastadoras, geradoras de profundo abalo na crença da ordem instituída que, a par dos desenvolvimentos científicos e tecnológicos, promoviam novas perspetivas quotidianas e, conseqüentemente, novas fórmulas de expressão artística. O Homem estava em decadência, desesperançado, desacreditado, confrontado com um mundo que lhe era hostil nas múltiplas dimensões da realidade, perturbação da identidade que na arte em geral produziu e recebeu expressiva valorização. Os escritores, repartidos entre a desconfiança e a indeterminação, geriam a instabilidade apostando e centrando-se na observação de pequenas materialidades, fragmentadas ou até indecifráveis, as quais convertiam em ícones de observação e análise que glosavam no papel. Será talvez ainda oportuno recordar-se que a esta nova fórmula literária, tal como na pintura, se passou a analisar e representar o quotidiano pela falta de consistência estrutural, pela desintegração do Ser e do espaço, focalizando-se a atenção do artista em preferências provenientes das sensações. No quadro da crítica literária, e regressando-se a Virginia Woolf, Martin Travers refere que a escritora estava completamente consciente acerca da fragmentação da

5 WOOLF, 2008 [1919]: 3.

6 WOOLF, 2008 [1919]: 3.

7 WOOLF, 2008 [1919]: 3.

8 FAULKNER, 2004: 33. A tradução dos excertos das obras críticas é da nossa responsabilidade.

9 POPLAWSKI, 2008: 548.

consciência originada na Idade Moderna, bem como da expressão oferecida pelo papel da arte a essa fragmentação, tal como aconteceu com o pós-Impressionismo¹⁰, acrescentando que a grande preocupação de Virginia Woolf era a de encontrar uma fórmula estética que retivesse a fluidez e as tensões provenientes dessa fragmentação¹¹ no sentido de estruturar a sensibilidade e ordenar o tempo de maneira integrada. De resto, revela-se consensual, no universo da crítica literária, que dentre outros conhecidos escritores, Virginia Woolf foi radicalmente inovadora nesta matéria.

Retomando-se a moldura narrativa do conto *The Mark on the Wall*, a autora debruça-se precisamente sobre a descoberta da origem da marca que descobre na parede, seus avatares de natureza humana e temporal, demanda que explora através de uma multiplicidade de sugestões jamais possíveis de esclarecer, muito menos de concluir, e daí que a ênfase vá admitindo a inviável interpretação das hipóteses. Atravessando conjeturas várias, a narradora deteve-se na suposição de se tratar de um buraco causado por um prego para suspender algo decorativo de quem anteriormente tivesse habitado a casa, premissa que lhe introduziu outra possível conceção, desta vez a partir de uma acalorada conversa que tivera, quando a começou a habitar, com um dos elementos da família de saída. Tendo este interlocutor, não identificado no texto, informado a narradora que «They wanted to leave this house because they wanted to change their style of furniture»¹², e sendo que o diálogo tivera decorrido com enfoque na arte, a narradora acrescentou que «in his opinion art should have ideas behind it»¹³ — frase demonstrativa de que Virginia Woolf, segundo Birgit Spengler, sempre se preocupou com as questões relacionadas entre a natureza da arte e as estruturas sociais¹⁴. Reconhecendo, porém, a pouca importância do esforço em que afinal estava imersa, a narradora rematou o pensamento achando que «That is the sort of people they were — very interesting people, and I think of them so often, in such queer places, because one will never see them again, never know what happened next.»¹⁵.

Continuando a navegar num mar de incertezas, ausências, desconhecimentos, improbabilidades e interrogações, a narradora concluiu que a marca na parede certamente não poderá ter sido efetuada por um prego, pois para tal era grande e redonda demais. Ainda assim, embora cética face ao possível esclarecimento encontrado para a dúvida instalada, admitiu dar uma volta pela sala para, aproximando-se, verificar mais de perto de que se trataria a inquietante mancha. Mas prontamente raciocinou:

*I might get up, but if I got up and looked at it, ten to one I shouldn't be able to say for certain, because once a thing's done, no one ever knows how it happened. O dear me, the mystery of life! The inaccuracy of thought! The ignorance of humanity!*¹⁶

¹⁰ TRAVERS, 2001: 134.

¹¹ TRAVERS, 2001: 134.

¹² WOOLF, 2008 [1919]: 3.

¹³ WOOLF, 2008 [1919]: 3.

¹⁴ SPENGLER, 2004: 55.

¹⁵ WOOLF, 2008 [1919]: 3.

¹⁶ WOOLF, 2008 [1919]: 4.

Entendemos que, neste conto, esta é a frase axial que organiza o pensamento de Virginia Woolf. Para além da grande tese filosófica de todos os tempos, a problemática em torno da questão ontológica, neste texto reflete-se acerca da fragilidade do Ser, que tão facilmente abarca o desconhecimento de todos os antecessores e antecedentes ocorridos em momentos sobre os quais o pensamento possa exigir um saber, mas que a própria natureza lho nega perante os mistérios da vida. A fraqueza do pensamento, segundo a escritora, é a razão pela qual a humanidade vive ignorante acerca de um passado que jamais recupera. Submetendo ao raciocínio, como ponto de partida, a observação de alguns objetos que, entretanto, tivera perdido, a narradora-personagem aponta breves exemplos da sua vida através de episódios que, segundo descreve, não mais pretendiam do que «To show very little control of our possessions we have — what an accidental affair this living is after all our civilizations»¹⁷. Situada nesta fase de indagação e reflexão, a narrativa lança-se no desenvolvimento de associação de ideias sobre representações factuais, já não para descobrir a origem da mancha na parede através de hipóteses metafóricas de significativa instabilidade, mas para, e sempre na esteira deste mote, refletir acerca do processo de contingência sobre o que controlamos, e em que vivemos. Nestas ponderações teóricas, que agora não pretendem descobrir causas através de representações de subjetividade, mas antes apurar motivos de falta de controlo sobre bens de pertença pessoais, o leitor assiste a uma sequência alargada de probabilidades possíveis, mas impossíveis de objetivar. E no rasto destas reflexões sobre objetos perdidos, são imensas as cogitações acerca do que, afinal, é comum à vida em geral. Perceba-se um pouco como através da proposta que a narradora inicia quando refere «let me just count over a few of the things lost in one lifetime, beginning, for that seems always the most mysterious of losses»¹⁸, apontando de seguida para a perda de

*three pale blue canisters of book-binding tools [...], the bird cages, the iron hoops, the steel skates, the Queen Anne coal-scuttle, the bagatelle board, the hand organ — all gone, and jewels too. Opals and emeralds, they lie about the roots of turnips. What a scraping paring affair it is to be sure!*¹⁹

A fiada destes objetos perdidos poder-nos-á parecer algo estranha, mas calcula-se que não seria assim tão improvável num tempo em que a propriedade doméstica era menos vedada, levando a crer que seria menos controlada pelos seus habitantes. Na esteira desta reflexão, a narradora estabelece uma curiosa imagem colocando lado a lado a vida e o metropolitano, cuja velocidade nos despojaria de roupas e artefactos pelo que, segundo imagina, seríamos «Shot out at the feet of God entirely naked!»²⁰, em grande proximidade com a conceção de vida e morte, do total despojamento de qualquer artefacto material finda a vida, afirmando ainda que aquela imagem «seems to express the rapidity of life, the perpetual waste and repair, all so casual, all so haphazard...»²¹. E neste contexto de reflexão no ciclo de vida a personagem interroga-se sobre várias condicionantes da experiência humana,

¹⁷ WOOLF, 2008 [1919]: 4.

¹⁸ WOOLF, 2008 [1919]: 4.

¹⁹ WOOLF, 2008 [1919]: 4.

²⁰ WOOLF, 2008 [1919]: 4.

²¹ WOOLF, 2008 [1919]: 4.

tais como, entre demais, o porquê de nascermos num determinado lugar e não noutra qualquer, desamparados, sem saber falar e incapazes de ajustarmos o nosso olhar. Imersa neste estado de observação dos sentimentos de si, do outro, e do mundo em geral, a narradora volta a concentrar-se na mancha da parede, afirmando que de maneira alguma se trata de um buraco, e que poderá ter sido, por exemplo, uma folha de rosa seca deixada ali no verão. Após divergir aleatoriamente o pensamento para elementos da botânica ou para um texto dramático de Shakespeare — que considera extremamente aborrecido e sem que causar qualquer interesse —, acaba por, ironicamente, manifestar anseio em refletir sobre si própria e de não ser interrompida pelas causas que provocaram a mancha: «I wish I could hit upon a pleasant track of thought, a track indirectly reflecting credit upon myself, for those are the pleasantest thoughts.»²², irrompendo-se, ensimesmada neste propósito, para outra teia de cogitações geradoras de um episódio que, na narrativa, se coloca *in medias res*.

É nesta fase do conto que a escritora dá largas aos seus questionamentos, buscando entendimento sobre os mesmos e acrescentando que «All the time I'm dressing up the figure of myself in my own mind, lovingly, stealthily, not openly adoring it, for if I did that, I should catch myself out, and stretch my hand at once for a book in self-protection»²³. Neste entendimento acerca da sua imagem perante a sociedade por um ato confessional, a narradora reconhece as máscaras que coloca segundo códigos de exigida convivência, manifestando, entretanto, o cuidado a manter a utilização de cada máscara ou então, pela falta de verdade, teria de recorrer à proteção que a presença de um livro sempre proporciona. Só que, mesmo assim, o livro não deixaria de ocupar o lugar de outra máscara que sobre si adicionava, pois quando a mão o procurasse não seria com o intencional propósito da leitura mas, em vez disso, para se esconder por detrás de uma falsa leitura que preenchessem momentos de inibição. Deixando-se conduzir nesta linha de raciocínio acerca da entidade, a narradora prolonga a reflexão comparando o efeito das máscaras aos resultados provocados pela imagem refratada num espelho partido, imagem que diz encontrar-se sempre refletida no olhar dos outros sobre nós.

Passando a dissertar entre causas e efeitos de generalizações e regras, acaba por as cruzar ao concluir que, apesar de tudo, «There was a rule for everything»²⁴, e prolongando-se em exercícios filosóficos entre «a sense of illegitimate freedom»²⁵ que o ser humano mantém sobre a posse de objetos e «an intoxicating sense of illegitimate freedom»²⁶, reticencia a palavra liberdade, condição existencial, e essencial, que coloca em dúvida. No retorno quase inevitável, a narradora volta a concentrar-se no objeto de indagação, e exclama:

*In certain lights that mark on the wall seems actually to project from the wall. Nor is it entirely circular. I cannot be sure, but it seems to cast a perceptible shadow, suggesting that if I ran my finger down that strip of the wall it would, at a certain point, mount and descend a small tumulus [...].*²⁷

²² WOOLF, 2008 [1919]: 5.

²³ WOOLF, 2008 [1919]: 5.

²⁴ WOOLF, 2008 [1919]: 6.

²⁵ WOOLF, 2008 [1919]: 6.

²⁶ WOOLF, 2008 [1919]: 7.

²⁷ WOOLF, 2008 [1919]: 7.

E logo declarando a sua atração por túmulos, a atração pela morte que ainda cedo a viria a vitimizar, ao considerando-se melancólica como a maioria dos ingleses ramifica o discurso e acrescenta: «finding it natural at the end of a walk to think of the bones stretched beneath the turf...»²⁸. É, pois, neste quadro cavernoso, nesta atração pelo abismo que o pensamento virginiano se vai prolongando, até que chegado à arqueologia a narradora levanta a dúvida se existiria algum livro sobre essa matéria. Incidindo no papel dos arqueólogos, a narradora questiona-se acerca do tipo de pessoas que se dedicam a este tipo de descobertas, considerando que poderem ser coronéis aposentados, lavradores idosos ou padres da vizinhança, descobertas obtidas na sequência de deslocações a que, por inerência de funções, terão sido obrigados. E comenta:

*Retired Colonels for the most part, I daresay, leading parties of aged labourers to the top here, examining clods of earth and stone, and getting into correspondence with the neighbouring clergy, which, being opened at breakfast time, gives them a feeling of importance, and the arrow-heads necessitates cross-country journeys to the country towns, and agreeable necessity both to them and to their elderly wives, who wish to make plum jam or to clean out the study, and have every reason for keeping that great question of the camp or the tomb in perpetual suspension, while the Colonel himself feels agreeable philosophic in accumulating evidence of both sides of the question.*²⁹

Mas a narradora não se detém nestes comentários eivados de requintada ironia onde a vaidade social se demonstra, e demora-se num infinito leque de sugestões que ficam a pairar sempre sem resposta, retomando o quadro social em debate, finalmente, já ornado por elementos arqueológicos que alimentam os museus. E então refere:

*It is true that he [the Colonel] does finally incline to believe in the camp; and, being opposed, indites a pamphlet which he is about to read at the quarterly meeting of the local society when a stroke lays him low, and his last conscious thoughts are not of wife or child, but of the camp and arrow-head there, which is now in the case at the local museum, together with a foot of a Chinese murderess, a handful of Elizabethan nails, a great many Tudor clay pipes, a piece of Roman pottery, and the wine-glass that Nelson drank out of — proving I really don't know what.*³⁰

concluindo, «No, no, nothing is proved, nothing is known»³¹. Progredindo neste oceano de incertezas por onde o pensamento da narradora-personagem viaja, e sempre a propósito da mancha na parede, coloca outra possibilidade, a de se tratar da cabeça de um gigantesco prego ali existente há duzentos anos. Todavia, refletindo que de nada lhe valeria saber a verdadeira causa, inflete o pensamento crítico noutra direção mais generalizada, e então vagueia acerca do conhecimento em geral:

²⁸ WOOLF, 2008 [1919]: 7.

²⁹ WOOLF, 2008 [1919]: 7.

³⁰ WOOLF, 2008 [1919]: 7-8.

³¹ WOOLF, 2008 [1919]: 8.

— *Knowledge? Matter for further speculation? I can think sitting still as well as standing up. And what is knowledge? What are our learned men save the descendants of witches and hermits who crouched in caves and in woods brewing herbs, interrogating shrew-mice and writing down the language of the stars? And the less we honour them as our superstitions dwindle and our respect for beauty and health of mind increases...*³²

E a narrativa declina-se para caminhos de luz e sombra de um mundo que a narradora considera edénico, caminhos traçados a partir do espaço subaquático e cujas frases se tornaram lapidares no contexto da obra de Virginia Woolf, e na medida em que nelas se poderá reconhecer uma utopia virginiana baseada na já referida atração pelo abismo, estado psicológico que, finalmente, emoldurou o carácter da escritora:

*Yes, one could imagine a very pleasant world. A quiet spacious world, with the flowers so red and blue in the open fields A world without professors or specialists or housekeepers with the profiles of policemen, a world which one could slice with one's thought as a fish slices the water with his fin, grazing of stems of the water lilies, hanging suspended over nests of white sea eggs... How peaceful it is down here, rooted in the centre of the world and gazing up through the gray waters, with their sudden gleams of light, and their reflections — If it were not for Whitaker's Almanack — if it were not for the Table of Precedency!*³³

O conto prolonga-se neste comprazimento lânguido da vida humana no mundo subaquático, espaço paradisíaco no ambiente do mundo das almas, espaço de imaginada paz que viria mais tarde a atrair, definitivamente, a escritora. Porém, a marca na parede volta a oferecer-lhe sugestões — de novo um prego, mas também uma folha de roseira ou a probabilidade de se tratar de uma racha na madeira. Só que a narradora compreendeu que dada a incapacidade de encontrar resposta, entregar o pensamento a esta fiada de cogitações só a conduziria a um gasto inútil de energia, talvez mesmo para algum tipo de indesejado choque com o mundo real. Neste vaivém entre o erro e o (des)acerto, esta narradora-personagem percebe ter finalmente compreendido o jogo da Natureza, particularmente atuante quando a fantasia digressiva ameaça o indivíduo com o sofrimento pela incapacidade nela contida. Ainda assim, a marca na parede volta-lhe a fixar o olhar, e o pensamento projeta-se para o espaço: vai ter ao mundo das sombras e dos pesadelos, às penumbras e turvações, obstáculos interiores que desta vez a encaminham para a reflexão acerca de um pedaço de madeira, que poderia ser uma prancha. Acolhendo no pensamento a imagem de uma árvore, dentre a grande diversidade que a mesma oferece ao homem, relembra o acolhimento pela sombra proporcionado às vacas em tardes de estio, o verde projetado nas margens dos rios incidindo sobre certas aves, ainda à sombra onde os peixes nadam assemelhados ao ondular de bandeiras, os insetos de água ali contidos, ao balancear da copa em noites de tempestade, ao canto dos pássaros por entre as folhas, e dentre múltiplas outras possibilidades, acrescenta:

³² WOOLF, 2008 [1919]: 8.

³³ WOOLF, 2008 [1919]: 8.

Even so, life isn't done with; there are a million patient, watchful lives still for a tree, all over the world, in bed-rooms, in ships, on the pavement, lining rooms where men and women sit after tea, smoking cigarettes. It is full of peaceful thoughts, this tree. I should like to take each one separately — but something is getting in the way... Where was I?³⁴

Revelando-se persistente na valorização deste sentido de oferta a partir do elemento árvore, que chega a receber frases de personificação, a narradora chega a tanger a linha de desorientação nesta deriva de tamanho oferecimento a debate interno de ideias. Mas não sem demora eis que a narradora parece recuperar a consciência de que, tudo considerado, afinal,

What has it all been about? [...] I can't remember a thing. Everything's moving, falling, slipping, vanishing... There is a vast upheaval of matter.³⁵

Contudo, neste momento da narrativa um novo clarão trouxe-lhe à memória o desígnio do conto, encerrando-o, exclamativamente: «Ah, the mark on the wall! It was a snail.»³⁶, numa duvidosa certeza demonstrativa da incapacidade de se recuperar a verdade sobre acontecimentos passados.

Na análise deste conto, acabamos por apontar alguns cenários formatados pelo trajeto do pensamento de Virginia Woolf, cujos trilhos seguiram por transposições temáticas inesperadas e de contínua inflexão em busca de clarividência face ao real observado, suportadas por uma notável fluidez de imagens no quadro da dimensão humana, cuja efeito a narradora acaba por considerar através de outra imagem: «How readily our thoughts swarm upon a new object, lifting it a little way, as ants carry a blade of straw so feverishly, and then leave it...»³⁷. De notar, porém, e pelo parecer de Julia Briggs referindo-se particularmente às narrativas *The Mark on the Wall* e *An Unwritten Novel*, que os pensamentos de Virginia Woolf colapsam tão rapidamente que configuram o «extraordinário mundo da imaginação recaindo sobre si mesmo»³⁸, confusão e inconsequência que se percebe no final do conto pelas questionações levantadas, e sem resposta.

O esforço quase holístico que a autora revela em *The Mark on the Wall* acaba por resultar numa narrativa profundamente introspectiva, que partindo das múltiplas tentativas de descoberta da origem de uma simples marca na parede se esforça pela descodificação de algo que o tempo definitivamente apagou. E o leitor, na esperança que da falha surja o acerto, vai acompanhando esta narradora através de um conjunto de proposições inopinadas que sucessivamente lhe são apontadas, em (des)atados rasgos de demonstrativa fraqueza de pensamento, já que a narradora acaba por não as controlar. Concatenada entre analepses e prolepses, em «The Mark on the Wall» o leitor frui de uma teia de quadros de vida imaginados, a qual a narradora interliga por filamentos condutores de momentânea autossatisfação, finalmente detidos pelo desagrado de todas as incertezas. Na expressão narrativa deste

³⁴ WOOLF, 2008 [1919]: 10.

³⁵ WOOLF, 2008 [1919]: 10.

³⁶ WOOLF, 2008 [1919]: 10.

³⁷ WOOLF, 2008 [1919]: 3.

³⁸ BRIGGS, 2004: 177.

conto virginiano, todas as «fraquezas de pensamento» desembocam na «ignorância da humanidade», já que na vida tudo é incerto, tudo é transitório, tudo é fugaz, tudo é refratado e tudo é desconhecimento. Em jeito de momento de enorme lucidez sobre o fazer romanesco, a narradora propõe um curioso aconselhamento ao núcleo de futuros literatos:

*the novelists in future will realize more and more the importance of these reflections, for of course there is not one reflection but an almost infinite number; those are the depths they will explore, those the phantoms they will pursue, leaving the description of reality more and more out of their stories, taking a knowledge of it for granted, as the Greeks did and Shakespeare perhaps — but these generalizations are very worthless.*³⁹

Neste aconselhamento, Virginia Woolf oferece uma chamada de atenção ao leitor, protagonizado no romancista, sendo este o agente fundamentalmente implicado no processo de autorreflexão narrativa, o qual não deverá limitar-se à identificação da realidade com enquadramento no mundo das hipóteses. Percebendo que já na Antiguidade Clássica e nos textos do Bardo inglês a diversidade de reflexões se impôs à realidade, por vezes aparente, neste aconselhamento virginiano pressente-se a imprescindibilidade de o escritor dever manter viva e atenta a razão face às múltiplas facetas com que a realidade da existência humana se lhe apresenta.

Texto cujos componentes resultam num processo criativo de psicologia intimista, que vagueia entre o mundo real e o mundo interior, criados e lançados à cogitação de si para si num estilo requintadamente reflexivo, poetizado e simultaneamente filosófico, *The Mark on the Wall* encontra-se na deriva narrativa entre o pragmatismo e a dúvida fragmentada da estética modernista — por tal sem soluções para erros do pensamento de Virginia Woolf, mas com singular fortuna para o seu leitor.

BIBLIOGRAFIA

- BRADSHAW, David (2008) — *Introduction*. In WOOLF, Virginia — *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, Oxford: Oxford University Press (Oxford World's Classics).
- BRIGGS, Julia (2004) — «Cut deep and scored thick with meaning»: *Frame and Focus in Woolf's Later Short Stories*. In BENZEL, K.; HOBERMAN, R., eds. — *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*, New York: Palgrave MacMillan.
- FAULKNER, Peter (2004) — *Virginia Woolf and Modernism: New Approaches*. In REINHOLD, Natalya, ed. — *Woolf Across Cultures*. New York: Pace University Press.
- POPLAWSKI, Paul (2008) — *Literary overview*. In POPLAWSKI, Paul, ed. — *English Literature in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SPENGLER, Brigit (2004) — *Woolfian Aesthetics*. «Woolf Studies Annual», vol. 10. New York: Pace University Press.
- TRAVERS, Martin, ed. (2001) — Introduction to Part III. In TRAVERS, Martin, ed. — *European Literature from Romanticism to Postmodernism: a Reader in Aesthetic Practice*, London and New York: Continuum.
- WOOLF, Virginia (2008 [1919]) — *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*. Oxford: Oxford University Press (Oxford World's Classics).

³⁹ WOOLF, 2008 [1919]: 6.

HONWANA AND HARPER LEE: TO KILL AND NOT TO KILL, FROM THE *MOCKINGBIRD* TO THE MANGY DOG AND THE SNAKE

FRANCISCO TOPA*

Resumo: O artigo aborda o clássico moçambicano *Nós Matámos o Cão Tinhoso!*, de Luís Bernardo Honwana, discutindo as falhas das leituras, sobretudo políticas, de que tem sido objeto. Por outro lado, propõe a sua aproximação, sobretudo no primeiro conto, mas também no conjunto da obra, do romance de Harper Lee, *To Kill a Mockingbird*, que Honwana pode ter conhecido na sua versão cinematográfica.

Palavras-chave: Literatura moçambicana; Luís Bernardo Honwana; Harper Lee.

Abstract: This article discusses the classic Mozambican *Nós Matámos o Cão Tinhoso!*, by Luís Bernardo Honwana, considering the misreadings, mainly political, that have been presented. On the other hand, it proposes the comparison of the first story (and also of the whole book) with the novel *To Kill a Mockingbird*, by Harper Lee, that Honwana may have known from its film version.

Keywords: Mozambican literature; Luís Bernardo Honwana; Harper Lee.

It is a well known fact that criticism, like everything else, is subject to the influence of its environment, whether as regards models and methods of reading or their application, and reflects ideological constraints which can be more or less marked, and which, sometimes, only become visible at a later date. From my point of view, this is what has happened with the work of the Mozambican author Luís Bernardo Honwana, *Nós matámos o Cão Tinhoso!*, published in 1964.

Converted into a true classic shortly after its publication and now considered as one of the books marking the beginning of modern Mozambican fiction, the work did not attract much attention at the time on the part of critics, for reasons easily understood: on the one hand, the denunciatory effect of the anthology of short stories and the colonial context of the time; on the other, the situation of the author himself, arrested in that same year of 1964 on the charge of having brought subversive propaganda material from Swaziland. Even so, the volume received, as early as April of that year, a favorable assessment by Urbano Tavares Rodrigues¹ in the pages of the newspaper *República*:

este livro arrasador, desigual, jovem, comovente, que é todo ele a transfusão literária de uma funda humilhação e que nasce, página a página, do sofrimento enfim extravasado de quem acumulou, ano a ano, dia a dia, vergonhas e impotências, e não vem clamar retoricamente contra as mãos que o feriram, senão que nos mostra as suas menos negras do que o resto do corpo, mas tão tristes!

Similarly, *Présence Africaine* included in its issue n. LV (third quarter of 1965) a flattering review of the book by Virgílio de Lemos, an exiled Mozambican poet and

* Universidade do Porto/CITCEM. Email: ftopa@letras.up.pt.

¹ RODRIGUES, 1964.

journalist who had flown to Paris two years earlier, after having been arrested on charges of subversion:

*l'auteur révèle dans sa façon de juger les hommes, les animaux et les choses un type d'observation et d'analyse subtile et profonde, identique à celui des conteurs d'histoires bantous, sans pour autant lui ressembler.*²

Subsequently, over the last thirty years, the book — and, in particular, its first short story — has come to attract considerable attention on the part of scholars of African literature, with political (and often conflicting) interpretations predominating. Inocência Mata, for instance, wrote in 1992:

*E porque pretendemos uma leitura política, é possível elaborarmos um sistema de equivalências no qual o Cão-Tinhoso representaria o sistema colonial decadente, em vias de ser destruído, e o prelúdio de uma nova sociedade purificada, sem discriminação de qualquer tipo. Ainda a este nível de alegorização, parece-nos significativo o facto de o Cão-Tinhoso ter sido abatido numa apoteose de tiros — de igual modo Moçambique haveria de se purificar pelo fogo das armas.*³

The divergence between different reactions to the book has recently been underlined by Ana Mafalda Leite, in an essay included in a volume to commemorate its fiftieth anniversary:

*o estado terminal do cão tihoso, com os seus enormes olhos azuis cheios de lágrimas, tem sido equiparado em várias leituras críticas, alternativamente à figura de um colonialismo estrebuchante, como também à figura, impotente, do colonizado.*⁴

These and several other critical contributions notwithstanding, I believe that now, half a century after the book's publication, there are a number of remarks that can be made which may show, if not the mistakes or failings of those readings, at least their inconclusiveness or insufficiency of argumentation.

The first of these remarks may appear all the more paradoxical, since the book was translated into English no later than in 1969⁵ and, from 1964, had a wide circulation in English-language magazines and anthologies, as can be seen from the following provisional list:

- «Papa, the Snake and I». In *Modern African Prose*. An anthology compiled and edited by Richard Rive. London and Ibadan: Heinemann Educational Books, 1964, p. 101-116;
- *The Hands of the Blacks*. «Black Orpheus». 17 (June 1965), p. 11-12. Lagos;
- «Dina». In *African Writing Today*. Edited by Ezekiel Mphahlele. Harmondsworth: Penguin Books, 1967, p. 317-334;

² LEMOS, 1965: 212.

³ MATA, 1992: 93.

⁴ LEITE, 2016: 44.

⁵ HONWANA, 1969.

- *The Hands of the Blacks*. «Sunday Times». 26/03/1967. London;
- «We Killed Mangy-Dog». In *Two Stories: 'Argo, or the voyage of a balloon' by Andreas Embiricos; 'We Killed the Mangy-Dog' by Luis Bernardo Honwana*. London: London Magazine, 1967, p. 53-104;
- *The Hands of the Blacks. Political Spider: An anthology of stories from 'Black Orpheus'*. Edited by Ulli Beier. London: Heinemann Educational Books, 1969, p. 81-83.

In view of this, it is difficult to understand how no one has ever detected something which seems, to me at least, quite obvious: the affinity, particularly as concerns the first story (but also in the book as a whole), between Honwana's *Nós matámos o Cão Tinhoso!* and Harper Lee's *To Kill a Mockingbird*. Published in 1960, the latter achieved immediate success and earned the Pulitzer Prize for its author, having quickly become a classic of American literature. The action takes place in the southern United States, in Alabama, during the Great Depression of the 1930s, and is narrated by its young protagonist, Jean Louise, nicknamed Scout. With all the innocence and naivety of a child who, at the beginning of the story, is only six years old, what we are given is a picture of the simple, rural existence in the imaginary city of Maycomb, which at the same time unveils the racism and sexism of conservative local society.

It is unlikely that Honwana had read Lee's novel before the publication of his own book, although the former was circulating in English, at least in neighboring South Africa. It should be noted that the first Portuguese translation dates precisely from that same year of 1964: translated by Raul Correia, it was published by Europa-América as *Não matem a cotovia*. There is also a Brazilian edition which was printed in that same decade, but with no date: translated by Fernando de Castro Ferro, it was published in Rio de Janeiro, by *Civilização Brasileira*, under the title of *O sol é para todos*.

Be that as it may, and even if he had not read the novel, it is quite probable that Luís Bernardo had seen the 1962 film adaptation of the book, which — according to the Mozambican newspapers of the time which I have consulted — was shown the following year in what was then Lourenço Marques⁶. It should also be noted that, at least at that time, Honwana was paying attention to the cinema, as can be inferred from his account, published in 1963 in the newspaper «Voz Africana», of Sunday afternoons in the Cinema Império in Lourenço Marques, where westerns predominated and where «a aquisição de um bilhete não garante a posse de um lugar. É preciso chegar-se cedo, porque há sempre mais gente do que a que comporta a lotação estabelecida. Também não se respeita a classificação segundo idades: todos são igualmente crianças. Ou igualmente adultos. Depende do filme.»⁷.

Directed by Robert Mulligan, the film adaptation of Harper Lee's novel featured Gregory Peck as Atticus Finch and Mary Badham as young Scout. Acclaimed by both public and critics, the film was nominated for eight Oscars, receiving the prize for Best Actor (Gregory Peck), Best Adapted Screenplay and Best Art Direction in black and white.

⁶ «A Tribuna», of Lourenço Marques, announces the opening of *Como matar um rouxinol* in its edition of April 18, 1963, p. 9.
⁷ HONWANA, 1963: 8.

There are several similarities between the two works, which I will limit myself here to pointing out, since this is not my field of research and it is not possible for me to undertake a full comparatist and interarts study.

Firstly, we have the question of the narrator: in both works he is an autodiegetic narrator, who assumes the point of view of a child or an adolescent, and this produces a marked critical (and at times satirical) effect in the way both the societies, the American Deep South and colonial Mozambique, are depicted. On the other hand, in both cases the narrator undergoes a transformation, as in the so-called *Bildungsroman*, moving from innocence and naivety to a first stage of maturity, which allows him/her to begin seeing the world, identifying its contradictions and injustices, and situating him or herself in relation to it. In the film based on Lee's novel, the protagonist sees in her father, the widowed lawyer Atticus Finch, a hero of integrity, courage and tenderness, who teaches her a decisive lesson: that a defeat may ultimately turn out to be a victory. Watching the trial of Tom Robinson, a black man falsely accused of raping a young white woman, Scout realizes that race overrides truth and justice, brilliantly represented by her father, leading her to greater maturity and allowing her to find her own place in a society which practices segregation while, at the same time, condemning Nazi persecution of the Jews. As we shall see later, the process of maturation of the narrator in Honwana's stories is represented in a different way, as is the intervention of the father-figure.

Another element common to Robert Mulligan's film and the Mozambican author's book has to do with the death of a dog: in the first case a mad dog, in the second a «cão tihoso». In truth, the difference between the animals is not significant. The one in Honwana's story, «andava todo a tremer, mesmo sem haver frio, fazendo balanço com a cabeça, como os bois e dando uns passos tão malucos que parecia uma carcaça velha»⁸, while the other, in Lee's novel, «walked erratically, as if his right legs were shorter than his left legs. He reminded me of a car stuck in a sand-bed»⁹. In the Mozambican work, the description is more detailed, allowing us to perceive the advanced state of the disease which afflicted it:

*O Cão-Tihoso tinha a pele velha, cheia de pelos brancos, cicatrizes e muitas feridas. Ninguém gostava dele porque era um cão feio. Tinha sempre muitas moscas a comer-lhe as crostas das feridas e quando andava, as moscas iam com ele, a voar em volta e a pousar nas crostas das feridas*¹⁰;

or, again:

*O Cão-Tihoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer*¹¹.

In *To Kill a Mockingbird*, the dog is described from a distance and thus in less detail: «We could see him shiver like a horse shedding flies; his jaw opened and shut; he was alist,

⁸ HONWANA, 1972: 9.

⁹ LEE, [s.d.]: 103.

¹⁰ HONWANA, 1972: 11.

¹¹ HONWANA, 1972: 9.

but he was being pulled back toward us»¹². I believe we are dealing, in both cases, with the same disease, probably distemper¹³. The dog in Honwana's story may also suffer from other afflictions, such as dermatophytosis or leishmaniosis, either of which would account for the skin lesions and the designation of «Cão-Tinhoso», which is, in Portuguese, one of the names given to the devil, and was applied in colonial Africa to black people.

The main difference between the two works, as far as the dogs are concerned, has to do with the way each of them is killed, and this leads us to the second point that I want to discuss. The dog in the film based on Harper Lee's novel has a name (Tim Johnson) and was «the pet of Maycomb»¹⁴. It is killed by Atticus, in the presence of the sheriff, because it represented a threat to the children and the neighborhood. The animal is killed by a single shot and this provokes admiration for their father in Scout and her brother Jem, who, until then, had compared him unfavourably with their friends' parents, regarding him as an old man (he was already in his fifties) with no particular talent. It turns out, however, that Atticus had been an accomplished marksman in his youth, before giving up the practice and concealing his skill from the children, warning them that «it's a sin to kill a mockingbird»¹⁵.

What happens in Honwana's story is quite different: the animal is killed not because it represents a threat to public health, but only to relieve the Administrator's momentary rage at having lost in a game of cards. Furthermore, death is neither immediate nor assumed: it comes at the end of a long chain of buck-passing, which goes successively from the veterinary surgeon to his subordinate Mr. Duarte, from him to Quim and, finally, to the narrator, who was charged with firing the first shot. On the other hand, and contrary to most interpretations, I believe that this experience should be regarded as an apprenticeship in the art of killing. This can better be understood if the first story is read in parallel with «Papá, cobra e eu». In the latter case, too, there is the death of an animal, a snake, which had killed chickens, eaten eggs, and come to pose a threat to the children. Here, too, there is buck-passing: the narrator's mother complains to his father, who promises to get someone to do the job, which will eventually be carried out by the child narrator, with the help of a servant. Looking back at the first story, and to the side — the film based on the book by Harper Lee — a new reading may perhaps be justified: the narrator learned to kill, that is, learned *not to kill*, not a *mockingbird* but a dog. He learned through his own experience, by trial and error, what popular wisdom has so well condensed into proverbs such as «A cão fraco acodem as moscas» or «A cão mordido todos o mordem». The son is now in a position to receive from his father the lesson which seems to summarize a kind of moral of the whole book:

*o nosso filho acha que ninguém monta em cavalos doidos, e que nos famintos e mansos é onde lhes dá mais jeito, percebeste? Quando um cavalo endoidece dá-se-lhe um tiro e tudo acaba, mas aos cavalos mansos mata-se todos os dias. Todos os dias, ouviste? Todos, todos, todos enquanto eles se aguentarem de pé!...*¹⁶

¹² LEE, [s.d.]: 105.

¹³ Also known by the initials CDV (*Canine Distemper Virus*).

¹⁴ LEE, [s.d.]: 102.

¹⁵ LEE, [s.d.]: 99.

¹⁶ HONWANA, 1972: 112

Testimony is thus passed from one generation to the next, announcing the passage from silent resignation to action, and the struggle against the injustices of a colonial society dominated by racism. Now, finally, the *Cão-Tinroso* becomes João Cabral de Melo Neto's *cão sem plumas*:

*Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.*

*Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).¹⁷*

BIBLIOGRAPHY

- HONWANA, Luís Bernardo (1963) — 'Kansas City' — *Reportagem de Luís Honwana*. «Voz Africana». Beira. 2 de março, p. 8-9.
- ____ (1969) — *We Killed Mangy-dog & Other Stories*. Translated by Dorothy Guedes. London: Heinemann Educational Books. (African Writers Series; 60).
- ____ (1972) — *Nós Matámos o Cão-Tinroso!* 2.ª edição revista. Porto: Edições Afrontamento.
- LEE, Harper [s.d.] — *To Kill a Mockingbird*. London: Arrow Books.
- LEITE, Ana Mafalda (2016) — *Alegorias do universo colonial em Nós Matámos o Cão-Tinroso de Luís Bernardo Honwana*. In TAVARES, Ana Paula et al. — *50 anos: Luís Bernardo Honwana: «Nós Matámos o Cão Tinroso»: Jornada comemorativa*. Lisboa: Theya.
- LEMOS, Virgílio de (1965) — *Recensão a «Nós Matámos o Cão-Tinroso!»*. «Présence Africaine», LV (3.º trimestre), p. 211-213.
- MATA, Inocência (1992) — *O espaço social e o intertexto do imaginário em Nós Matámos o Cão-Tinroso*. In *Pelos Trilhos da Literatura Africana em Língua Portuguesa*. Pontevedra: Cadernos do Povo; Braga: Ensaio.
- MELO NETO, João Cabral (1998) — *O cão sem plumas*. In *Obra Completa*. Edição organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1964) — *Nótula sobre um jovem contista – Luís Bernardo e a dádiva da humilhação*. «República», 10 de abril, suplemento «República das Letras e das Artes», p. 1.

¹⁷ MELO NETO, 1999: 108.

CONTOS DE CÃES E MAUS LOBOS, DE VALTER HUGO MÃE:

O ERRO COMO FONTE DE MUDANÇA PARA UM MUNDO MELHOR

PAULO JORGE AUGUSTO MATOS*

Resumo: *Contos de cães e maus lobos, de Valter Hugo Mãe, é um livro de contos que nos desvenda um mundo imperfeito e nos conta histórias em que os erros da Humanidade são base de reflexão. São os erros de muitas das personagens, reflexo das falhas da realidade, que inspiram o escritor a sugerir uma mudança para um mundo melhor onde reine o respeito pelo outro, a dignidade do ser humano, a felicidade de todos. Assim, é partindo do(s) erro(s) que Valter Hugo Mãe tenta incentivar o leitor a agir, a encontrar soluções para os problemas globais. Procura, pois, que quer adultos quer crianças construam um lugar harmonioso para se viver, onde a imaginação e a esperança fundamentam a sua quête pela vida edénica nas vivências terrenas.*

Palavras-chave: Erros; Valores; Humanidade; Ação

Abstract: *Contos de cães e maus lobos (Tales of dogs and bad wolves), by Valter Hugo Mãe, is a book of tales in which the author reveals an imperfect world and tells us stories of the errors of Humankind which lead us to reflection. It is the multiple characters' errors, mirror of the flaws of reality, that inspire the writer to suggest a change for a better world where the respect for others, the human being's dignity, and the happiness of all abide. Hence, it's from the fault(s) that Valter Hugo Mãe tries to engage the reader to act, to find solutions for general issues. He, therefore, strives that either adults or children build a harmonious place to live, where imagination and hope support his quête for the edenic life in worldly living.*

Keywords: Errors; Values; Humanity; Action

Quero dizer, tempo nenhum me curará o medo de errar e de estar culpado nos erros que me impedem de ser feliz.¹

Eu confesso que ando há muito tempo a tentar perceber as pequenas coisas em que posso melhorar-me como indivíduo. Podemos sempre ser um pouco melhores, se ao menos percebermos isso ou procurarmos constantemente corrigir aquilo em que manifestamente erramos.²

O propósito das pessoas é saberem algo, é saberem sempre melhor e o melhor. Saber ser bom.³

A 22 de março de 2016, na sua página do Facebook, Valter Hugo Mãe testemunha a sua indignação relativamente aos atentados terroristas perpetrados pelo *Daesh*, em Bruxelas:

* CITCEM, paulojamatoss@gmail.com.

¹ MÃE, 2016b.

² MÃE, 2010.

³ MÃE, 2017: 4.

as notícias do mundo são assustadoras. a beleza dos lugares por onde viajamos fere-se no dia-a-dia da humanidade. tudo sangra. espero que não percamos a capacidade de esperar melhor. de algum modo, é tempo de fazer esperança. fazer.

A propósito deste acontecimento, considerará, na crónica *Deus*⁴, que mortes perpetradas em nome de Deus são um erro, pois que são uma injustiça contra o próximo baseada num motivo ignóbil: o ódio. Aliás, é no ódio que Valter Hugo Mãe concentra todas as falhas humanas, porque ele encerra em si a falta de tolerância, a ausência de aceitação do Outro. O erro dos homens é exatamente o de não viverem pacificamente aceitando que os outros e a sua diversidade nos enriquecem a todos. Isto porque aos homens carece-lhes serem gente.

Estas palavras do escritor ilustram tudo o que busca alcançar com os seus escritos: pela denúncia da violação das condições humanas, pela crítica ao desrespeito pelos direitos inerentes à dignidade do ser humano, Valter Hugo Mãe procura a felicidade do mundo, baseando-a na esperança de que ele recupere de todas as feridas de que vai sangrando.⁵

A escrita de Valter Hugo Mãe mostra cruamente a realidade, sem a embelezar de modo algum, apresentando-a reles, feia, negra. Mas essa escuridão cumpre a sua função crítica, já que espera o iluminar, a luz, o celestial. É, no fundo, a dicotomia das trevas contra a luz pacificadora, a luz do mundo ideal, em busca incessante por justiça, o *fazer*, sacrificial por vezes, a que alude na sua publicação do Facebook.

Contos de cães e maus lobos atestam efetivamente esta *quête* de renovação do mundo, propósito que advém dos contos tradicionais populares, ainda que esta opção não seja explicada pelo autor.

O título da obra sugere-o de imediato, visto a referência aos canídeos nos transportar para as histórias escutadas das vozes queridas da nossa infância. À medida que nos adentramos na leitura destes contos, vamos percebendo que há uma fonte inspirativa naqueles contos. Diz-nos Mia Couto, no prefácio que ofereceu a esta obra valteriana, que a(s) voz(es) narradora(s) dos contos nos estende(m) um «convite ao regresso a um recanto de que nunca saímos, um reencantamento da infância, uma cumplicidade de quem partilha vazios e silêncios»⁶. Há, de facto, ressonâncias de *Capuchinho Vermelho*, de *Branca de Neve* e de *Gata Borracheira*, por exemplo. Há princesas e monstros e meninos mágicos feitos de água... Há uma linguagem metafórica, onírica, feérica, até, cheia de construções sintáticas comumente ilógicas, maravilhosas, um estilo simbólico do mundo do sonho, da utopia, decerto, capacidade do autor, qual criança, de imaginar um outro mundo, uma outra visão do mundo, em que, mágico, ideal, o sonho da felicidade seja real. Mas essas carícias intertextuais servem o propósito de os homens e as mulheres, os leitores adultos, refletirem sobre moralidades hodiernas, não necessariamente universais, mas que se pretende que o sejam. Daí que Mia Couto, nesse mesmo texto que inaugura o livro, refira que «estes contos, mais do que gigantesco, não têm tamanho»⁷.

4 MÃE, 2016a.

5 Afonso Cruz, muito a propósito, considera que «arte e a literatura têm a obrigação de lacerar a realidade e de abrir a cortina para novas possibilidades [...], a arte não deve estar em harmonia com a realidade, deve magoá-la, deve ser uma dissonância, deve recriá-la, colocar hipóteses, caminhos e perguntas. E já se sabe que uma pergunta é capaz de magoar, é tirar o teto a uma casa e ficar exposto ao céu, à luz e à tempestade» (CRUZ, 2015).

6 COUTO, 2015: 11.

7 COUTO, 2015: 12.

Todavia, desengane-se o leitor que ficar sugestionado pelo título do livro, julgando encontrar no seu interior contos de embalo e adormecimento. Nada disso convém ao autor. Pelo contrário, Valter Hugo Mãe pretende mesmo fazer acordar, recordar que as histórias que conta são para serem lidas como forma de esclarecimento. Assim como os contos tradicionais são lições de vida, assim também o são estes contos.

As referências irónicas aos *cães* e aos *maus lobos* contribuem para esse despertar das mentes. Se a primeira referência remete para a adjetivação pejorativa que se atira a alguém desprezível, cujas más ações e/ou intenções o tornam protótipo da má raça, o jogo de palavras *maus lobos*, que logo à primeira leitura se estranha, confirma, em simultâneo, a razão que norteia a obra. Porquê *maus lobos* e não lobos maus? A escolha da posição não restritiva do adjetivo não é inocente. Para começar, exceto no conto *O mau lobo*, não há personagens animais, que poderiam aproximar estes contos das fábulas. Por outro lado, e nesse intuito, *maus lobos* é conotação de maus homens. O que importa a Valter Hugo Mãe é provar não que os homens são maus — disso ele tem já a certeza —, mas antes tornar evidente que os homens não sabem ser homens, que os homens não aprenderam ainda a construir o mundo, a lutar pelas virtudes morais, a manter a sanidade da sua dignidade, logo ainda não aprenderam a ser predadores do Bem comum, sendo-o, em vez disso, predadores uns dos outros.

Ou seja, estes contos de Valter Hugo Mãe são um presente agridoce: se, por um lado, nos comove a sua escrita enleante, se nos flecha o peito com histórias de fragilidade múltipla, por outro, bombardeia-nos com a culpa, com a consciência dos erros da Humanidade, com a certeza de que esses erros são de todos nós, convidando-nos, por tal, a acertarmos esses erros, levando-nos a «estarmos disponíveis a sermos outros»⁸, isto é, a crescermos como gente, a humanizarmo-nos.

Contos de cães e maus lobos ilustram exatamente vários erros que a Humanidade precisa de resolver. A passo e passo, apercebem-nos de que já ouvimos uma história semelhante, de que conhecemos alguém que sofre do mesmo problema, de que uma situação mereceu o nosso auxílio, mas que nada foi feito para ser resolvido. O que é um problema. Subtilmente, por silêncios, mas mesmo abertamente, Valter Hugo Mãe julga-nos (um «nós» abrangente em que também se insere) e convida-nos à ação, à resolução desses erros. Procura, assim, esperançadamente, aproximar o mais possível as vivências terrenas de um bem-estar paradisíaco em que a felicidade reine entre todos.

Valter Hugo Mãe tenta tirar-nos a venda dos olhos para que possamos acordar/despertar para os problemas universais que muitas vezes fingimos não ver. É um *abre-te sésamo* ideológico, um *fiat lux* moralizante. De facto, ao referir-se às histórias de *Mil e uma noites*, Valter Hugo Mãe como que discorre sobre os seus próprios contos: «Estas histórias são um pacto para a consciencialização e reconhecimento do poder de cada um. Sem esquecer, um poder regenerador, nunca para o abate ou submissão de alguém. O poder mais digno de todos»⁹.

Em *Bibliotecas*, conto-crónica que finaliza o conjunto de *Contos de cães e maus lobos*, fala-se do valor dos livros e, inerentemente, do valor deste livro. De facto, ao afirmar que os

⁸ COUTO, 2015: 12.

⁹ MÃE, 2017: 6.

livros «[s]ão estações do ano, dos anos todos, desde o princípio do mundo e já do fim do mundo»¹⁰ e que «tapam furos da cabeça»¹¹, o locutor denuncia a sua visão sobre o estado do mundo. Para ele, o presente é o desconcerto que precisa de ser arranjado pelos livros, porque «dentro de um livro nunca se faz escuro»¹².

Alardear sobre a iluminação intelectual advinda da leitura é o foco do escritor. Ao falar dos livros, ele refere-se aos seus livros, em geral, e a este de contos, em particular, ao seu valor e à sua capacidade de fazer crescer os homens, de lhes abrir as mentes e, sobretudo, e por consequência, de tornar os leitores seres civicamente ativos para melhorarem o mundo e o tornarem num lugar mais feliz:

Depois da leitura de muitos livros pode ficar-se com uma inteligência admirável e a cabeça acende como se tivesse uma lâmpada lá dentro. [...]

Já vi gente a sair de dentro dos livros. Gente atarefada até com mudar o mundo. [...] Muita gente que vive dentro dos livros tem assuntos importantes para tratar. Precisamos de estar sempre atentos. Às vezes, compete-nos dar apoio. Alguns livros obrigam-nos a pôr as mãos ao trabalho. Mas sem medo. O trabalho que temos pela escola dos livros é normalmente um modo de ficarmos felizes.

[...] [O]s contos de pequenos não têm nada. Se os soubermos entender, crescemos também, até nos tornarmos monumentais pessoas. Edifícios humanos de profundo esplendor.

*Devemos sempre lembrar que ler é esperar por melhor*¹³.

A grandeza do leitor após a leitura advém, pois, do imaginar um mundo melhor, sem erros, em que amar o outro seja a finalidade para o alcance da Felicidade absoluta.

O erro-base do primeiro conto da obra, «A menina que carregava bocadinhos», é o trabalho infantil, sendo presumível as consequências emocionais que dele advém.

Uma menina de nove anos vai trabalhar para uma casa onde julgava vir a ser bem tratada — «vão engordar-me, vão acalmar-me, vão educar-me as palavras e pôr-me bonita»¹⁴ —, mas onde, afinal, faz todo o tipo de trabalho doméstico em troca de comida e guarida, qual gata borralheira, e onde apenas é alvo de ordens e ralhetes. Tal tratamento fá-la sentir-se familiarizada com os cães que trata, pois, «como eles [estava] aprisionada e fiel, o que era diferente de ser feliz ou, sequer, entender a felicidade»¹⁵. Entendia claramente que era vista como um «enfeite bastante»¹⁶ e que apenas deveria estar asseada, «para ser uma presença sem susto e sem cheiros na delicadeza que era a vida rica dos seus nobres senhores.»¹⁷.

Para não sofrer, a rapariga «fortalece-se» pelo esquecimento do passado (a família e a infância), concentrando-se no seu presente de trabalho-sopa-trapos-descanso, ainda que, também, de falha emocional. Dedicar-se, assim, à arte da sobrevivência, ao refúgio da inexistência.

¹⁰ MÃE, 2015: 149.

¹¹ MÃE, 2015: 149.

¹² MÃE, 2015: 150.

¹³ MÃE, 2015: 151-152.

¹⁴ MÃE, 2015: 21.

¹⁵ MÃE, 2015: 22.

¹⁶ MÃE, 2015: 22.

¹⁷ MÃE, 2015: 22.

Aos quinze anos, recebe da patroa uma *écharpe* de grande requinte, menosprezada porque rota. A rapariga enche-se de felicidade e faz do lenço uma bela blusa que a torna extremamente bela. Diz-nos o narrador que a menina renascia: de borralheira passava a cinderela, de criança abandonada passava a moça requintada, tal era a luminosidade que dela emanava: «Amanhecia o domingo de verão e a moça, também corada, parecia parte da luz nascendo»¹⁸. Ao consertar o lenço, a rapariga criou uma «obra perfeita»¹⁹, tornou-se ela própria uma obra aperfeiçoada. Esse foi o seu primeiro erro. «[C]omo se houvesse culpa em alguém se mudar para bonito»²⁰, a patroa, ciumenta, ordenou-lhe que usasse o seu trajo de criada, porque «[s]er bonita estava absolutamente fora das suas competências»²¹. A sua obrigação era não ter direitos, não ter dignidade como mulher: «Estava obrigada a ter decoro, a ser discreta. Estava obrigada a ser ninguém»²². Querer ser bonita, nem que fosse na hora de ir à missa ao domingo, era aos olhos da sociedade uma arrogância, um atrevimento.

Ferida no seu orgulho, a jovem convence-se de que sonhara demasiado, de que fora ingenuamente ridícula. Perde, então, a autoestima, mas regressa, expurgando a dor, ao esquecimento do erro, para «recuperar a calma e a urgente sensação de dignidade»²³. Mais um peso, este, na caminhada para a morte interior.

Ausente para cumprir um recado, a patroa vasculha o quarto da criada, encontra o lenço e descobre a arte imaculada da moça. (Que belo momento este, no qual o narrador evidencia o contraste entre a inutilidade e a futilidade da patroa e a capacidade de (re)criação da jovem rapariga!). A patroa fica, então, pensativa, considerando, em todo o seu preconceito, que era um absurdo ser atribuído um dom daqueles a uma criada. Era um talento inconcebível, «uma inteligência insuportável a uma criada. A senhora achava que as criadas deviam ter uma inteligência reservada, manifesta no cuidado da casa e no bem-estar essencial dos patrões»²⁴. Furiosa, decide aproveitar-se da rapariga como «costureira para as suas vaidades»²⁵.

Aos dezoito anos, a rapariga, já mulher feita, apaixona-se, de forma correspondida, pelo moço de entregas, mas não sabe como gerir e expressar os sentimentos. «A moça, sem querer, carregava aos bocadinhos o amor para dentro de cada gesto, como quem se movia para o único objetivo. De tudo quanto alguma vez carregara, o amor era o mais difícil de segurar»²⁶. Novo erro da jovem. Mais uma vez ciumenta, a patroa exige um homem velho para fazer as entregas. Desta vez, a reação da rapariga é já outra. A dor psicossentimental que acumulara ao longo da sua vida é projetada em dor física: a jovem começa a magoar-se, a comer e a dormir menos, «igual a emburrecida, estragada, adoentada, malcriada»²⁷. Castiga-se, porque percebe o seu erro: presa à gratidão, nunca foi capaz de impor limites ao abusador. Deixou-se humilhar e perder a dignidade. Na única vez em que foi amada, perdeu

¹⁸ MÃE, 2015: 24.

¹⁹ MÃE, 2015: 24.

²⁰ MÃE, 2015: 24.

²¹ MÃE, 2015: 24.

²² MÃE, 2015: 25.

²³ MÃE, 2015: 25.

²⁴ MÃE, 2015: 26.

²⁵ MÃE, 2015: 27.

²⁶ MÃE, 2015: 28.

²⁷ MÃE, 2015: 28.

a oportunidade de o ser e, sem escape, percebendo finalmente que, se o permitisse, o sonho e a esperança se concretizariam, a moça faz do seu estado mais uma força e começa «a pensar para longe como um animal enjaulado que apenas concebe o caminho livre»²⁸.

Assim, num domingo emancipado, a rapariga, vestida com a blusa luminosa, assume o rito de passagem para a idade adulta: abandona a inocência e encara a realidade. Percebendo que tem de ser dona da sua vida, vai à procura do verdadeiro amor: simbolicamente, desenjaula os cães de que cuidava e foge para a floresta onde viviam os seus pais e de onde nunca mais regressou, porque aí se «imolou». Diz o narrador: «A liberdade também era isso, não voltar»²⁹. E este não regresso é fonte de iluminação interior: de um lado, para a jovem mulher, o suicídio metafórico é a luz da salvação, é a libertação redentora, a purificação da alma, que lhe permite uma nova vida, (mais livre, quiçá), de natureza celeste, uma vida livre do preconceito, do pensamento feudalizado, longe do desrespeito e da opressão; do outro lado, a cegueira contrastante da patroa, ser castrador da criatividade e da personalidade da rapariga, monstro opressor e vingativo, torna-se a luz do esclarecimento e motivo do conseqüente crescimento do leitor.

O menino de água é um conto-reminiscência do drama dos refugiados, já que faz lembrar o caso do menino que morreu afogado numa travessia para a Europa, cujas imagens chocantes correram mundo. Apresenta-se a dor interior de uma mãe que culpa o mar por ter levado o seu filho para a morte, porque ela sonhou com uma vida melhor. A mensagem subliminar é a de culpar as autoridades europeias. Não é dito, mas compreende-se o «recado» do narrador: a ação da Europa foi um erro para com os milhares de pessoas que tentaram uma vida melhor, um erro que não será esquecido tão cedo, pois não é fácil afastar das mentes o corpo de um bebé baloiçando, inerte, ao sabor das ondas. O mar, símbolo de esperança, de novas possibilidades, neste conto encerra-se em si próprio, isolando-se da terra edénica idealizada. O mar, esse veículo para uma nova vida cheia de esperança, é aqui clausura, o fechamento de uma Europa supostamente humana e humanitária, que falhou nos seus princípios e que, como tal, precisa de se repensar para poder evoluir. Um mar-metonímia castrador dos sonhos de sobrevivência e de felicidade.

A morte desta criança representa, pois, a desilusão do sonho, o fracasso das possibilidades, a perda da liberdade da criança perante o que não pôde ser. Esta morte acaba por se constituir como ícone do erro e, logo, exemplo do que não se deve fazer. Tal como o mar é imenso e aberto a novas descobertas, também o menino morto se converte em símbolo de abertura a valores corretos, a novas consciências, a prementes atitudes.

O erro presente no conto *Querido monstro* assenta na solidão infantil. É a história de um menino de onze anos que se sente só, dada a falta de atenção, pelo que cria um mundo de amigos imaginários (um monstro triste e um lobo velho), nos quais projeta os seus receios. A forma que encontra para acertar esse erro da falta de afeto por parte da família ou da sociedade é ele próprio dedicar aos seus amigos imaginários o amor e a atenção que não obtém de ninguém.

²⁸ MÃE, 2015: 29.

²⁹ MÃE, 2015: 29.

Esses amigos, normalmente o terror das crianças, não atormentam o menino, que sentia esperança em os levar a cumprir a sua função assustadora: «Não tinha lógica alguma criar os meus amigos imaginários para que me deixassem sozinho»³⁰.

Mas esses «monstros», esses pensamentos negativos do menino, ansiavam por salvação, não queriam assustar, queriam dar alegrias, queriam não cumprir o seu destino e melhorar o mundo. Então, pedem ao menino poemas de amor. Entusiasmado, o menino acaba por se apaixonar por uma menina e os monstros desaparecem para sempre da sua vida. Ainda que não tivessem cumprido a sua função, levaram o menino a perceber que o mundo é muito melhor sem medos e que os problemas, se mergulhados em esperança, podem vir a ser solucionados: «[A]inda que guardemos a memória de cada dificuldade, podemos sempre optar por regressar à busca das ideias felizes»³¹. No fim, o menino percebeu que o seu inconsciente lhe deu o oposto do que tentava encontrar por mágoa: ao contrário de povoar o mundo de monstros e más ações, porque não sabia o que era amar e ser amado, o menino passou a dar amor, para também o receber. Termina dizendo: «[P]rometi lutar para que nunca mais ninguém naufragasse nos meus braços. Apenas sorrisse. Eu disse: quero ver as pessoas todas do mundo a rir»³².

Em *A princesa com alma de galinha*, é evidente, à partida, o erro da sua protagonista. Tomamos conhecimento imediato com uma princesa que foge às convenções, o que logo causa estranheza. Esta princesa tem sonho de ser enfermeira, pois «gostava de acreditar que o carinho e a ajuda fazem sempre sentido»³³ e «para cuidar das pessoas racionais e irracionais»³⁴, os órfãos, os pobres, os doentes.

Considerada louca por querer ter uma profissão e por não ter um comportamento digno da sua posição (andava sempre suja e desalinhada), é repreendida pelo rei. A menina justifica querer ver todas as pessoas saudáveis e contentes. Novo erro: para o rei, autoritário, controlador, retrógrado, nunca poderá haver um povo contente. A filha «estava doente, deficiente, habitada por um marciano, estava torta, indisposta, estragada, enganada, desconcentrada, desleixada, casmurra. Estava muito burra»³⁵; precisava de internamento urgente, para uma cura eficaz. O povo, ignorantemente submisso, concordava com o rei, estranhando uma princesa «anormal», julgando-a incapaz de governar. Deveria ser uma burrice passageira, o estado da princesa, confusa do seu ser.

Remetida à sua função de princesa aprendente da formação e das regras sociais próprias da sua condição, a jovem entristecia-se e chorava, procurando uma solução que resolvesse a rigorosa postura que lhe impunham. Sai um dia, disfarçada, para cuidar dos animais, mas é apanhada em flagrante e, de novo, é-lhe prometido o colégio interno, onde a sua educação será austera, o que a faz sentir cada vez mais prisioneira dos preconceitos, pois que a educação que tinha não lhe dava margens para mostrar os seus atributos, apenas os impostos. Todavia, a princesa traz consigo um ninho abandonado com sete ovos caren-

30 MÃE, 2015: 50.

31 MÃE, 2015: 52.

32 MÃE, 2015: 52.

33 MÃE, 2015: 59.

34 MÃE, 2015: 59.

35 MÃE, 2015: 61.

tes de calor materno. Esperava poder enganar a natureza e, para tal, coloca o ninho debaixo de um candeeiro. Talvez tivesse alma de galinha, pensou, mas tinha a certeza de que tinha a alma de todas as pessoas do mundo, tão afetuoso e solidário era o seu coração.

Compreende, assim, o que fazer: para (con)vencer, terá de se sacrificar. Percebe, enfim, o poder que tem com a posição que ocupa na vida. Percebe que uma verdadeira princesa, futura rainha, que se quer seguida por todos, tem de ser líder. Propõe, então, ao pai cumprir todas as suas orientações, se puder ficar perto das suas «pessoas», daqueles que dela precisam. Preocupada, afirma: «Se não me puderem ver ou tocar, ao menos que se saiba que eu estou aqui e que penso na felicidade deles como se faz num desejo de boa sorte. Talvez se salvem as pessoas todas só porque o desejamos quando o desejamos tanto. Mesmo que elas não nos entendam, mesmo que ninguém nos entenda. Talvez o desejo seja um aviso para que as coisas boas aconteçam sem precisarem de explicações complexas»³⁶.

Por conseguinte, a princesa passou a vigiar a evolução dos sete ovos, imaginando-se a preparar os passarinhos para o voo da liberdade. E quando os ovos eclodiram, «[u]m coração de galinha alegrara-se no seu peito»³⁷. Nesse momento, a princesa teve a certeza de que eles iriam saber voar. De facto, na festa de aniversário do rei, por descuido das criadas reais, os pássaros escapam do quarto e, durante a apresentação aos súbditos, na varanda do paço, voam até junto da princesa, pousam nos seus ombros, embelezando-lhe o busto e oferecendo-lhe um porte de rainha, líder espiritual do reino. Imensamente feliz, a princesa reconhece que o sacrifício por que passou resultou em liberdade e amor ao próximo. O ciclo do ritual de crescimento, simbolizado pelo número de sete passarinhos, completa-se nesse instante. Aliás, a princesa completa-se nesse instante. De facto, como verdadeira futura rainha, discursa aos súbditos, maravilhados com tamanha comunhão, dando-lhes uma lição de vida sobre a capacidade que devemos ter de aceitar o Outro na sua plenitude, incentivando as suas particularidades e as suas habilidades, incentivando a sua liberdade de escolha: «Se um dia se fizer o meu busto, que seja assim. Porque a natureza nos dá a oportunidade de ocupar os lugares mais improváveis. Porque a natureza é uma obra em aberto que nos compete aceitar e potenciar. A princesa disse: desejo-vos [...] o esplendor livre da natureza. Desejo-vos a liberdade. E, por amor, estarei sempre aqui [...]»³⁸.

Tendo-se sacrificado por amor aos outros, qual Cristo redentor, a princesa é aplaudida por todos, inclusive pelo rei, agora comovido e amaciado, convencido e edificado. A princesa tinha operado o milagre da mudança, sinal de santidade, presença do sagrado e, logo, alvo de devoção. Com a sua esperança, a princesa havia transformado o erro alheio em acerto de todos.

O *rosto* oferece-nos uma família de vigilantes florestais, isolados lá nos confins dos montes, mas sempre atentos ao seu redor. Uma bela metáfora da atitude de certas pessoas que, ainda que mais caladas, discretas, são heróis, pois percebem exatamente quando, onde e como agir.

Ouçamos as palavras mágicas de mais um menino:

³⁶ MÃE, 2015: 67.

³⁷ MÃE, 2015: 68.

³⁸ MÃE, 2015: 70.

Quando se vive num silêncio tão grande, [...] aprende-se a ver melhor. Aprende-se a ver pela cor das coisas, pelo movimento e até pelos odores o que pode estar a acontecer.

Sabíamos sempre muito bem da tempestade, e distinguíamos muito bem a tempestade das chuvas mais fracas e nunca nos enganávamos com os ventos frios da primavera, que eram passageiros e aqueciam se nos puséssemos ao sol³⁹.

Aprendemos uma certa descrença deste pequeno narrador, que prova saber que a resolução dos problemas não é perene, já que o vento varre esse ambiente primaveril paudado de esperança, sentimento que o pai do rapaz tão bem conhece:

O meu pai [...] parecia ser paciente e ter tempo de esperar. Como se esperasse que o trabalho, num dado momento, estivesse completo para sempre e não precisássemos mais de trabalhar. O que era o mesmo que não precisarmos mais de viver ali, julgava eu⁴⁰.

Ao ingressar na escola, o menino aprende que o muito e o longe são relativos, pelo que olhar para o rosto dos outros pode ser bastante e uma imensidão de aprendizagens:

[A professora d]isse-me que o rosto de cada um também era imenso como a paisagem e, visto com atenção, tinha distâncias até infinitas que importava percorrer.

Nesse dia voltei da escola como se tivesse a tampa da cabeça aberta e os pensamentos me fugissem para o vento⁴¹.

Apesar de não ter percebido logo as palavras sábias da professora, mais adiante, depois de analisar o rosto preso à imaginação de uma menina «distraída», confessa:

Percebi que para dentro de nós há um longo caminho e muita distância. Não somos nada feitos do mais imediato que se vê à superfície. Somos feitos daquilo que chega à alma e a alma tem um tamanho muito diferente do corpo⁴².

Esta mudança de perspectiva é sintomática do amadurecimento como pessoa. É o momento de lucidez do crescimento, em que o menino percebe que já não é o mesmo, que é também ele já um Outro com quem tem de aprender a lidar. «Faz-se uma espécie de caminho iniciático, de aprendizagem e descoberta do Outro, mas também, e necessariamente, de si próprio»⁴³.

Aprender que o nosso mundo não é único, que há outras realidades interiores, que há outros *eus* que nos podem completar e que podemos ajudar, é uma descoberta ímpar para este menino, até há pouco tempo errado por pensar conhecer a imensidão do mundo:

Entendi que o rosto é extenso e infinito, capaz de expressões que vamos conhecendo e outras que nunca vemos. Toda a vida precisamos de estar atentos, se assim não fizermos vamos perder

³⁹ MÃE, 2015: 81.

⁴⁰ MÃE, 2015: 82.

⁴¹ MÃE, 2015: 84.

⁴² MÃE, 2015: 85.

⁴³ PATRIARCA, 2016: 389.

*muito do mais importante que acontece em nosso redor. Como se houvesse um incêndio mesmo diante de nós e nem sequer o percebêssemos antes que restem as coisas completamente queimadas*⁴⁴.

De facto, «Valter Hugo Mãe propõe uma atitude de vigília, de interesse, num cenário em que cada Indivíduo é, em parte, responsável pela compreensão daqueles que o rodeiam e, por intermédio dessa capacidade, um mais profundo conhecedor de si próprio»⁴⁵.

Em *O rapaz que habitava os livros*, o erro prende-se com o proibir a leitura e/ou ridicularizar quem lê e/ou o ato de não ler, porque «[t]odos os livros são conversas que os escritores nos deixam»⁴⁶. A beleza dos livros está mesmo naquilo que nos deixam no âmago do nosso ser:

*Mais tarde, aprendi que os livros acontecem dentro de nós. Claro que eles podem ser bonitos de ver, mas são sobretudo incríveis de pensar. Eu disse que ler é como caminhar dentro de mim mesmo. E é verdade. Quando lemos estamos a percorrer o nosso próprio interior*⁴⁷.

O conselho de Mãe é o de que leiamos (ou não), mas que façamos esse caminho interior e que as palavras lidas ou ditas nos permitam desenvolver a imaginação, que nos permitam sonhar com algo de grandioso, ainda que hipoteticamente utópico, pois «[s]ervia de maneira divertida para fazermos de conta que o mundo era maravilhoso e, subitamente, o mundo inteiro parecia mesmo maravilhoso»⁴⁸.

Esta construção de um mundo melhor está plasmada na conceção de leitura deste jovem leitor (voz do autor), que adota esse meio para ensinar aos outros a beleza das coisas que os levam a mudar, para que melhorem como pessoas que contribuem para um mundo mais justo, mais digno, mais humano:

*Um dia, eu disse: vamos brincar à beleza das coisas. Que se pensam, como as que se lêem. Porque as coisas que se lêem precisam de ser pensadas. E ela [uma amiga] perguntou: as que existem ou as que não existem? E eu disse: todas. As coisas todas que pudermos imaginar*⁴⁹.

Quando, no colégio interno, lhe tiraram os livros da estante para não ler à noite, o menino, que já se sentia abandonado pela família, que era alvo da chacota dos colegas por se isolar e viver no seu mundo da imaginação despoletada pela leitura, e que como amigos apenas tinha uma menina, sentiu-se ainda mais só. Passou, então, a ler de dia, de tal modo profundo, que «parece que se mudou para dentro do livro»⁵⁰. E nesses instantes, alheado do mundo que lhe não prestava atenção, ele sorria e era feliz.

«Modo de amar» apresenta-nos o erro de não ser dada a uma criança a oportunidade de desenvolver os afetos. De facto, há aí um menino que pede insistentemente um animal

⁴⁴ MÃE, 2015: 86.

⁴⁵ PATRIARCA, 2016: 390-391.

⁴⁶ MÃE, 2015: 95.

⁴⁷ MÃE, 2015: 95.

⁴⁸ MÃE, 2015: 95.

⁴⁹ MÃE, 2015: 95.

⁵⁰ MÃE, 2015: 97.

de estimação à mãe, que, insistentemente, por razões estapafúrdias, incômodos de adulto, lhe nega essa possibilidade de se relacionar com um ser diferente, com particularidades próprias da sua natureza.

O rapaz conclui que «[q]uem se vê privado de amar inventa outra realidade, uma realidade melhor, ainda que seja por fantasia»⁵¹. É tendo por base esta verdade que o rapaz sonha com o animal perfeito para si: um canário de canto delicado que o acompanha para a escola e que nunca se afasta dele. O rapaz compreende que prendera o pássaro no peito: «Tinha um pássaro no coração. Era, assim mesmo, o lugar mais decente para aprisionar um animal de estimação»⁵². Acolhido no lar do coração, o canário jamais perderia o amor do rapaz, a criança que encontrou uma forma alternativa de transmitir o seu amor aos outros seres.

O mau lobo é claramente uma revisitação do conto *Capuchinho Vermelho* em que nada é o que parece. Começamos por encontrar a menina do capuz *in medias res*, a caminhar já pelo bosque e a ser farejada não por um lobo apenas, mas por toda uma alcateia que expectava atacar aquele «traço de sangue a percorrer a floresta»⁵³. Ora, este traço de sangue, nesta versão do conto, carga nenhuma tem de cariz sexual, ainda que esteja ligado à pureza da menina. O que nela pulsa é a pureza da alma, um espírito sonhador e inocente que acredita em lendas do lago, em seres da floresta e que sonha em fundir-se com a Natureza: «Ali [nas águas do lago], a menina tantas vezes nadava, também ela dividida entre ter alma de flor ou de peixe. De tão pura, também a menina cintilava»⁵⁴. Saliente-se, pois, a delicadeza, a paciência deste ser, cujo sangue simboliza a vida e a alegria de viver em comunhão com tudo e todos em torno de si.

É nesta atmosfera de sonho que o narrador nos apresenta a menina do capuz vermelho, que, distraída nos seus pensamentos de felicidade por rever a avó, não se apercebe do perigo iminente: o ataque do lobo está próximo e nós, leitores, conseguimos sustentar a respiração sabendo que o pior está prestes a ter lugar.

Porém, por cautela ou (des)organização, a alcateia não ataca a menina de imediato. É a deixa para o inesperado: um lobito muito jovem, inocente também ele pois apenas sabia brincar, cai de uma rocha, diante da menina, que se abeira do pequeno ser e, delicada, caridosa, instintivamente protetora, o coloca dentro do cesto dos bolinhos destinados à avó, entretanto espalhados, momento após o qual corre com urgência, sempre aconchegando o cesto ao peito, até à casa da anciã, para que esta cure o lobito das possíveis mazelas causadas pela queda. A beleza anímica desta menina é-nos ofertada pelas palavras do narrador: «Não conteve as lágrimas. Entendera que precisava de fazer de tudo para curar o lobito, seria a única cura para a sua própria tristeza, para as suas lágrimas»⁵⁵. Importante ainda a expressão que o narrador recupera para caracterizar a menina: «traço de sangue sagrado que corria pela floresta»⁵⁶. Ao contrário do que afirma Gabriela Fragoso, que entende o adje-

51 MÃE, 2015: 106.

52 MÃE, 2015: 106.

53 MÃE, 2015: 113.

54 MÃE, 2015: 113.

55 MÃE, 2015: 116.

56 MÃE, 2015: 116.

tivo «sagrado» como um acesso da menina «a um patamar mais maduro e maternal»⁵⁷, encaramos o seu emprego como forma de denotar o carácter de excecionalidade da criança, que adquire uma aura de quase santidade. O sangue sagrado é apre(e)ndido, deste modo, como a abertura a uma nova vida, espiritual, a da lucidez do (auto)conhecimento, à qual os lobos cedem por intervenção de uma entidade salvadora. A menina do capuchinho vermelho é vista como uma deusa protetora da Natureza e do bem-estar dos seus elementos. Como tal, perante as suas ações, «todos os lobos suspenderam a respiração e se afligiram»⁵⁸, tal foi o inusitado da situação.

Os lobos (os homens?) aprendem, assim, uma lição de vida: a necessidade de ajudar os outros é algo que deve ser inerente ao ser humano. De facto, por que razão uma alcateia leva um filhote para uma caçada? Certamente para o ensinar a caçar. Ora o objetivo sai furado, pois, ainda que se quisesse que ele aprendesse a ser feroz e vil(ão), acabam por lhe ensinar (indiretamente, através das ações da menina), bondade, misericórdia, compaixão para com as vulnerabilidades dos outros. A menina é, nesta versão, o elo mais forte; ainda que sujeita a perigos, ainda que o lobito pudesse fazer parte de uma cilada, ela encorajou-se e avançou para a bondade de cuidar de um ser que precisava de ajuda. No final, «[os] lobos, angustiados, amainaram diante das janelas da velha senhora [...]. E a avó e a menina [...] ali os viram finalmente. Eram lobos calados, deitados sobre as patas como fazem os cães mais sensíveis»⁵⁹. O erro dos lobos tornou-os lúcidos: aprenderam que com os mais «fracos» não se brinca e tornaram-se seres melhores, tornaram-se maus lobos...

Quatro velhos quebra, aparentemente, a corrente dos restantes contos deste livro. A maior parte deles concentra-se na liberdade das crianças: do que querem ser, do que querem fazer, do que sabem sentir ou criar. Uma liberdade muitas vezes castrada pelos adultos, que não veem nelas seres pensantes e emotivos que, facilmente moldáveis, muito mais moldáveis que eles, podem e devem ser guiadas para o Bem, por forma a caminharem em direção à arte de ser gente.

Por contraste, *Quatro velhos* apresenta-nos dois casais de idosos de uma aldeia do interior, «quatro velhos remediados», último resquício humano do êxodo rural, «cansados de resistir»⁶⁰. Quatro almas «sem lonjuras nem sonhos maiores do que as vistas»⁶¹, limitação geográfica influenciadora de uma certa limitação intelecto-sentimental.

Há, porém, diferenças assinaláveis entre as duas famílias. Vivendo em dois pontos opostos da aldeia, o casal da ponta da igreja era mais ligado às questões religiosas, questões sem resposta divina. Afirma o narrador: «E a vida era adoração»⁶². Por sua vez, o casal do precipício possuía mais vistas e menos crenças. Tinham fé, mas eram mais ligados às coisas terrenas. Perante esta perspetiva de vida, o narrador afirma: «E a vida era adoração»⁶³. Jogo de palavras interessante, este, em que há uma espécie de crítica ao fanatismo religioso: se no

⁵⁷ FRAGROSO, 2016: 405-406.

⁵⁸ MÃE, 2015: 115.

⁵⁹ MÃE, 2015: 116.

⁶⁰ MÃE, 2015: 135.

⁶¹ MÃE, 2015: 135.

⁶² MÃE, 2015: 136.

⁶³ MÃE, 2015: 136.

primeiro caso, a adoração é remetida para o Senhor, no caso do segundo o casal, ela é direcionada para as vivências terrenas e tudo o que de bom elas podem trazer a si e aos outros.

Esta perspectiva do casal da ponta do precipício torna-se inteligível quando propõem ao casal da ponta da igreja, durante a ceia de Natal, que a festa da passagem de ano tenha lugar na sua casa, lá «longe» da igreja. O casal sugere um evento alegre, em que receberiam Deus de forma festiva. Queriam o advento relacional, pelo que procuravam agradar aos vizinhos, os seus únicos vizinhos, com quem, lamentavam, mantinham apenas uma relação de circunstância, pretendendo fazê-los mais alegres: «A velha da ponta do precipício sorria [...] e esperava que o casal amigo sorrisse também. Queria muito vê-los sorrir [...]»⁶⁴. O casal da igreja, «pedras duras, casmurras, aos encontrões»⁶⁵, «pedras casmurras, [...] cada vez mais fechadas, burras dos afectos. Estavam burros dos afectos»⁶⁶, não se comoveu, pois considerava que comemorar essas festividades dessa forma era um ato desonroso de desperdício de tempo e de dinheiro, e, para mais, não daria para vigiar a igreja, imperativo que, como vigilantes do lar divino, tinham o dever de cumprir, pois para eles Deus não há de sair de sua casa. Segundo eles, dever-se-ia, antes, cuidar da educação, das maneiras: «A dignidade é que limpa tudo e faz bonito»⁶⁷.

A sugestão do casal do precipício esvai-se, então, na impossibilidade de se criarem laços de família entre os quatro únicos habitantes da aldeia. A iniciativa de chegarem à união é arruinada e resta a desolação: «Nunca por ali existira um natal tão triste»⁶⁸.

Ainda assim, o casal do precipício prepara a festa e investe novamente na proposta: os idosos dirigem-se à morada do casal da igreja para reforçar o convite, mas estes, continuando «pedras e burros»⁶⁹, mantêm-se inflexíveis e obstinados nas suas vivências e convicções.

O casal do precipício havia acreditado que a chuva da noite anterior limpava a Terra e a incompreensão do casal da igreja, mas encontrou a mesma «má vontade»⁷⁰: «[Era-lhes] tão estranho que permitissem nenhuma compaixão numa altura tão especial do ano»⁷¹.

Desmoralizados, desesperançados, descrentes da Humanidade, percebem que esta foi a sua última tentativa, que não têm capacidade para mais lutas, pois não há remédio para o casal vizinho.

É nesse momento que a terra começa a mover-se e o casal do precipício é empurrado mortalmente pelo abismo. Dois caminhos simbólicos podem ser sugeridos para este final: por um lado, podemos perceber o suicídio do casal, que encontra uma forma de se afastar desse tamanho «inferno» na terra advindo da falta de sensibilidade, da ausência da alegria de viver e da despreocupação com os outros, a incapacidade de construir relações salutarres, aceitando a diversidade que enriqueceria as vivências comuns; por outro lado, podemos adivinhar uma leitura sagrada: o abalo de terra poderá ter sido causado por interven-

64 MÃE, 2015: 138.

65 MÃE, 2015: 136.

66 MÃE, 2015: 137.

67 MÃE, 2015: 138.

68 MÃE, 2015: 138.

69 MÃE, 2015: 140.

70 MÃE, 2015: 140.

71 MÃE, 2015: 140.

ção de Deus, que leva o casal unido para junto de Si, como recompensa pelas suas ações terrenas, afastando-os daqueles seres mesquinhos, que ficam isolados e completamente sós, remetidos à sua vil tacahez.

É, pois, clara a crítica aos que agem em nome de Deus, mas cujas atitudes, afinal, não os fazem moradores do Seu reino. É forte o alerta para a falta de comunicação entre as pessoas, uma falha que traz problemas irresolúveis aos homens, que plasmam a sua velhice interior, a tal pedra, a tal burrice dos afetos. Assim, o erro do casal da igreja é a salvação do casal do precipício. O arquétipo da morte e do conseqüente vazio da alma associado ao abismo a que se refere Fragoso⁷² é, no nosso entender, um pressuposto derrubado, pois aqui o abismo é paraíso e paz interior. Discordamos também da conceção de Raquel Patriarca quando refere que «a mensagem final [deste conto] não é de esperança e otimismo. Aqui, os fossos aumentam de tal forma que o casal [...] se sente entornado [...]»⁷³.

O facto de surgir quase no final do livro faz deste conto o portador de uma mensagem subliminar. *Os velhos* surgem imediatamente antes de *Bibliotecas*, onde já vimos que Mãe incita o leitor à ação, à mudança de atitude(s). Mas *Os velhos* também finaliza o desfile de contos dedicados às crianças. Fixando-se num lugar estratégico do livro, um lugar significativo de alerta, é-nos fácil atingir o convite estratégico do autor para o que não se deve ser (é um erro sê-lo): Valter Hugo Mãe pede-nos que sejamos todos crianças e não velhos. Isto porque, como a maioria dos contos permite perceber, as crianças são a «prefiguração de uma humanidade que não tem complexos de se assumir em toda a sua nobreza e generosidade. Pode ser um truísmo, mas os contos de Valter Hugo Mãe acordam o lado bom do ser humano»⁷⁴, procuram a salvação dos homens como ser humano. Assim, o autor lança-nos ao espírito a questão determinante. O que queremos ser? As crianças que todos os dias aprendem algo de novo, criam mundos novos, tornam o mundo melhor com a sua visão idealista? Ou, em vez disso, os velhos rabugentos, indelicados e orgulhosamente sós deste conto? Ser ou ser, eis a questão.

Por seu turno, o conto *As mais belas coisas o mundo* é protagonizado por um menino com forte ligação a um avô sábio, que aprendeu a sê-lo vivendo, experimentando, sempre e sempre, porque, como a vida é um mistério «o importante era seguir procurando. Estar vivo é procurar, explicava»⁷⁵. Por isso, passou ensinamentos válidos de como ser Homem ao neto, que o adora, um neto que reconhece no avô «uma casa inteira»⁷⁶ de acolhimento, candura e amor, tal era o seu abraço, «um mistério tremendo»⁷⁷ para o pequeno e franzino rapaz.

O que ensina este avô? Ensina o valor das aprendizagens, pois «aprender é mudar de conduta, fazer melhor. Quem sabe melhor e continua a cometer o mesmo erro não aprendeu nada, apenas acedeu à informação. [...] Quando lhe perguntei porquê, ele respondeu que só assim se falava verdadeiramente acerca de felicidade. Para estudar o coração das pessoas é preciso um cuidado cirúrgico»⁷⁸.

72 FRAGOSO, 2016: 410.

73 PATRIARCA, 2016: 400.

74 FRAGOSO, 2016: 411.

75 MÃE, 2015: 123.

76 MÃE, 2015: 123.

77 MÃE, 2015: 123.

78 MÃE, 2015: 123.

Nesta ordem de ideias, o avô ensina o quão gratificante é crescer depois de se aprender a resolver os erros, os problemas da vida: «De cada vez que a nossa cabeça resolve um problema aumentamos de tamanho. Podemos ser gigantes, cheios de lonjuras por dentro, dimensões distintas, países inteiros de ideias e coisas imaginárias»⁷⁹.

Ensina também a não se desistir perante a não resolução imediata dos problemas, pois é preciso ter esperança: «O meu avô pedia que não me desiludisse. Quem se desilude morre por dentro. Dizia: é urgente viver encantando. O encanto é a única cura possível para a inevitável tristeza»⁸⁰.

O avô ensina ainda, referindo-se de forma subentendida aos bons sentimentos, ao Amor, que o que importa não é o preço das coisas, mas o seu valor e, por tal, deveria ser um bem essencial a toda a gente: «Ele acreditava que faltava no mundo mais coisas sem preço devido ao grande valor que tinham. Na verdade, quanto maior o valor mais indecente se torna que sejam vendidas. Aquilo que há de mais valioso deve ser um direito de toda a gente e distribuído por graça e segundo a necessidade»⁸¹. Para o avô, era importante cultivar «as coisas mais belas do mundo»⁸², os valores que tem noção de se estarem a perder: «a amizade, o amor, a honestidade e a generosidade, o ser-se fiel, educado, o ter-se respeito por cada pessoa. Ponderou se o mais belo do mundo não seria fazer-se o que se sabe e pode para que a vida de todos seja melhor»⁸³.

O avô, ser iluminado e luminoso, ensinou, por fim, que é preciso pensar sobre os erros do mundo, para agirmos contra o que vai mal. Assim, o menino compreendeu a força criadora do pensar, baseada na força persistente da esperança:

A beleza, compreendi, é substancialmente o pensamento, aquilo que inteligentemente aprendemos a pensar. A força do pensamento haverá de criar coisas incríveis, científicas, intuitivas, maravilhosas, profundas, necessárias, movedoras, salvadoras, deslumbrantes ou amigas. Pensar é como fazer.

Para a beleza é imperioso acreditar. Quem não acredita não está preparado para ser melhor do que já é. [...] Para mudar o mundo, sei bem, é preciso sonhar acordado. Apenas os que desistiram guardam o sonho para o tempo de dormir»⁸⁴.

Nesse sentido, após a morte do avô, o menino sente-se fiel sucessor dos seus ensinamentos e, inspirado, passa-os à prática, porque, como o avô, aprendeu o que é o Amor:

Pensei: dentro do coração há sempre um abraço. Passeia viver sobretudo dentro do coração, como uma casa que não pode ir-se embora. [...]

[...] Fico aninhado com a esperança de crescer esplendorosamente por dentro do amor. No verdadeiro amor tudo é para sempre vivo. E sei que, como as pedras, vivo da sede. Quero sempre inventar a vida»⁸⁵.

⁷⁹ MÃE, 2015: 124.

⁸⁰ MÃE, 2015: 124.

⁸¹ MÃE, 2015: 125.

⁸² MÃE, 2015: 126.

⁸³ MÃE, 2015: 126.

⁸⁴ MÃE, 2015: 127.

⁸⁵ MÃE, 2015: 128.

Deixamos propositadamente para o final *As mais belas coisas do mundo*, pois este conto faz a ponte entre *Os velhos* e os restantes, e resume na perfeição o propósito de todo o livro. São evidentes, nestes contos, duas dimensões do erro: a intradieética — ligada aos erros das personagens e à forma como elas resolvem essas falhas — e a extradieética, que transpõe as fronteiras das narrativas, pois, partindo delas, mostra-se ao leitor como elas são o espelho dos erros da Humanidade, para que ele possa aprender a melhorar-se, para que ele cresça como ser humano e, assim, se torne um agente de mudança para um mundo melhor.

É notório que estes contos pressupõem o crescimento pessoal em busca da suprema humanização/humanidade (dependendo, ironicamente, do grau de que parte cada homem). Pressupõe-se que os leitores renascem depois da leitura destes textos. Logo, ler implica uma nova génese do leitor como um «eu» renovado, humanamente melhorado.

Estes contos funcionam como «uma espécie de farol que anuncia aos homens o caminho a trilhar em prol da salvação da sua humanidade»⁸⁶, porque, depois de os lermos, não nos demarcamos do nosso quinhão de culpa e fica-nos a vontade de agir, numa urgência de melhoria do Homem e, por conseguinte, do mundo. É a «tentativa de provocar o mundo a partir da literatura»⁸⁷.

Notamos, pelo exposto, que neste livro pulsa a vida, há futuro para a vida, há crença na Humanidade. Há a solução, o acerto para o(s) erro(s) do ser humano. Através dos livros, deste livro, há a esperança, a motivação para a ação, para o sonho de um mundo melhor, em que a Felicidade é a outra visão do mundo, pois as histórias nele guardadas são um incentivo à mudança, numa melhoria do ser-se humano.

Por isto mesmo, na *Nota do autor* com que encerra a obra, Valter Hugo Mãe confessa a sua incapacidade de escrever para as crianças, precisamente porque não sabe escrever simplesmente como forma de diversão. Para ele, a literatura, como arte, tem de ser um «veículo de ideias»⁸⁸, tem de ter um cunho didático, uma vertente pedagógica de transformação do mundo, apesar de ele não querer ser um moralista, apenas um homem de moral⁸⁹. Esclarece, assim, o tom interventivo da sua escrita, de que estes contos são expoente último:

O trágico de se escrever para os mais novos está na veiculação de princípios éticos, como se lhes ministrássemos um medicamento através do texto, na expectativa de que possam vir a resultar numa sociedade curada de determinados males. No fundo, restringimos obscenamente a liberdade das crianças, porque não permitimos que apenas se divirtam. Admito, não tenho jeito nenhum para textos que apenas divirtam. Mas melhorar o mundo, servindo às crianças uma ética e uma sensibilidade em que acreditamos, é o mesmo que lhes pedirmos que cresçam melhores do que nós. Que abdicuem de crescer grotescas como podemos haver crescido tantos de nós. Isso, para um instante de leitura que talvez só devesse passar perto do que é brincar, é como atirar uma responsabilidade que, na verdade, a criança não pediu para assumir. De certo modo, as crianças têm o direito de crescer tão más como nós, quanto a nossa geração, quanto qualquer geração. O problema de termos esperança é sempre e sobretudo nosso. Quero dizer, se eu tivesse filhos,

⁸⁶ MATOS, 2016: 450.

⁸⁷ TEOTÓNIO, 2014: 53.

⁸⁸ SARAIVA, 1993: 162.

⁸⁹ Cf. MÃE, 2016b: 34.

haveria de os empanturrar de sensibilidade e valores porque acredito num mundo assim. Como não tenho e escrevo livros que, concretamente, vão ser lidos por crianças que não me pertencem, enfrento dúvidas acerca da validade de lhes levar muita sensibilidade e valores. Por outro lado, toda a literatura é assim, feita com um sonho qualquer, consumida com outro. Em algumas exceções, um sonho e outro haverão de coincidir⁹⁰.

Ainda que, aparentemente, sugira que nestes contos palpita a sua vontade de instruir crianças, diz-se incapaz de o fazer, pois a sua função é a de acordar os responsáveis por essas crianças, para, eles sim, darem o rumo certo às vivências sociais e morais dos seus protegidos, uma vez que estes, leitores que naturalmente procuram a diversão, poderão não atingir a(s) mensagem(ns) veiculadas:

Espero sinceramente que muita gente coincida na vontade de proporcionar melhor aos filhos [...] até que possam ser felizes muito mais do que alguma vez fomos. A felicidade à espera das crianças deve ser um orgulho para as gerações que lhes precedem. Se não servirmos para tal, falhamos. Apenas a felicidade que se presente pode redimir agruras e falhas. [...] [A]s crianças não podem perder pela tragédia do mundo que os adultos criam⁹¹.

Fica claro o propósito de Mãe ao escrever esta obra: consciencializar os adultos para os erros, de forma a solucioná-los, por forma a deixarmos às gerações vindouras um mundo melhor, mais feliz, mais edénico.

Valter Hugo Mãe define-se como semeador da palavra e procura fecundar o leitor para que as ideias germinem e se transformem em ações. De facto, a escrita valteriana estrutura-se nessa função pedagógico-didática mencionada por António José Saraiva: «[o] escritor opera sobre as «almas» (=público) para com elas realizar «almas» (=obra)»⁹².

É «a imagem romântica do escritor semeador de ideias, que tem uma longínqua origem bíblica. Segundo a parábola, o pregador é o semeador, a palavra é a semente e o ouvinte é a terra mais ou menos fecunda em que ela germina ou, pelo contrário, seca»⁹³.

O escritor pretendeu, assim, construir uma «máquina de fazer sentir»⁹⁴, que, nutrin-do-se de diferentes episódios ficcionais negativos como matéria-prima, os opera na esperança para o otimismo. Custa-lhe escrever sem esse objetivo, o de recuperar o que pode ser recuperável.

Este será, pois, o fim último do nosso contista: qual progenitor de adultos, qual voz materna, protetora e ciosa do bem dos seus para o Bem maior, intenta, perante os erros, esclarecer, orientar, para mobilizar, os seus *filhos*, os leitores, a edificarem um mundo outro, grandioso e magnífico, justo e virtuoso, em que o humano, tocado pela *celestialidade*, veja o mundo de forma esclarecida. Busca, em esperança e idealização, alcançar o *homo illustratus*.

⁹⁰ MÃE, 2015: 157-158.

⁹¹ MÃE, 2015: 158-159.

⁹² SARAIVA, 1993: 172.

⁹³ SARAIVA, 1993: 175.

⁹⁴ COUTO, 2015: 11.

Valter Hugo: Mãe? Sim. No sentido em que é uma entidade criadora e permite à sua obra ganhar asas e ter a liberdade de percorrer o caminho traçado, um trilho (cri)ativo, baseado nos fundamentos matriciais que o fizeram desenvolver-se. Como obra de arte que é, o livro *Contos de cães e maus lobos* guarda na sua essência o facto de

*ser comunicativa [...] [e] de desencadear no seu leitor [...] um processo que também é activo e criador. Para o artista, a obra criada é um momento de condensação e de consumação da actividade criadora; para o destinatário, atingido por essa obra ela é o começo de uma nova actividade. [...] [A] obra criada nunca é para o destinatário a mesma coisa que para o artista que a criou: ela abre um novo processo, um novo ciclo de criação, que não é a repetição daquele que se consumou na obra comunicada. E por essa razão o essencial não é que ela diga isto ou aquilo (quando diz) ou que ela signifique precisamente isto ou aquilo, mas sim que ela suscite a participação, a actividade do destinatário, e dessa forma a invenção do destinatário*⁹⁵.

É, resumidamente, segundo Valter Hugo Mãe, tempo de fazer...

BIBLIOGRAFIA

- COUTO, Mia (2015) — *Um pequeno prefácio para contos gigantes*. In MÃE, Valter Hugo (2015) — *Contos de cães e maus lobos*. Porto: Porto Editora, p. 11-12.
- CRUZ, Afonso (2015) — *Jalan Jalan*. «Jornal de Letras», n.º 1179, p. 29.
- FRAGOSO, Gabriela (2016) — *Os pequenos mundos de Valter Hugo Mãe: os Contos de Cães e Maus Lobos*. In NOGUEIRA, Carlos, coord. — *Nenhuma palavra é exata*. Porto: Porto Editora, p. 405-412.
- PATRIARCA, Raquel (2016) — «*Todas as pessoas são a felicidade de alguém*»: o sentido do outro na literatura infantojuvenil de Valter Hugo Mãe. In NOGUEIRA, Carlos, coord. — *Nenhuma palavra é exata*. Porto: Porto Editora, p. 383-403.
- MÃE, Valter Hugo (2010) — *Dez anos*. «Jornal de Letras», n.º 1026, p. 9.
- ____ (2015) — *Contos de cães e maus lobos*. Porto: Porto Editora.
- ____ (2016a) — *Deus*. «Jornal de Letras», n.º 1187, p. 30.
- ____ (2016b) — *Os fantasmas*. «Jornal de Letras», n.º 1196, p. 34.
- ____ (2017) — *Ser alguém*. In *O livro das 1001 noites*. Lisboa: Expresso, p. 3-6.
- MATOS, Paulo (2016) — «*Casa de papel*»: a arte de ser gente na crónica de Valter Hugo Mãe. In NOGUEIRA, Carlos, coord. — *Nenhuma palavra é exata*. Porto: Porto Editora, p. 444-460.
- SARAIVA, António José (1993) — *Ser ou não ser arte. Estudos e ensaios de metaliteratura*. Lisboa: Gradiva.
- TEOTÔNIO, Rafaella (2014) — *Valter Hugo Mãe: a escrita como devir*. In «*Revista Blecaute — Literatura e Artes*», ano 6, n.º 17, p. 49-53. Disponível em <<http://revistablecaute.com.br>> [consulta realizada em 19/11/2017].

⁹⁵ SARAIVA, 1993: 164.

ERRO COMO VIRTUDE:

DESTRUIÇÃO RELATIVA NA AQUISIÇÃO DO CONHECIMENTO E O CONVÍVIO COM A INCERTEZA NO ENSINO FORMAL

ANDRIANA HAMIVKA*

Resumo: Este artigo tem como principal objetivo refletir sobre a importância do erro no âmbito do ensino formal na época contemporânea. Entende-se que errar é uma das componentes essenciais no processo de construção do conhecimento, capaz de impulsionar o aluno a procurar novos métodos para a resolução de problemas. O contexto regular de instituição escolar, de forma geral, está povoado de fronteiras normativas, o que aniquila o espaço canônico do erro.

Como professores, sentimos uma necessidade quase primária de avaliar e corrigir o mais ínfimo detalhe do trabalho dos alunos, como se o sentido primário da nossa existência fosse apontar para os seus erros, proclamando que é a forma de ajudar a melhorar, a progredir, sem nos questionarmos sequer sobre a própria existência do mundo ou das palavras que prontamente usamos.

Mas será essa a atitude correta e os conceitos «correto» e «errado» absolutos?

Palavras-chave: Verdade; Erro; Processo de ensino e aprendizagem; Cultura escolar.

Abstract: This article reflects on the importance of the error in the scope of the formal education in the contemporary time. It is understood that to err is one of the essential components in the process of knowledge construction, capable of impelling the student to look for new methods for the resolution of problems. The regular context of a school institution, in general, is populated with normative boundaries, which annihilates the canonical space of error.

As teachers, we feel an almost primary need to evaluate and correct the tiniest detail of the students' work, as if the primary sense of our existence was to point to their mistakes, proclaiming that it is the way to help them improve, to progress, without even questioning the very existence of the world or the words we readily use.

But is this the right attitude and are «right» and «wrong» absolute concepts?

Keywords: Truth; Error; Teaching-learning process; School culture.

Apontamos quase sempre o dedo a quem erra... Condenamos os outros com enorme facilidade. Compreendemo-los pouco, perdoamo-los ainda menos.

José Luís Nunes Martins

INTRODUÇÃO

A escola é uma instituição que se justifica pelos processos de criação de expectativas e objetivos para o «aperfeiçoamento simultâneo da pessoa do aluno e da qualidade da vida social»¹, de acordo com as aspirações histórica e convencionalmente construídas. Neste tipo de lógica institucional reflete-se a marca do período moderno, no qual as ideias de razão, progresso,

* Universidade do Porto. up201403874@letras.up.pt.

¹ CARVALHO *et al.*, 2005: 58.

unidade e finalidade são elementos discursivos fundantes e estruturantes da função social da escola. Oriundas da tradição iluminista, estas noções constituem o pilar do ideal da civilização, em torno do qual foi erigida a instituição escolar que deve promover experiências cognitivas, morais e estéticas de longa duração. Enquanto referência e mediação, a escola estabelece a relação entre sociedade e cultura e ocupa o local delicado e complexo no processo de inserção das novas gerações na época à qual pertencem.

Na sociedade atual do mundo material e de consciência binária, onde o foco é dado apenas ao resultado em detrimento do processo, é fulcral obter a consciência da importância do erro. Errar é uma das componentes essenciais no processo de construção do conhecimento, capaz de impulsionar a procurar novos métodos para a resolução de problemas. O contexto regular de uma instituição escolar, de forma geral, está povoado de fronteiras normativas onde a liberdade para pensar e criar fica encarcerada, o que aniquila o espaço canônico do erro que, neste contexto, é um dos principais agentes de mudança.

O erro é a variável que deve acompanhar qualquer processo cognitivo, dado que é na frustração e desconforto inerentes ao erro que assenta a memória da lição adquirida. Deste modo, refletir sobre o erro é um caminho para a construção de saberes e competências a todos os níveis, o que contrasta com uma aplicação quase mágica de uma regra ou fórmula universal na esperança de que resultará mais uma vez. Na verdade, porém, o que é significativo é a diferença, a conclusão a que Saussure chegara no contexto da linguística, mas que pode ser aplicada a qualquer teoria, uma vez que a anomalia ou o erro são revolucionários.

Nietzsche reflete sobre a humanidade na perspectiva de quatro erros que formam o ser humano, apontando para a imperfeição de todo o conhecimento, pelo simples facto de um objeto de conhecimento não poder ser estudado no seu absoluto, bem como para a tendência de indução e a componente do imaginário que frequentemente é entendida como real. O autor sublinha, igualmente, que a realidade pode ser descrita de diversas formas, pode ser mais ou menos retratada por propósitos particulares, e, por conseguinte, o conhecimento resultante é sempre social e culturalmente inscrito, pelo que é sempre parcial e imperfeito².

Por sua vez, os detentores deste conhecimento, os professores, sentem uma necessidade quase primária de julgar e avaliar o mais ínfimo detalhe do trabalho dos seus alunos, como se o sentido primário da sua existência fosse apontar as falhas alheias, proclamando que é a forma de ajudar a melhorar, a progredir — estão programados para encontrar erros em primeiro lugar, sem pensar na importância e no significado dos erros em si e por si mesmos, um dos estudos realizados por Freud na manifestação, por exemplo, dos atos falhados³.

Tendo nascido incompleto, o homem pode aperfeiçoar-se e aprender a qualquer momento, sendo necessário promover a humanidade em cada homem. Daí a educação ser colocada no coração da vida social, ornamentada de riqueza pedagógica de pluralidade de experiências de educação e formação que obrigam a romper com as fronteiras da pedagogia escolar normativa apavorada pela existência dos erros. A escola institucional tem de se repensar e de se abrir ao novo mundo.

² NIETZSCHE, 2005.

³ FREUD, 2007.

Considerando a capacidade de se aperfeiçoar e a vontade de aprender, bem como modos dinâmicos de apropriação, recusa e elaboração do que integra o universo escolar, este trabalho, nascido de uma inquietação diante das condições⁴ em que se promove a educação formal hoje, propõe uma reflexão sobre a visão que a instituição escolar tem maioritariamente em relação ao erro na contemporaneidade, colocando esta perspectiva em contraste e diálogo com as metodologias da escola tradicional. Tendo como pano de fundo teorias filosóficas e epistemológicas sobre os conceitos «certo» e «errado», «as consequências da ausência de um marco de veracidade e de valoração para os indivíduos e para as instituições educativas; suas articulações e desdobramentos na educação formal»⁵, procurar-se-á refletir sobre a postura dos docentes perante respostas incorretas dos discentes e a sua repercussão.

O que está ou é errado? A História demonstra como as teorias se sucederam umas às outras no passar dos séculos, tendo sido proclamadas verdadeiras, corretas, eternas e absolutas pelos contemporâneos. Um dos fatores que levou à mudança foi o descontentamento ou a consciência de falhas do pensamento, que desencadeou a busca das alternativas. Por meio da difusão e evolução da técnica, o futuro adquire contornos cada vez mais luminosos, pois a abertura ao futuro ganha mais peso e relevância que as referências do passado. No convívio do velho com o novo, da tradição com a revolução, acredita-se que através do progresso e do conhecimento o homem poderá efetivar o seu controle sobre tudo aquilo que lhe é adverso, tanto na natureza, quanto entre os homens. Assim, o ato criativo implica, em parte, a destruição: parafraseando Goethe, o que não é verdade não é construtivo.

A ILUSÃO DO MUNDO — COMO FALAMOS EM VERDADE?

«Todos os homens têm por natureza o desejo de conhecer» — assim se inicia o Livro I da *Metafísica*. De facto, o interesse persistente na epistemologia (que em grande medida justifica o surgimento e a manutenção das instituições escolares) é um reflexo da enorme importância que o conhecimento tem na vida do ser humano. Em primeiro lugar, é instrumentalmente útil: recorrendo ao conhecimento científico, por exemplo, procuramos explicar, controlar e prever o comportamento do mundo natural. E, mesmo quando não tem utilidade prática, o conhecimento continua a ser encarado como algo que vale a pena obter.

O que motiva esta busca incessante do conhecimento e da Verdade não é um valor epistemológico que a diferencie da mentira, mas os motivos fisiológicos. É por necessidade de segurança, de um homem que optou por viver em comunidade, que a verdade ganhou preferência sobre a mentira, pois o homem primário, sem a responsabilidade ética e sem o peso do dever moral, ambiciona as consequências agradáveis da verdade e não a verdade em si. Acreditar na verdade, assim como acreditar que os conceitos são fórmulas fixas para exprimir uma suposta realidade e que eles podem ser avaliados por sua equivalência com

⁴ Por condições, neste contexto, não se entendem as matérias ou as questões relativas à qualidade do ensino, mas os alicerces simbólicos culturais nos quais a escola se ampara a fim de legitimar a sua atividade, especialmente os que dizem respeito ao horizonte instaurado pelas noções de verdade e de valor enquanto fundamentos do ato educativo de ensino e aprendizagem.

⁵ OLIVEIRA, 2011: 14.

os objetos do real ou com as ideias, oferece uma segurança maior para o homem do que o seu contrário, uma vez que a mudança, fator da instabilidade, causa sofrimento. «Assim, seja na criança, seja nos jovens ou nos adultos, a busca da verdade está sempre ligada a uma decepção, a uma desilusão, a uma dúvida, a uma perplexidade, a uma insegurança ou, então, a um espanto e uma admiração diante de algo novo e insólito»⁶.

Várias são as fontes do conhecimento, entre as quais, sentidos, razão, memória, fantasia, intuição, instinto e/ou emoção. Não é claro, porém, que a fonte que consideramos mais fiável — os sentidos, e as crenças empíricas que deles resultam — seja infalível, basta pensar em ilusões óticas. Embora a cada ser humano lhe pareça ter consciência direta daquilo que é pensado e experienciado, de facto é apenas através de estados mentais que pensamos e experienciamos. Por isso, apenas temos acesso direto à mente — o conhecimento da realidade não é a própria realidade. Como, sendo assim, permanecemos a falar da Verdadeira Realidade?

A ideia do carácter ilusório da realidade acompanha desde tempos imemoriais o pensamento filosófico. O ceticismo clássico grego constitui-se em torno da procura de um critério de verdade. Os cétricos chegam à conclusão de que esse critério não existe e que, portanto, não é possível sustentar crenças racionais acerca da verdadeira realidade. A investigação científica e cognitiva é tida como um obstáculo à felicidade, definida de modo semelhante aos estoicos e epicuristas, como *apatia* (ausência de paixões) ou *ataraxia* (imperturbabilidade). Platão distinguiu o Mundo Sensível, ilusório, do Mundo Inteligível, real. Descartes experimentou a ideia de totalidade da realidade como engano, através da figura imaginária do Génio Maligno. Kant distinguiu o Fenómeno de um Númeno, Schopenhauer apresenta o par Vontade/Representação e Nietzsche expressa a mesma ideia com a oposição Apolíneo/Dionisíaco. Os exemplos poderiam ser multiplicados, uma vez que, possivelmente, não existiu um filósofo que não tivesse sido tentado de alguma forma pela distinção aparência/realidade.

Poder-se-á questionar a pertinência dos exemplos filosóficos no contexto de conhecimento e ciências em geral que foi introduzido. José Marinho Feijó⁷ esclarece esta aparente contradição de forma demasiado clara para ser parafraseada:

é próprio da ciência a crítica e a autocrítica como mecanismo evolutivo do conhecimento, com o fim de obter a verdade, verdade essa sempre provisória e reformulável por meio da crítica. E isso não exclui outras formas de conhecimento, como por exemplo, o espiritual. [...] outra forma de obtenção de conhecimento é o simples pensar, questionar, segundo seus critérios peculiares que nada mais é que filosofar. Muito (uma infinidade) do conhecimento humano adveio desta forma, da Filosofia. Nós humanos fomos aparelhados com o que há de mais divino na natureza que é a nossa mente. Posso afirmar sem medo de errar que todo o conhecimento científico passou primeiro por um pensar (filosofar), por uma formulação da hipótese que nada mais é que «a pergunta». Uma nova forma de conhecimento é obtida por meio da fantasia e sonho, e mesmo o conhecimento científico em alguns casos foi obtido assim.

⁶ CHAUÍ, 2000: 113.

⁷ FEIJÓ, 2013: 107.

Para além de legitimar a relação indissociável entre a filosofia, o conhecimento e a verdade, o autor chama a atenção para o ponto fulcral deste pequeno trabalho — o conhecimento é apenas uma aproximação da Verdade por meios de verdades provisórias, justificadas e criticadas. É impossível anular o progresso da história vivida: como afirmara Heráclito, *nunca se passa duas vezes no mesmo rio*.

O progresso da ciência foi levado a cabo mediante a queda dos «absolutos» que ninguém ousaria pôr em causa. Cada nova teoria, cuja precariedade deve ser admitida, é apenas mais um passo em frente. O conhecimento, essa escada que aperfeiçoa e amplia pouco a pouco uma boa ideia com subtileza cada vez maior à medida que os instrumentos de mediação se aperfeiçoam, não é certo ou errado, é sempre incompleto; é hipotético mais do que apodítico, é mais corrigível do que final. Longe de ser direto e pictórico, é circundante e simbólico. Nesse âmbito, o erro é pressuposto para o conhecimento e faz parte da perspectiva humana e, no limite, é a condição para a própria vida. Serenidade, paciência, tenacidade, perseverança, ansiedade sem desespero e tranquilidade são necessárias para viver no limbo da incerteza. É absolutamente fundamental sensibilizar e confrontar os professores com essa característica do mundo moderno.

ENTRE O VELHO E O NOVO MUNDOS

Com o discurso tradicional burguês a prática educativa era legitimada pela finalidade racional. O século XX foi «um tempo que apostou em verdades absolutas, em normas morais rígidas, na resolução de todos os imponderáveis, e fiou-se em modelos que distinguiram, de forma insofismável, o certo do errado»⁸. É de sublinhar

que a escola se inscreveu claramente (e continua ainda a inscrever-se largamente) nesta orientação positivista: aprendizagem do pensamento racional, resistência à noção de desejo e de prazer, rejeição da imaginação, horários rígidos e parcelados, alinhamento dos bancos...⁹.

A matéria era da maior importância, feita de informações e de ideias escolhidas pelo seu valor. O objetivo, clara e logicamente organizado, do ensino clássico consistia em fazer aprender um dado conteúdo. A matéria era apresentada ao estudante por esta ordem lógica em vez de uma que tivesse em conta o seu interesse e o envolvimento. O professor era o perito e o modelo a adotar. Formado mais no que ensinar do que no como, este apenas trazia um conteúdo ao estudante e ajudava-o a absorvê-lo.

Hoje, por outro lado, o progresso tornou-se rotina, com o crescente desenvolvimento da ciência e da tecnologia; tudo o que é considerado novidade torna-se obsoleto numa questão de segundos. Esta dinâmica de constante renovação/substituição acabou por se tornar a mola propulsora do próprio modo de organização social, e é por meio da categoria do novo que o mundo técnico mantém a estabilidade e a rotina do sistema. Segundo Nietzsche, o próprio ideal do progresso é vazio, o seu valor final é o de realizar condições para que sempre

⁸ COSTA & SCHWARCZ, 2000: 14.

⁹ POURTOIS & DESMET, 1999: 29.

seja possível um novo progresso¹⁰. Porém, o interesse do mundo contemporâneo enquadra-se numa perspetiva de uma possível, necessária e crescente interação entre o sujeito e a razão, a subjetividade e a objetividade. Não se trata, aqui, de privilegiar uma ou outra dimensão, mas de fazer dialogar ambas.

A relativização dos conceitos básicos da ciência como o «certo» ou «errado», «verdade» ou «falsidade» diluiu as referências que guiavam a compreensão do mundo até então. Tornou-se nuclear a atenção às subjetividades dos distintos grupos sociais, pois, apesar de grande parte do nosso conhecimento se fundamentar no discurso de cunho racionalista, legitimador e coagente, ele não abrange toda a forma de racionalidade. Visa-se, assim, mais do que conhecimento isolado numa área específica, o desenvolvimento integral da pessoa. Para além do desenvolvimento do seu poder intelectual, o estudante deve prosseguir com a afirmação da sua identidade, a construção de relações interpessoais de qualidade, uma integração social bem-sucedida, uma autonomia maior e mais profunda. Há que insistir no rigor do raciocínio e no domínio dos conceitos, mas sempre com a tónica na sua aplicação a situações novas. Desta forma, o argumento lógico positivo torna-se somente uma das formas possíveis de organizar o pensamento.

Apesar de a diluição das fronteiras científicas e culturais propiciar uma nova forma de relação com o outro, na qual a convivência com a diversidade visa inaugurar um novo modelo social baseado na tolerância, no diálogo, na igualdade e no respeito mútuos, existe a face negra do processo — a pulverização dos critérios que orientam o sujeito, cujas referências sólidas e estáveis são abaladas. Uma miríade de acontecimentos e descobertas entrelaçados torna o mundo maravilhosamente colorido e confuso, com multidões de erros e fantasmas. A fragmentação obriga ao distanciamento daqueles quadros de referência que orientavam os indivíduos e as instituições pautados no positivismo, no racionalismo e na continuidade histórica, que ofereciam modalidades de experiência mais estáveis.

COMO ENSINAR O INCERTO

Detendo-se no último filósofo mencionado, Nietzsche, poderá ser valioso explorar um pouco mais a sua perspetiva sobre a realidade e verdade. Na obra *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, a sua crítica ao intelecto não possui a intenção de negar a importância deste para o homem, mas de estabelecer seus limites. Segundo o filósofo o intelecto e, por conseguinte, o conhecimento abstrato (que é o seu único modo de operar), possui apenas uma

¹⁰ NIETZSCHE, 2005: 8-9. Na verdade, a posição do autor é bem mais radical, como é possível verificar na seguinte citação, que, embora considerada importante, não vai ao encontro das teorias defendidas neste trabalho e levanta questões que por restrições formais e temáticas não podem ser aqui discutidas: «Tudo o que, até agora, foi chamando “verdade”, é reconhecido como sendo extremamente perigoso, maliciosa, a mais subterrânea forma de mentira. O santo pretexto de “melhorar” a raça humana contém em si mesmo a astúcia para esgotar a própria vida, para a tornar anémica. A moral enquanto vampirismo... quem desmascara esta moral, descobre a completa e total ausência de valores, nos quais se acredita ou acreditou no passado. Tal indivíduo deixa de observar no tipo de homem mais reverenciado, até no canonizado, coisa alguma digna de ser venerada, divisando aí a forma mais fatal de abortos, fatal porque exercia fascínio. O conceito “Deus” foi inventado como o conceito antitético à vida: nele se encontra condensado, numa unidade atroz, tudo o que é perigoso, venenoso, calunioso, toda a hostilidade moral contra a vida! O conceito de “Além”, “mundo verdadeiro”, foi inventado de modo a desvalorizar ou privar por completo de valor, o único mundo que existe, de modo a destituir inteiramente de todo o propósito, razão e missão, existentes na nossa realidade terrestre.» (NIETZSCHE, 2005: 86).

função instrumental: a sobrevivência. Por este motivo, não se pode esperar do intelecto qualquer desvelamento do mundo que apresente a sua essência última. Qualquer pretensão acerca do intelecto que o lance para além dessa sua capacidade só pode ocorrer por uma ilusão produzida pelo próprio intelecto. A ilusão e a dissimulação, por seu lado, e fechando o círculo, levam à sobrevalorização da razão.

O que o intelecto produz são metáforas. Com o passar do tempo, o homem, por força do hábito, esquece essa característica metafórica daquilo que usa na linguagem, e confere às metáforas iniciais o *status* de conceitos, que não são mais apresentados como afirmações provisórias, mas sim com a função de dizerem o que as coisas são de facto. Assim, o homem passa a acreditar que designa a realidade por meio das palavras e, no extremo desse movimento, passa a falar na Verdade em si. Deste modo, «o preconceito da razão nos força a fixarmo-nos na unidade, identidade, duração, substância, causa, realidade, ser»¹¹.

Se sairmos do campo da filosofia e pensarmos, por exemplo, na Linguística, percebemos que Saussure refere exatamente o mesmo no seu triângulo *referente, significante e significando* do signo linguístico. Ora, os professores, durante toda a prática profissional, usam esses mesmos signos linguísticos, as palavras, como se correspondessem à realidade, e pouco refletem sobre a motivação arbitrária destes com o mundo que, por vezes, pode influenciar o modo como transmitem o seu conhecimento verbalmente. Portanto, até a linguagem que os professores usam é meramente convencional e não tem essência verdadeira que a justifique.

Partindo do postulado metafísico de que toda a realidade é dialética e contraditória, categorizaremos naturalmente também assim a educação. Quintana Cabanas tem imensa razão e pertinência ao afirmar que a educação é uma realidade problemática, já que oferece natureza antinómica, traduzida por contradições internas de princípios assentes num campo de ação não delimitado estritamente, ao contrário da harmonia absoluta e científica que muitos imaginam¹².

A primeira tensão é dada imediatamente com a função escolar de informar ou formar; de transmitir conteúdos, conhecimentos e normas ou desenvolver aptidões e capacidades que permitam ao aluno chegar por si só aos primeiros elementos. Enquanto a primeira função era exclusiva na escola tradicional que «fundamenta-se na seguinte premissa: a educação deve transmitir conteúdos sólidos e indiscutíveis; por outras palavras, conteúdos que tenham passado com êxito a prova do tempo»¹³, a Escola Nova declarou-se anti-intelectualista, optando pela segunda função, acreditando que «a formação deve desenvolver o espírito crítico, dar uma certa abertura, um gosto pela pesquisa, a curiosidade, um modo de resolver problemas numa sociedade democrática e competências polivalentes»¹⁴.

Na verdade, não é possível dissociar as duas. Tal como já foi afirmado, os conhecimentos eram relativamente estáveis no século anterior, o que não acontece com este, o da multiplicação e constante reavaliação das verdades em que adquire grande importância a capacidade autodidata do aluno e as suas técnicas de atualização de conhecimento.

¹¹ NIETZSCHE, 1988: 36-7.

¹² QUINTANA CABANAS, 2002: 222.

¹³ BERTRAND, 2001: 203.

¹⁴ BERTRAND, 2001: 203.

Porém, não podemos esquecer os saberes básicos que é necessário transmitir para facilitar a futura assimilação.

O par antagónico anterior leva a um outro, que dele resulta, o da hétero — e auto-educação: a primeira sem a segunda é sega e a segunda sem a primeira é vazia. Uma terceira contradição aparente que merece a nossa atenção é a de atividade recetora e a criadora que novamente ecoa nas diferentes formas da educação. A escola tradicional acentuou o papel recetivo do aluno, cujas qualidades essenciais eram a atenção, a docilidade e a obediência. A educação contemporânea, aqui como em muitos outros pontos, passou ao outro extremo.

Como, então, é possível trabalhar e ensinar neste oceano de névoa onde nem as palavras nem as metodologias são «reais»?

Nada é certo, é verdade, mas se a verdade não pode ser objetivamente absoluta, pode, pelo menos, manter-se subjetivamente absoluta. Sem podermos estar certos, não podemos suspender sempre o nosso juízo: em determinado momento é indispensável ser-se claro, tomar posições, se se quiser agir. Ser-se claro, porém, não significa que não se tenha dúvidas, que se compreendeu de facto, que se provou de forma absoluta. E é essa atitude que os professores devem tomar, a de dúvida relativa e certeza subjetiva.

«A instabilidade e a incerteza são uma das marcas do nosso tempo, um dos seus permanentes murmúrios»¹⁵. Procuramos estabilidade a todo o custo, ficamos em casa dos pais mais tempo, criamos grupos pequenos de amigos, uma pequena tábuia de salvação na selva da mudança permanente, não alimentamos expectativas elevadas e aspirações desenfreadas, pois em cada esquina espreita o momento da sua inoportunidade, substituição ou liquidação. Todavia, a estabilidade também é comodismo que constitui um bom argumento para esquecermos o que se passa à nossa volta e para nos esquecermos de nós próprios. Contra o esquecimento, uma das chagas do nosso tempo sobreinformado e contra o relativismo, em que tudo vale praticamente o mesmo, não haverá nada em que valha a pena acreditar? Valores e projetos pelos quais valha a pena lutar?

Se a estabilidade é tão desejada e procurada de modo tão insistente, que disponibilidade vai sobrar para a ousadia, para a criatividade, para o empreendimento livre e autónomo, igualmente tão requeridos nos dias de hoje? Só apreende quem acredita, quem quer construir um certo futuro, quem arrisca. E, em tempos de transição, a ousadia e a inovação constituem atitudes decisivas.

A tarefa do professor está, assim, de um modo muito especial, marcada por uma forte relação com as diferentes dimensões do tempo. Apenas um sujeito verdadeiramente implicado no seu presente é capaz de futuro. Este é, afinal, um dos grandes paradoxos do tempo — somente no presente podemos ser sujeitos do que já foi e do que está para vir. A responsabilidade do professor é, precisamente, dar «rosto ao futuro»¹⁶, abrir portas e fornecer ferramentas singulares a cada educando para o mundo que ele próprio ainda desconhece, mas que acredita poder ser mais humano. O uso de palavra «rosto» é, igualmente, significativo,

¹⁵ AZEVEDO, 1999: 125.

¹⁶ BAPTISTA, 2005.

uma vez que o rosto, ao contrário da face, está em toda a expressividade pessoal, sendo tanto lugar de hospitalidade como lugar antropológico.

A autora sublinha que a educação não é nem pode ser um acontecimento indiferente e ocasional. Ela é um ato intencional, por isso necessariamente axiológico, um compromisso ético que engloba noções como proximidade, reconhecimento e confiança capazes de encontrar respostas para a pluralidade de problemas que interpelam o humano num mundo extremamente complexo, vulnerável e incerto, mas, ao mesmo tempo, agressivo e inseguro devido ao progresso científico, à revolução tecnológica, à complexidade de modos de vida e à recorrência de acontecimentos tão violentos que assombram qualquer esperança de felicidade futura. Sem subordinar toda a atividade ética à obediência aos princípios da razão, é reconhecido que os imperativos éticos da ação nem sempre podem ser explicados à luz de princípios comuns, possíveis de ser traduzidos numa estrutura lógico-normativa. A ética é inseparável de um saber profissional cientificamente exigente e sólido, correspondendo a uma sabedoria prática que deve ser apoiada em virtudes pedagógicas como a paciência, o bom senso, a consideração positiva e a arte de dialogar com a mente aberta. Porém, os padrões e regras de conduta, apesar de necessários, não são suficientes; é urgente praticar uma racionalidade comunicativa, dialógica, cooperativa e interdisciplinar.

Por seu turno, a atitude crítica, outro objetivo educacional, é capaz de afastar o indivíduo do individualismo radical, em que as manifestações de consumismo, de lazer e de divertimento anestesiaram e afastam do mundo onde o sofrimento é garantido pela consciência de se ser livre. A maturidade proveniente dessa consciência traz o peso incômodo da responsabilidade, para a qual os professores precisam de preparar os estudantes com finalidade de os tornar pessoas capazes de fazer a diferença no tempo, contra a indiferença, a descrença, o pessimismo e a tentação da inocência. Porém, também os professores devem ser sensibilizados e preparados nesse sentido.

O ERRO NA EDUCAÇÃO

O erro é parte inevitável em qualquer aprendizagem — para podermos adquirir determinado conhecimento, é necessário realizar diversas tentativas, algumas delas falhadas, até conseguir desenvolver as estruturas mentais necessárias à consolidação das aprendizagens em causa. Este elemento poderá ser mais do que um simples indicador de falha. Ao encarmos o erro como um indicador do estado das aprendizagens dos alunos é possível convertê-lo numa ferramenta que nos informa, não apenas onde o indivíduo se encontra na escala do conhecimento, mas também os processos cognitivos a que recorre para conseguir construir essas aprendizagens.

O erro, elemento que tantas vezes é alvo de rejeição e até encarado como um tabu — não apenas na comunidade escolar, mas também socialmente —, quando compreendido como um indicador do estado das aprendizagens, poderá ser um importante aliado e uma estratégia para fomentar uma aprendizagem mais autónoma, como forma de eliminar receios e estigmas que por vezes bloqueiam os alunos no momento de aprender. Portanto, é impossível conceber o erro como a transgressão da norma ou um desvio do caminho considerado

correto no âmbito da educação. É necessário considerar as noções de «erro» e de «acerto» não como dois polos opostos, mas como duas ideias complementares de uma mesma dimensão da realidade, compreendendo o primeiro não como uma falha, mas como um passo na tentativa de alcançar o segundo. Não se pretende, todavia, despenalizar o erro, mas sim recategorizá-lo.

Tradicionalmente, o erro é para o professor um indicador avaliativo, permitindo-lhe medir e classificar o grau de conhecimento do aluno em relação a uma dada matéria, tanto numa fase anterior como posterior à aprendizagem formalizada. É também normalmente uma importante fonte de informação em exercícios de treino e de consolidação de aprendizagens. Na educação que se centra na aprendizagem do aluno, que o encara como um ser humano e não um recetáculo vazio a encher de informação e um molde a formar, o erro pode, da mesma forma, revelar apenas o cansaço físico ou condições emocionais particulares em vez de espelharem o conhecimento. O que não quer dizer que são insignificantes ou que não devem ser tomados em consideração; até os erros cometidos por lapsos de memória, ou os erros de distração, de falta de treino ou de repetição são um indicador importante e podem informar o professor sobre as medidas e atitudes que devem ser tomadas.

Os últimos exemplos de erros dados são falhas que possuem uma base mecanicista, enquanto os primeiros possuem fundamentos de tipo cognitivista. A falha, pela sua natureza conotativa, gera uma atitude negativa, tendo efeitos culpabilizantes e inibidores. É função do professor corrigir o aluno de modo a reduzir as possibilidades de expressão espontânea, uma vez que estas falhas são rápidas e de ocorrência pontual. Já o erro deve incentivar uma atitude positiva e permissiva, visto que decorre naturalmente da aprendizagem, sendo um fator de progresso e, por conseguinte, um bom aliado pedagógico. Perante o erro, o professor tem como função encorajar o aluno, levando-o a um alargamento das possibilidades de expressão espontânea. O problema, no entanto, tem sido tradicionalmente analisado de forma inversa, sendo o erro considerado algo grave e a falha compreendida como um lapso mais leve:

Atentando no erro como a consequência de uma falha na aprendizagem, é compreensível que persista a ideia, em situação educativa e não só, de que se trata de algo negativo, que traduz, muitas das vezes, inaptidão ou capacidades insuficientes por parte do aprendente, o que acaba por acarretar sempre algum tipo de sanção¹⁷.

É uma mais-valia levar os alunos a compreender o erro a partir de um ponto de vista positivo, o que permite quebrar a tensão associada à falha, que muitas vezes conduz à desmotivação, ou à postura defensiva por parte do aluno, que por vezes se retrai e não participa nas aulas, com receio de que uma resposta errada possa ser alvo de troça. Situação tão bem descrita por Maria Soares, com o seu toque humorístico:

Acorrentados pelo medo da imperfeição, os alunos não reagem, nunca reagem. Tinham de imediato captado que aquela professora queria que eles fossem perfeitos. Com medo de o não

¹⁷ BRITO, 2014: 9.

serem, estavam a ser nada, perante a aflição da professora. Quanto mais se esforçava para que os seus alunos fossem perfeitos, mais eles se negavam a ser o que quer que fosse, tolhidos pelo medo. Perfeitos enquanto estátuas e com medo de desmancharem a falsa perfeição, se se tornassem vivos. A mania da perfeição envenenara aquela aula em que tudo se tornara falso. A professora entrava como numa representação teatral, com marcações, inflexões, tudo ensaiadíssimo para produzir o efeito desejado. E fazia tudo na perfeição perante os alunos aterrados de fascínio. Os alunos, como, ocupados a viver, não tinham tido tempo para ensaiar a perfeição que deles se esperava, só podiam ser aquelas figuras paradas, incapazes de abrir a boca. Não era uma aula, era uma peça de teatro com um só actor absorvendo totalmente a atenção e momentaneamente a vida dos seus espectadores¹⁸.

O ato de aprender é uma árdua tarefa a nível emocional, já que coloca aquele que aprende numa posição de extrema vulnerabilidade, ao expor-se e ao colocar as suas capacidades cognitivas e racionais questionadas. Cada aula «perfeita» é, na verdade, agressão aos alunos que são obrigados a defender-se, escondendo todos os defeitos no silêncio e na incapacidade.

Por seu turno, num ambiente adequado, ao tomar consciência dos erros por si produzidos e da razão do seu surgimento, o aluno é gradualmente incentivado a assumir uma postura crítica em relação ao modo como aprende. O professor «shall not unreasonably deny the student access to varying points of view»¹⁹. O crescimento pessoal requer liberdade e prática da mesma.

Por vezes, não é a falta do conhecimento, mas a capacidade de se expressar que faz com que o aluno seja incapaz de explicar o que sabe efetivamente, e acaba por errar. O professor não pode assumir a postura de abutre prestes a devorar a presa no momento da sua primeira fraqueza. A escola, local de interação social e cultural (muitas vezes intercultural) deve promover a inclusão e a variedade. Ora, nas questões culturais, não há certos nem errados, nem culturas superiores ou inferiores. É necessário, igualmente, saber quando se deve corrigir. A correção é benéfica quando o trabalho se centra nos aspetos formais. No entanto, no ato comunicativo, quando a atenção se centra no significado, a correção interrompe o processo de comunicação e passa inadvertida, a não ser que o aluno tenha formulado previamente uma dupla hipótese e a ajuda do professor favoreça a confirmação da hipótese correta.

Esta perspetiva de encerrar o erro pressupõe uma ligeira alteração nas funções do docente. Para além de explicar, perguntar, ajudar o aluno, corrigir exercícios e avaliar conhecimentos, pressupõe-se que dedique a sua atenção ao diagnóstico, obrigue a apresentar diversas situações de aprendizagem e a guiá-las, a avaliar os processos e estratégias pelos quais os alunos operacionalizam as aprendizagens, «de colocar o aluno em situação de oportunidade»²⁰, entre outros. Já do aluno é esperado que não seja um mero recetor do projeto do professor, mas sim um elemento ativo durante todo o processo, sugerindo situações e problemas.

¹⁸ SOARES, 2000: 81.

¹⁹ STRIKE & SOLTIS, 2009: 38.

²⁰ SOARES, 2000: 14.

CONCLUSÃO

«O problema básico é que as pessoas pensam que “certo” e “errado” são absolutos; que tudo o que não está perfeita e completamente certo está total e igualmente errado»²¹. Não serão conceitos vagos, na verdade?

As crianças aprendem ortografia e aritmética desde pequenas, e aqui tropeçamos em absolutos aparentes:

— Como se escreve açúcar?

— a-ç-ú-c-a-r.

— Está certo.

Tudo que não seja isto está errado.

— Quantos são $2+2$?

— 4.

— Está certo.

Tudo que não seja isto está errado. O facto de obter respostas exatas e de ter certos e errados absolutos minimiza a necessidade de pensar, e isso agrada tanto a alunos como a professores. Por essa razão, ambos preferem testes de resposta curta a testes de desenvolvimento, uma vez que nos primeiros apenas existem três possibilidades — certo, errado ou incompleto. É demasiado simples ter essa atitude, há respostas mais erradas do que outras. Respostas como «S-A-C-A-R-O-S-E» ou « $C_{12}H_{22}O_{11}$ » são mais corretas do que «A-S-S-U-C-A-R-E», «3,9999» está quase certo, o «número inteiro par» está efetivamente certo e mesmo «16» estaria mais correto do que «vermelho».

A pedagogia do erro surge, assim, por oposição à pedagogia do êxito, assumida desde as origens da pedagogia, que, através de um ensino programado, garante a supressão do erro, elemento que considera contraproducente. Tradicionalmente, castigava-se duramente o sujeito que não alcançava as aprendizagens previstas, sem analisar as suas causas. Essa prática carece de sentido educativo. No entanto, o erro na prática escolar simplesmente mostra uma ocorrência inadequada, a existência de falhas no processo de aprendizagem. Um ambiente descontraído, não-punitivo e que estimula o diálogo ajuda o estudante a expressar os seus pensamentos e a perder o temor de cometer erros.

A preocupação desta pedagogia com o processo substitui o critério de eficácia pelo critério da eficiência. A eficácia obriga apenas a objetivos, meios e resultados, e quando o resultado é atingido, é o suficiente. O que acontece, por exemplo, com a memorização e consequente esquecimento da matéria decorada após o momento de avaliação.

É fundamental, pois, recuperar o ato interpretativo como alternativa ao esvaziamento do conceito de «verdade» que supõe o reconhecimento do diálogo como lugar privilegiado para a aproximação à Verdade. O diálogo, via para o acolhimento da alteridade, do Outro, torna-se a principal via para o reconhecimento das infinitas formulações possíveis do verdadeiro, pois o intercâmbio das perspetivas singulares garante o estatuto interpretativo e aproximativo da Verdade.

²¹ ASIMOV, 1999: 220.

BIBLIOGRAFIA

- ASIMOV, Isaac (1991) — *A relatividade do erro*. Trad. Teresa Louro Péres. Lisboa: Edições 70. (Universo da ciência, 21).
- AZEVEDO, Joaquim (1999) — *Voos de borboleta: escola, trabalho e profissão*. Lisboa: Edições ASA (Perspectivas actuais/educação).
- BAPTISTA, Isabel (2005) — *Dar rosto ao futuro: a educação como compromisso ético*. Porto: Profedições.
- BERTRAND, Yves (2001) — *Teorias contemporâneas da educação*. Trad. Alexandre Emílio. Col. Horizontes Pedagógicos. 2.ª ed. Lisboa: Instituto Piaget.
- BRITO, Inês Coimbra (2014) — *O erro como ferramenta pedagógico-didática no ensino de línguas*. Porto: FLUP.
- CARVALHO, Carolina; PINTASSILGO, Joaquim; SOUSA, Florbela de, org. (2005) — *A educação para a Cidadania como dimensão transversal do currículo escolas*. Porto: Porto Editora.
- CHAUÍ, Marilena (2000) — *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática.
- COSTA, Ângela Marques da & SCHWARCZ, Lilia Moritz (2000) — *1890-1914: No tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FEIJÓ, José Marinho (2013) — *Meandros do conhecimento (cadernos de filosofia)*. São Paulo: Scortecchi.
- FOUCAULT, Michel (1979) — *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal.
- FREUD, Sigmund (2007) — *Psicopatologia da vida Quotidiana*. Trad. José Marinho. Lisboa: Relógio d'Água.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988) — *Crepúsculo dos Ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições.
- ____ (2005) — *O Erro da Humanidade*. Trad. Inês Tavares Rodrigues. Lisboa: Coisas de Ler.
- OLIVEIRA, Thabata Franco de (2011) — *Valor e verdade em Nietzsche e os dilemas da educação contemporânea*. Araruama, S.P.: UNESP.
- POURTOIS, Jean-Pierre & DESMET, Huguette (1999) — *A educação pós-moderna*. Trad. Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget. (Horizontes Pedagógicos, 52).
- QUINTANA CABANAS, José María (2002) — *Teoria da educação: concepção antinómica da educação*. Trad. Joana Pinto. Lisboa: edições ASA. (Perspectivas actuais/educação).
- SOARES, Maria Almira (2000) — *Ensina: reflexões sobre a prática docente*. Lisboa: Editorial Presença.
- STRIKE, Kenneth; SOLTIS, Jonas F. (2009) — *The Ethics of teaching*. 5th edition. New York: Teacher College Press, Columbia University. (Thinking about education series).

EL FAUX-HEBREO: UN ALFABETO CON ERRORES

GABRIELA BENNER*

Resumo: *O Faux-Hebreu é uma representação inexata do idioma hebreu presente na iconografia cristã europeia dos séculos VI a XVI. A principal razão é teológica. Durante o período referido, os artistas contavam com diversas fontes para a representação deste alfabeto, a maioria delas assumindo uma conotação negativa. Este artigo tem como principal objetivo assinalar estudos destacados dedicados ao tema em análise, apresentar a principal categorização iconográfica neles expostos e estabelecer a sua relação com o erro no processo criativo. As principais fontes de informação incluem os estudos de Avraham Ronen, Ruth Mellinkoff, Shalom Sabar e Ilia Rodov.*

Palavras-chave: *Idioma hebraico; Faux-Hebraico; Erro; Iconografia cristã.*

Abstract: *Faux-Hebrew is an inaccurate representation of the Hebrew language present in European Christian iconography from the 6th to the 16th centuries. The main reason is theological. In the period mentioned, artists counted on various sources for the representation of this alphabet, the majority of them translated in a negative way. This article has as main objective to highlight outstanding studies dedicated to the theme under analysis, their main categorization within the iconography associated with them, and their relationship to making mistakes in the creative process. The main information sources include the studies of Avraham Ronen, Ruth Mellinkoff, Shalom Sabar and Ilia Rodov.*

Keywords: *Hebrew language; Faux-Hebrew; Errors; Christian iconography.*

INTRODUCCIÓN

La iconografía de las letras hebreas en el arte cristiano estuvo determinada esencialmente por patrones culturales de la sociedad que reflejan ideas religiosas. Dicha iconografía se ajusta a una intención artística que revela las premisas teológicas y sociales contemporáneas con respecto a la comunidad judía y el idioma más representativo de esta, el hebreo. Observamos distinciones importantes que han sido estudiadas a cabalidad por autores como Avraham Ronen¹, Ruth Mellinkoff², Shalom Sabar³ e Ilia Rodov⁴.

Este artículo quiere hacer descubrir las estructuras presentes, especialmente en relación al error en el proceso creativo de dicho alfabeto en la iconografía y cómo este estudio puede ser de inmenso valor en el estudio de las obras de arte e incluso en el campo de la filología hebrea. En primer lugar consideramos que se evidencian distinciones sociales y teológicas. Dentro de estos contextos, son visibles las prioridades que imperan en la iconografía, lo cual nos plantea hacer observaciones y sugerencias para colocar el asunto en un lugar apropiado. Las imágenes que usamos son todas europeas. Nuestra metodología será mostrar primero un sumario de los principales estudios realizados en esta temática iconográfica, a seguir por una representación del idioma hebreo en diversas manifestaciones culturales.

* Universidade do Porto, Faculdade de Letras. ggbenner@gmail.com.

¹ RONEN, 1989: 601-624.

² MELLINKOFF, 1988 y 1993.

³ SABAR, 2008: 370-404.

⁴ RODOV, 2013.

1. UNA ICONOGRAFÍA ILEGIBLE

Los estudios destacados nos encaminan en la tarea que nos proponemos para reconstruir un escenario que está lejos en el tiempo y en el espacio. Dichos trabajos han querido mostrar la variedad de diseños por parte de los artistas y su intención, en un esfuerzo por descubrir cuánto de idioma hebreo contienen las obras señaladas y como consecuencia, observar si el error que muestran es parcial o total al compararlo con el alfabeto hebreo en uso en el tiempo estudiado.

Para los propósitos de este trabajo se hará referencia a varias obras fundamentales, las cuales surgen desde la primera clasificación encontrada, la de Abraham Ronen. Las mencionadas letras hebreas, son casi todas representadas con errores parciales o totales⁵:

1. Faux-Escritura, una fantasía completa.
2. Inscripciones que incluyen combinaciones al azar de letras hebreas.
3. Transcripciones en letras hebreas de otros textos en latín o en otros idiomas.
4. Inscripciones con significados muy limitados.
5. Palabras, frases y textos correctos, tomados frecuentemente de fuentes obvias como la Biblia o el libro de oraciones judío.

Ruth Mellinkoff y su obra de 1993 forma parte de uno de los estudios más exhaustivos del tema. Su gran capítulo sobre las letras hebreas y el Faux-Hebreo comienza con una declaración poderosa y a la que nos subscribimos para todo este trabajo, ya que subraya las razones teológicas como fundamentales para todo el análisis. Una vez que los judíos son presentados rechazando a Cristo, su idioma pierde su primacía, dando paso, en Occidente, al latín⁶, el cual con el tiempo se convierte en el más importante de los tres idiomas bíblicos junto al hebreo y el griego. La clasificación del hebreo o del Faux-Hebreo, cae principalmente en tres categorías para esta autora: 1. Neutral o ambigua, 2. Ambigua o negativa y 3. Distintivamente negativa⁷. Para ilustrar su organización, señala la forma como aparecen las letras en la decoración de ropas de ciertas figuras en algunas pinturas, por ejemplo, con el objetivo de identificar al personaje judío y en una intención de mostrar alteridad. Las obras donde las letras aparecen como neutrales o ambiguas tienen como objetivo identificar al personaje en eventos que ocurren en lugares señalados como judíos, tales como la presentación de la Virgen o la del Niño en el Templo. Aquí las letras hebreas identifican al Sumo Sacerdote, a las Tablas de la Ley, a los bordes de los altares y a los «supuestos» altares judíos. También son identificados personajes como José de Arimatea, Nicodemo y José el esposo de María en la iconografía del Calvario. Incluso pueden señalar soldados, que se enfatizan como pertenecientes al pueblo hebreo y también algunas mujeres del Nuevo Testamento son representadas como judías gracias a las letras hebreas o faux-hebreas⁸, como se evidencia en el vestido de María Magdalena de Jan van Scorel, *María Magdalena*, de

⁵ SCHWARTZ, 2010.

⁶ MELLINKOFF, 1993: 97.

⁷ MELLINKOFF, 1993: 98-100.

⁸ MELLINKOFF, 1993: 99.

c. 1530. La autora admite que el uso positivo de las letras hebreas es más bien inusual, y hasta único, siendo un ejemplo, el vestido del *Cristo Bendiciendo* de Jacopo de Barbari de 1503 que muestra, no sólo un sentido muy positivo del uso de las letras, sino una asociación de Cristo a sus raíces judías.

No son sólo las letras separadas sino las combinaciones de las mismas las que en muchas ocasiones nos ayudan a entender el propósito de su uso y la intención artística⁹. En algunos casos de uso peyorativo, aparecen en los supuestos altares judíos en obras que representan a los judíos contemporáneos cometiendo actos atroces como la profanación de la hostia. Allí las letras Faux-Hebreas identifican a los judíos estigmatizados. La mayoría de las letras observadas son las que aparecen en representaciones de las Tablas de la Ley.

En el período medieval tardío, existían «listas de trajes» —indumentarias— con la intención de imitar la lengua hebrea en un contexto predominantemente estigmático. Por ejemplo, las listas para el *Drama de la Pasión* de Lucerna de 1583, son muy detalladas y contienen instrucciones para ornamentar los vestidos de los judíos bíblicos con letras algunas veces descritas en dichas listas como «hebreas» y otras veces como «judías». En el pasaje «Judíos en el Templo» se dan las siguientes instrucciones: «los judíos» deben tener sus vestidos cubiertos de letras hebreas de aluminio u otro material parecido y que se puedan pegar en su ropa con la idea de diferenciarlos de los fariseos y de los judíos ordinarios. Estos últimos también tenían que llevar letras hebreas en sus vestidos, pero más pequeñas¹⁰. La actitud irreverente al idioma hebreo se acentuaba inclusive en el intento de imitar, de manera burlona, el sonido del hebreo hablado, el idioma «judío». Aquí el error se desarrollaba desde la representación de las letras hasta el equivocado sonido del idioma. Mucho del sarcasmo era tomado de las rimas infantiles y se lograban sonidos muy similares al de los encantamientos corrientes de magia, conocidos como *incantimenta magica*. Lo importante de notar es que este Faux-Hebreo con sonido no tenía ninguna lógica o sentido, era un verdadero yerro fonético.

En otra obra pictórica, la «Natividad» de Grünewald, el orinal de la habitación no evoca ninguna asociación positiva ni ningún efecto apotropaico, según Mellinkoff. Grünewald, al pintar un recipiente para hacer las necesidades físicas con letras falsas hebreas, nos indica que esa pintura se produjo en una época cuando la sociedad censuraba a los judíos contemporáneos y se les asociaba con el excremento, especialmente en Alemania. La imagen del depósito en la recámara no es única a la obra de Grünewald. También aparece en un libro de oración holandés de c. 1380, donde un hombre desnudo, excepto por un sombrero que lo identifica como judío, está haciendo sus necesidades en un recipiente para ese fin, un orinal. Dicha imagen ilustra un fragmento de un poema holandés que reza: «Te saludo recipiente y esponja que diste de beber a Dios», y que coloca en contexto al orinal de Grünewald¹¹. Representaciones de recipientes similares se llevarán igualmente al mundo del teatro.

Shalom Sabar¹² resalta que en la Edad Media, los artistas no mostraron un gran interés en insertar letras hebreas en sus obras, a menos que fuese para usarlas como burla del

⁹ MELLINKOFF, 1993: 99.

¹⁰ MELLINKOFF, 1993: 107.

¹¹ MELLINKOFF, 1988: 64-66.

¹² SABAR, 2008: 372.

judaísmo y de los judíos contemporáneos, especialmente en Alemania. Esto cambiará en el siglo XV cuando se incrementan las inscripciones en hebreo lo cual continuará en los siglos subsiguientes, debido al humanismo renacentista, cuando intelectuales de Italia, Alemania y más tarde incluso Holanda e Inglaterra, comienzan a mostrar un interés en el judaísmo y en su idioma ancestral. Se asociaba el conocimiento de este idioma al entendimiento cabal de las Sagradas Escrituras e incluso de la cultura del Israel antiguo. Los humanistas italianos mostraron especial interés en el hebreo, conjuntamente con el latín y el griego, ya que era uno de los tres idiomas del mundo cultural de la antigüedad que estaban obligados a comprender y a emular. Mas no sólo los humanistas, sino también los artistas italianos se vieron atraídos por la idea de complementar sus obras con figuras e historias del Antiguo y el Nuevo Testamento con inscripciones que aparentemente mostraban el tiempo y el lugar donde los eventos originales se habían desarrollado. La mayoría de los artistas no se tomaban mucho trabajo en dibujar las letras hebreas, y Sabar hace una división de seis niveles en relación a la competencia y al error en el proceso creativo del alfabeto, las cuales son: 1. Faux-Hebreo, en el cual una imitación de las letras hebreas, como mucho, se aproxima a los reales caracteres. 2. Escritura hebrea sin sentido, esto es, caracteres reales copiados sin ninguna intención de crear palabras con un propósito. 3. Escritura parcialmente con sentido. Aquí las letras hebreas forman palabras reales pero contienen errores variados en su construcción, como por ejemplo las letras parecidas que se confunden. 4. Inscripciones correctas y con sentido, basadas principalmente en textos bien conocidos y usualmente impresos, sacados en su mayoría del Antiguo y del Nuevo Testamento. 5. Traducciones correctas y con sentido, en donde los textos autoritativos, por lo general en latín o griego, son traducidos supuestamente en hebreo antiguo. 6. Inscripciones originales y con sentido, que parecen ser textos creados especialmente para la obra de arte en cuestión¹³. El autor se pregunta si estos desarrollos pudieran acaso dar testimonio de las relaciones entre cristianos y judíos locales y de ser así, que clase de judíos podrían haber sido: ¿rabinos, académicos, escribas profesionales, convertidos? ¿Cuáles serían las diferencias entre las diversas comunidades judías de Europa involucradas en semejantes intercambios? Por ejemplo, ¿acaso los judíos italianos eran más propensos a colaborar con los artistas que los alemanes? ¿Cómo se relacionaban las inscripciones señaladas con los textos rabínicos en manuscritos o con los libros impresos en hebreo?¹⁴ ¿Hubo alguna intención por parte de los artistas de no representar las letras hebreas con tan distanciados errores? ¿O era la intención precisamente la de dibujar las letras hebras con errores tan definidos? Tales consideraciones nos ayudan a comprender cómo pudieron ser tratados los temas judíos en las obras de arte cristianas y el proceso creativo del Faux-Hebreo en particular.

El último análisis que presentamos es el de Ilia Rodov, quien se ocupa desde los orígenes de las escrituras hebreas en el arte, que él sitúa desde el siglo VI en los mosaicos del coro de San Vitale en Roma en filas de letras ilegibles, «a manera de imitación del hebreo» y atribuidas a las palabras del profeta Jeremías, en una iconografía que asocia dicho texto al

¹³ SABAR, 2008: 375-376.

¹⁴ SABAR, 2008: 375-376.

del evangelista Mateo. El autor presenta una correlación de los usos del hebreo en el arte con ejemplos como los *Salterios* de Hastieres, el de la Abadía de Amesbury, *El Vaso con lirio* de Robert Campin, el *San Jerónimo sanando al león* de Alberto Durero, el *Título de la Cruz* de Georg Glockendon y el *Profeta Isaías* de Rafael, entre otros.

Destaca que la escritura hebrea es un caso distintivo de signos escritos en imágenes figurativas destinadas a un público cristiano que en su mayoría no puede leer hebreo, ni siquiera los artistas mismos y por lo tanto de lo que se trataba era imitar o copiar las letras de dicho idioma, no era siempre de la misma manera y algunas veces para sólo reflejar caracteres indiferenciados, lo cual producía diseños casi siempre errados. En el caso de que se tratase de hebreo auténtico, era gracias al consejo de hebraístas cristianos, de convertidos al judaísmo o de judíos reales¹⁵. Independientemente de cuán legible o ilegible fuesen las palabras y frases en las obras, llevaban consigo connotaciones simbólicas derivadas de la percepción cristiana ambivalente acerca del idioma hebreo que era, mismo tiempo, el idioma sagrado de las Escrituras, del pueblo histórico de Israel y de la Tierra Santa bíblica. Era visto como un idioma exótico, codiciado e incluso relacionado a supuestos poderes mágicos. Incluso, agrega, el idioma aparece valorado por los artistas cristianos como una reliquia dentro del contexto de la Pasión según Lucas 23.38 y Juan 19.19-20 donde la frase «Jesús de Nazaret Rey de los judíos», aparece escrita en hebreo, griego y latín en el *titulus crucis*, el título de la cruz. La escritura hebrea en el arte cristiano, gracias a los hebraístas cristianos¹⁶ llegó a formar parte de las polémicas entre cristianos y judíos. Como una regla, el «idioma antiguo de los hebreos» fue adoptado en el arte y en la teología para reforzar la interpretación cristológica de las Escrituras hebreas, la cual estaba dirigida a los cristianos que dudaban, más que a los judíos. Gracias al desarrollo teológico cristiano, el latín consigue heredar el estatus sagrado del idioma hebreo, siguiendo los aportes de Lenowitz¹⁷.

2. FUENTE DE INSPIRACIÓN DE LOS ARTISTAS

Cristopher Wood¹⁸, esclarece el asunto para los siglos XV y XVI. Con respecto a los comienzos del siglo XVI, los alfabetos extranjeros habían sido reducidos a un código binario por un lado y por el otro a una reacción a la idea sobre la forma, que pudiera estarse moviendo libremente entre el tiempo y el espacio. Ni los eruditos ni los impresores estaban dispuestos a enfrentar el inmenso problema de la relatividad de los idiomas y de los pueblos, especialmente en una era de viajes, exploraciones y descubrimientos. Escogieron reducir y hacer un estándar de todos los alfabetos del mundo, entre ellos el hebreo. Los artistas anteriores

¹⁵ RODOV, 2013: 1.

¹⁶ El hebraísmo cristiano, hizo enormes progresos en las primeras décadas del siglo dieciséis cuando se establecieron cátedras universitarias para el estudio del hebreo en diversas universidades europeas. Con el tiempo se estudiaron también disciplinas judías como la Biblia, el Talmud y la literatura rabínica. Las artes visuales se beneficiaron de estos desarrollos desde comienzos del siglo dieciséis, ver SABAR, 2008: 372-373. La aparición de la imprenta hebrea en el último cuarto del siglo quince ayudaron a la diseminación de la escritura hebrea de una manera sin precedentes. Gracias al Hebraísmo Cristiano, las citas en el idioma resultaban cada vez más largas y correctas además de frases originales en el arte del Renacimiento. La obra de madera de Alberto Durero *San Jerónimo curando al león* de 1492 es un ejemplo. Allí se muestra La Biblia abierta en Génesis 1:1 y sirve como fuente para las biblias de San Jerónimo en latín Vulgata y en griego. Ver RODOV, 2013: 1.

¹⁷ RODOV, 2013: 3.

¹⁸ WOOD, 2008: 278.

al siglo XV, por el contrario, habían tratado de meter al mundo en sus cuadros, dibujando letras extrañas en sus narrativas sagradas, ya fuese en tableros, en altares o en bordes de vestidos. Los modelos del alfabeto hebreo podían haber sido encontrados en libros o en lápidas de cementerio. Aquellas letras o palabras que no tuviesen ningún significado, en realidad implicaban «*el otro*». Sí, porque ya no se trataba sólo de la representación de un idioma aislado, sino de un pueblo, indescifrable, con costumbres incomprensibles y poseedores de un mundo repleto de códigos inescrutables. Según Wood, los alfabetos a la manera oriental creaban una distancia a propósito y un sentido de alivio y mancomunidad entre los que observaban semejantes alfabetos extranjeros. No era el hebreo y sus sistemas de escritura el que se representaba, sino una pintura, una imagen distorsionada del mismo, un error a la final. Los pintores recreaban el efecto de una escritura ilegible. Para los que no podían leer, todo lenguaje opaco era igual, fuese hebreo, latín, griego o árabe.

En la obra de arte no se ofrecía ninguna ayuda para decodificar las culturas y los misterios de los pueblos: no, estaban pintados sin ninguna explicación, a no ser por las mismas escenas que representaban. El arte con lenguajes extraños no ofrecía explicación alguna del por qué el uso tales letras¹⁹. Wood afirma que letras reales hebreas no aparecen en la pintura europea hasta comienzos del siglo XV. Hasta entonces, la representación visual del hebreo es mayoritariamente un desacierto, un yerro, una carencia, una omisión, bien sea parcial o total, lo cual concuerda con los autores hasta ahora mencionados. Existían además afirmaciones de una supuesta alianza natural entre los judíos y el Anticristo que incluía la noción de que el idioma hebreo era un lenguaje secreto que permitiría al Anticristo y a «sus judíos» comunicarse cuando el tiempo llegara para derrocar a la Cristiandad, como se registra en *Travels of Sir John Mandeville* del siglo XIV²⁰. A partir del siglo XV, inscripciones en hebreo o Faux-Hebreo son comunes en pinturas alemanas, como por ejemplo las de Hans Holbein el Viejo, en la *Madonna y Niño*.

3. UN ALFABETO CON ERRORES

Los anteriores estudios nos permiten conocer la discrepancia del uso del idioma hebreo y la percepción limitada del mismo por parte de los artistas. Al mismo tiempo, autores judíos desarrollan poemas y literatura profana o sagrada en el idioma hebreo. Pareciera, que, de forma paralela, por espacio de siglos, corren dos idiomas «hebreos» muy diferentes. Uno, en el arte, como en sombra, como quebrado, una errata, a veces imposible de leer, como hemos venido señalando y que hemos denominado Faux-Hebreo.

El otro idioma hebreo, en trabajos escritos, es portador de aquellos mensajes con los cuales un idioma puede representar los pensamientos más audaces y elevados de una cultura. Como ejemplo, presentamos una traducción al inglés de una breve muestra de dos poetas sefarditas que escribían en hebreo, uno nacido en Tudela, Avraham Ibn Ezra²¹ y el segundo nacido en Lisboa, Moshe Ibn Habib.

¹⁹ WOOD, 2008: 278, 279.

²⁰ HIGGS, 2016: 80.

²¹ Avraham Ibn Ezra [c.1093 – c. 1167], nacido en Tudela, y considerado un poeta mayor de la Era Dorada Hispano-Hebrea,

De la *Elegía a Andalucía*, un extracto del poema de Ibn Ezra:

*For Sijilmása I grow in distress —
City of sages whose Light barred darkness —
Its pillar of Talmud was toppled and broken;
Its Mishnah was trampled, cursed, and crushed.
The upright were slaughtered and no one was spared.
Fez was razed and its brethren butchered.
Telmesen 's splendor shines no more.
For Meknes and Cueta my cry is bitter.
For Der 'a I put on sackcloth and mourn:
Their blood, on the Sabbath, was spilled like water.*

De Ibn Habib, tenemos los siguientes versos:

*I came to make account for my soul
And see if its merit outweigh its debt —
But panic struck me when from the figure
There shot forth only flames of regret.²²*

Aunque se trata de traducciones desde el hebreo, podemos apreciar el nivel de complejidad lingüístico y psicológico que transmiten dichos versos.

El idioma hebreo, fuera de los círculos judíos, no presentará un gran interés ni para los exégetas ni para los artistas antes del siglo XV, a excepción de Nicolás de Lira en el norte de Francia y de Giotto en Italia con sus respectivas obras del «*Postilla litteralis*» y la «*Croce*». En ese período tan amplio, no se encuentra la representación fidedigna del hebreo en ninguna obra del arte europeo. Nicolás de Lira, uno de los exégetas más destacados de finales de la Edad Media, fue por mucho tiempo considerado judío converso debido a sus conocimientos del idioma hebreo y la estima que tenía por la literatura rabínica, especialmente los escritos del rabino Salomón Ben Isaac (1040-1105), hecho que ha sido desmentido por las investigaciones recientes, según Wagendorfer²³. Se desconoce de dónde pudo conocer el idioma hebreo aunque existe la posibilidad que haya asistido a una escuela judía en Évreux, cerca de Lira, cuna de un centro de exégesis judía donde impartieron clases los «grandes de Évreux», los hermanos Ben Schneur: Samuel, Moisés e Isaac. Su obra *Postilla Litteralis*,

quien en su lamento por la judería andaluza, se refiere a las calamidades que le han acontecido a las ciudades de Lucena, Sevilla, Córdoba, Jaén, Mallorca, Málaga, Almería, Sijilmása, desde el martirio que lleva a las lágrimas por el ataque a sus cuerpos físicos y a sus obras mezclando ironía y humor, ha podido sentir la amenaza tanto de los almorávides como de los almohades lo cual hizo que partiera con temor hacia Italia y se llamaba a sí mismo Avraham HaSefaradi (Avraham el Sefaradita) siendo su obra, escrita en hebreo, compuesta de material sobre matemática, astronomía, filosofía, poesía, filología y traducciones del árabe sobre medicina, física y las ciencias naturales y comentarios bíblicos. Las dos poesías son traducciones del hebreo. Ver COLE, 2007: 173, 174.

²² Moshe Ibn Habib, del siglo XV, es un portugués-hebreo, conocido especialmente por ser gramático y filósofo. ver COLE, 2007: 331. Nacido en Lisboa, en algún momento no registrado partió para Italia mucho antes de la expulsión de 1497, donde, empobrecido por las circunstancias, se establece en diversas ciudades italianas como Bitonto, Nápoles y Otranto. Su obra demuestra la práctica prosódica del período y se sentía a gusto discutiendo tres (verso sacro, poesía de reprensión y poesía de guía moral) de las seis tipos de poesía que entendía haber existido previamente.

²³ WAGENDORFER, 2015: 254-257.

gozó de gran popularidad y no fue menos controversial, y que como su mismo nombre lo indica, es una interpretación literal del texto bíblico, una novedad, ya que en la Edad Media nunca se enfatizaba el sentido literal de la Biblia sino más bien se prefería la alegoría y lo espiritual. Para De Lira era importante el sentido literal del texto y su estudio se realizó desde los textos originales hebreos²⁴.

La lengua hebrea, se encuentra falsamente representada durante siglos, en un estado que se puede describir como de desconocimiento o desinterés, por parte de los eruditos, teólogos, exégetas y artistas. La representación del idioma hebreo estaba circunscrita a servir de ejemplo espiritual, nunca literal, en la literatura cristiana, o de ser trazada con esbozos indescifrables e incompletos para expresar la idea de que el idioma había sido sobrepasado por el griego y especialmente por el latín, aunque seguía teniendo su función didáctica, tanto en la literatura como en el arte. El hebreo, manejado o interpretado por personas fuera del círculo judío corría el riesgo de convertirse en una mala traducción o tan sólo en una aproximación errada. Una letra mal escrita, una palabra incoherente, una frase correcta en un contexto equivocado. A todo esto se expuso la lengua hebrea en el arte, a una incorrecta o incompleta representación.

Aparte de las razones expuestas para la representación del idioma hebreo en el arte, los artistas pudieron también enfrentarse a otras dificultades, en este caso exclusivamente ejecutivas, como ha sido señalado por Bryson²⁵, obstáculos relacionados con el tratar de representar lo que existía fuera de la obra de arte, en este caso un alfabeto prácticamente desconocido. Si la imagen servía para aproximar una realidad, la del idioma hebreo en este caso y en toda la plenitud de su significado, lo haría según las apariencias de un origen plenario²⁶. La representación «realista» del idioma en cuestión sería entonces una coincidencia entre la misma y aquella que la sociedad en particular proponía y asumía como la realidad, compuesta por códigos de conducta, leyes, psicología, maneras sociales, vestidos y gestos. Todas aquellas normas que gobiernan la postura de los seres humanos hacia sus particulares ambientes históricos particulares, creando por ende un constructo en la pintura²⁷.

CONCLUSIÓN

El Faux-Hebreo se revela, según este estudio, como una escritura de fantasía completa o formada por combinaciones realizadas al azar que ofrecen significados muy limitados, sea en forma de frases, palabras o letras sueltas de forma escrita y sonora. Las fuentes son el mismo idioma original donde resaltan los diseños creativos por los artistas. Cualquiera que fuese la representación, en pinturas o en decoración de ropas, tiene un objetivo pedagógico teológico, de mostrar una censura o una indiferencia al idioma hebreo, el cual había perdido su primacía frente al latín y al griego. Se destaca el poco interés en ofrecer aclaración de los significados de las letras o de los textos, dejándonos sin muchas muestras del uso del idioma

²⁴ WAGENDORFER, 2015: 257.

²⁵ BRYSON, 1983: 3.

²⁶ BRYSON, 1983: 4.

²⁷ BRYSON, 1983: 13-16, 31.

hebreo en el arte cristiano hasta el siglo XV y como se ha demostrado, de manera incompleta e insatisfactoria, con un marcado resultado de errores en su diseño y representación.

Al presentar una pequeña muestra de poesía de autores sefarditas, uno tudelano y el otro lisboeta, hemos querido ofrecer la evidencia de lo distanciado que se encontraba el idioma hebreo en la percepción artística y exegetica. La expresión literaria de estos emigrantes sefarditas a Italia, que vivieron en épocas muy diferentes, resaltan el inmenso abismo en el tiempo entre dos idiomas «hebreos». Uno, el real, llevado hasta los confines del continente europeo, en expresiones poéticas de variable sutileza y el otro, un imaginario interesante, con omisiones importantes tanto en su expresión artística como en su reproducción sonora, el Faux-Hebreo. El estudio presentado sirve para entender mejor cómo el análisis de los errores en la representación de un idioma, llega a ser de gran utilidad en el campo de la historia del arte y en este caso particular en el de la filología hebrea también.

BIBLIOGRAFÍA

- BRYSON, Norman (1983) — *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London: Macmillan.
- COLE, Peter (2007) — *The Dream of the Poem: Hebrew Poetry from Muslim and Christian Spain 950 - 1492*, Princeton: Princeton University Press.
- HIGGS STRICKLAND, Debra (2016) — *The Epiphany of Hieronymus Bosch - Imagining Antichrist and Others from the Middle Ages to the Reformation*. Turnhout: Brepols.
- MELLINKOFF, Ruth (1988) — *The Devil at Isenheim: Reflections of Popular Belief in Grunewald's Altarpiece*. Los Angeles: University of California Press.
- ____ (1993) — *Outcasts: Signs of otherness in Northern European Art of the late Middle Ages*. Los Angeles: University of California Press.
- RODOV, Ilia (2013) — *Hebrew Script in Christian Art*, 2013. Disponible en <https://www.academia.edu/469452/Ilia_Rodov_Hebrew_Script_in_Christian_Art_>. [Consultado el 30.05.2017].
- RONEN, Avraham (1989) — *Iscrizione ebraiche nell' arte italiana del Quattrocento* en *Studi di storia dell' arte sul medioevo e il rinascimento. Atti del Convegno internazionale Arezzo — Firenze*, vol. 2.
- SABAR, Shalom (2008) — *Between Calvinists and Jews: Hebrew Script in Rembrandt's Art*. In MERBACK, Mitchell, ed. — *Beyond the Yellow Badge: Anti-Judaism and Anti-Semitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*. Boston: Brill.
- SCHWARTZ, Gary (2010) — *Pseudo - Semitism, Art History from Holland: Jewish Subjects*. Disponible en <<http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/>>. [Consultado el 20-05-2017].
- WAGENDORFER, Martin (2015) — *Nicolás de Lira, Postilla litteralis*. In FINGERNAGEL, Andreas, ed. — *El libro de las Biblias: las biblias iluminadas más bellas de la Edad Media*. Colonia: Taschen.
- WOOD, Christopher (2008) — *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*. Chicago: The University of Chicago Press.

UMA MATRIZ SIGILAR REAL PORTUGUESA DE OURO DO SÉCULO XV*

SAUL ANTÓNIO GOMES**

JOÃO ANTÓNIO PORTUGAL***

ANTÓNIO SILVA-ARAÚJO****

Resumo: Os autores dão notícia, no presente artigo, do achado de uma matriz sigilar áurea inédita, datada de meados do século XV e atribuível ao Infante D. Fernando, irmão do rei D. Afonso V, quando usou o título de «Príncipe de Portugal». Expõem-se as circunstâncias do achado da peça, estabelece-se a sua composição metálica, em ouro puro, analisando-se o contexto histórico dessa época em termos do uso jurídico de matrizes sigilográficas, propondo-se a interpretação da empresa heráldica e, por fim, a leitura heráldica do brasão real que surge nesta peça singular.

Palavras-chave: Selos; Sigilografia; Matriz sigilar; Dinastia de Avis; Príncipes de Portugal; Século XV.

Abstract: The authors announce, in the present paper, of the finding of a golden seal matrix, dating back to the middle of 15th century and attributable to the prince Fernando, brother of king Afonso the 5th. The circumstances of the findings are detailed, as well as its pure gold metallic composition and the historical context of the time in terms of the juridical use of seal matrices, proposing an interpretation of the heraldry, and finally, the heraldic arms reading of the royal shield that is imprinted on this particular piece.

Keywords: Seals; Sigillography; Sigillographic matrices; Dynasty of Avis; Princes of Portugal; 15th century.

INTRODUÇÃO¹

1. O aparecimento de uma matriz áurea sigilar dupla, de suspensão, de meados do século XV, é um acontecimento relevante no panorama científico e cultural português. A matriz áurea de que se dá notícia no presente estudo, de forma anelar, dupla, medindo 17mm de altura por 20mm de largo, com o brasão real de Avis numa das faces e com a respetiva empresa heráldica na outra, conjugando selo e contrasselo próprios da chancelaria ou escrivania da puridade de um príncipe real português, constitui efetivamente um achado singular no campo da sigilografia portuguesa e europeia.

Trata-se de uma matriz de impressão de selos pequenos ou sinetes, brasão e empresa heráldica, como se referiu. A cabeça do cunho do brasão, oval, mede 15mm e a da empresa 13mm. O vão interior da peça mede 17 x 13mm. O brasão cunhado mede alt. 11 x larg. 11mm (Figs. 1-3). É uma peça em ouro puro, pesando 15,8 gr.

* Os autores agradecem ao Prof. Doutor António Ribeiro Rebelo, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pelo apoio crítico dado à leitura que fez do texto relativo à interpretação paleográfica latina da legenda ou moto da empresa heráldica, de que se trata neste artigo, assim como ao Mestre Rui Rocha e à Universidade do Porto, pelo trabalho laboratorial realizado no CEMUP (Centro de Materiais da Universidade do Porto). Assinalam-se, neste artigo, os contributos textuais de cada autor.

** Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. sagcs@fl.uc.pt.

*** Instituto Português de Heráldica. joao.a.pt@gmail.com.

**** Médico Oftalmologista. Investigador Independente. asilvaaraujo@sapo.pt.

¹ Por Saul António Gomes.



Figura 1 — Matriz Sigilar — Perspetiva do brasão de armas.



Figura 2 — Matriz Sigilar — Perspetiva da vieira e da legenda.



Figura 3 — Matriz Sigilar — Perspetiva de perfil.

²Queria o destino que me cruzasse com uma dupla Matriz Sigilar Portuguesa em ouro. Fui abordado por um meu amigo, que me relatou a seguinte história:

No verão de 1952, o meu Avô, carpinteiro em Alfange, Santarém, depois do trabalho e como era costume, foi com os colegas tomar banho ao rio, tendo encontrado, por obra do acaso, a peça. Foi guardada até aos dias de hoje na Família. Por herança ficou para o meu Pai. Lembro-me de ver o Pai e o Avô usarem-na esporadicamente, em dias de festa, pendurada ao pescoço. Como acho que pode ter valor, pedia-lhe ajuda.

Após observar a peça logo percebi a enorme importância do seu estudo. Tratava-se de uma dupla matriz sigilar em ouro, com as armas reais Portuguesas!

² Por António Silva-Araújo.

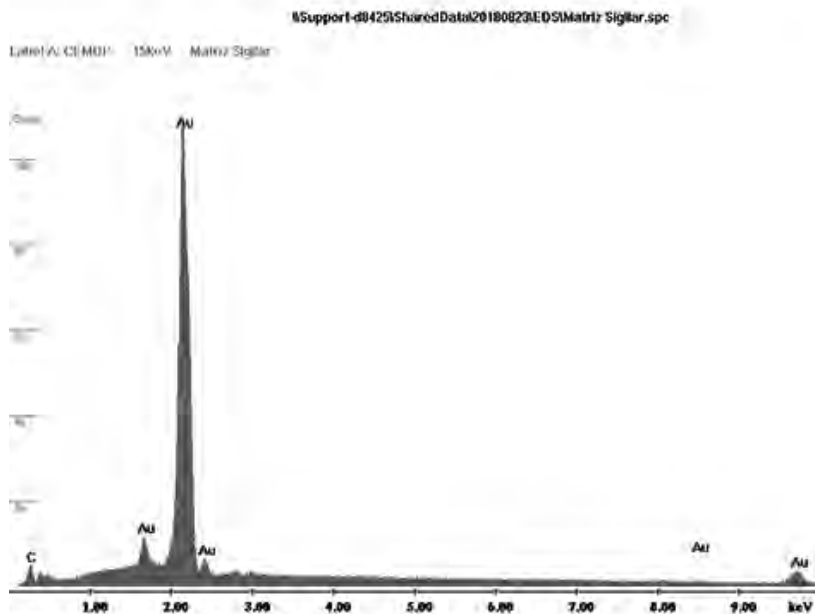


Figura 4 — Espectrograma evidenciando na composição a presença isolada de ouro.

ESTUDO DO MATERIAL

Em complemento ao seu estudo decidiu-se realizar, por um lado, o estudo da composição do metal (Figura 4) e, por outro, melhorar a capacidade discriminativa dos caracteres epigráficos de uma das matrizes. Foi feita uma análise da superfície da peça por microscopia eletrónica de varrimento com o equipamento FEI Quanta 400FEG, onde se obtiveram imagens de eletrões retrodifundidos com detetor lateral de forma a acentuar a topografia da superfície por efeito de sombra. A composição superficial (com profundidade de análise de alguns micrómetros) foi obtida pela técnica EDS (Energy Dispersive Spectroscopy) com o equipamento Edax Genesis X4M (Figuras 5a-f). Foram ambos realizados no CEMUP (Centro de Materiais da Universidade do Porto).

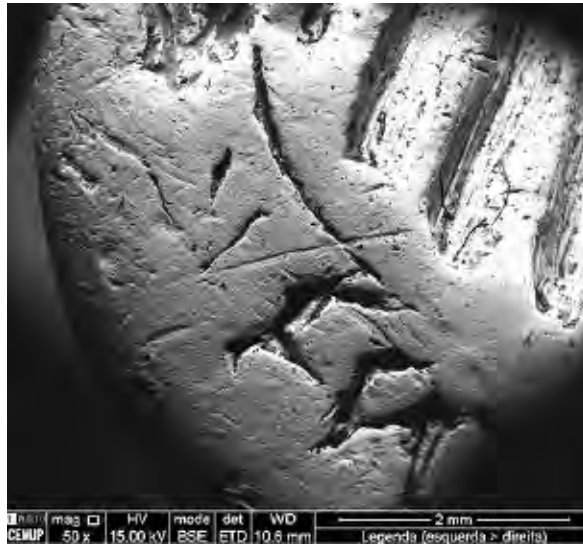


Figura 5a³



Figura 5b

³ Figura 5 a-f — Imagens sequenciadas de microscopia eletrónica de varrimento da legenda de uma das matrizes (vieira).

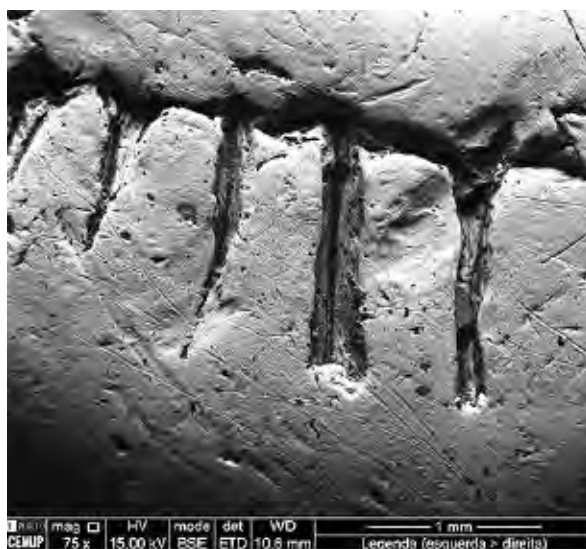


Figura 5c

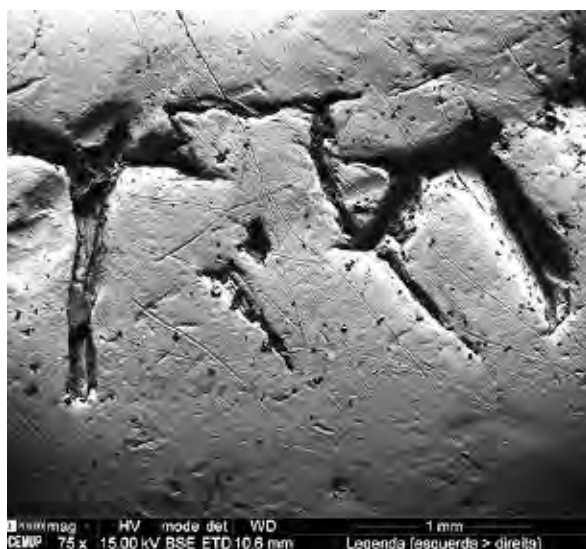


Figura 5d

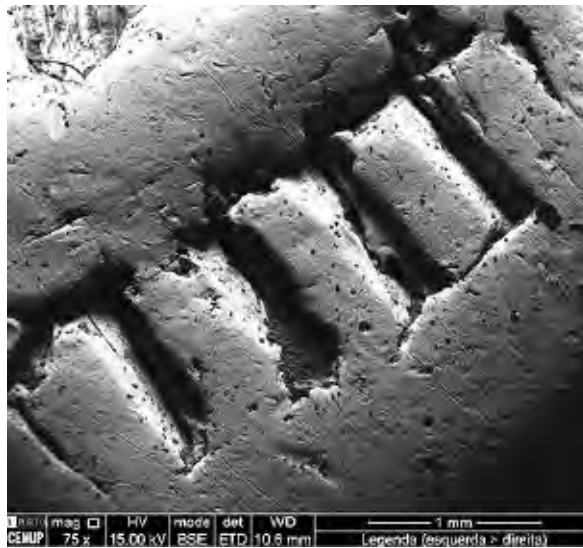


Figura 5e



Figura 5f

ESTUDO DA SIGILOGRAFIA⁴

2. Há diversas notícias documentais do uso de matrizes sigilares em ouro e em prata por parte dos reis e grandes de Portugal já nos tempos medievos. Todavia as matrizes sigilares áureas ou argêntas, medievais ou modernas, preservadas em museus portugueses ou em coleções particulares, são verdadeiras raridades. Conhece-se o anel sigilar atribuído a D. João II, no Museu Nacional de Arte Antiga, ou, ainda, a matriz áurea de suspensão do

⁴ Por Saul António Gomes.

acervo de ourivesaria do Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra⁵. Matrizes em ligas metálicas pobres, todavia, são mais abundantes.

O uso de um selo, em contexto de chancelaria emissora de atos legislativos e normativos, pressupõe o quadro legal da garantia da capacidade governante e judicante do seu possuidor. A selagem dos atos de decisão e despacho governativos do rei, a par com a assinatura autógrafa do soberano no documento original, garantiam a autenticidade absoluta dos diplomas emitidos e a sua validade jurídica. O falecimento do governante obrigava ao cancelamento e inutilização dos seus selos de autoridade e autenticidade, evitando qualquer falsificação e perturbação da ordem jurídica reguladora da transmissão da coroa e do poder entre reinantes.

Reis, rainhas e infantes reais portugueses tiveram desde muito cedo, na história da monarquia, os seus selos e sinetes também designáveis por selos camafeus. Do infante D. Fernando de Portugal, conde da Flandres, conhece-se o selo equestre e respetivo sinete ou contrasselo, em documento de 1226; também se conhece o selo equestre e respetivo contrasselo ou sinete do infante D. Afonso, enquanto conde de Boulogne-sur-Mer, futuro rei D. Afonso III, aposto em documento de 1241, entre alguns outros exemplos⁶.

O valor jurídico de um diploma real obriga à absoluta consonância entre a plenitude da competência de poderes do emissor e as normas e formalidades diplomáticas e sigilográficas de garantia da autenticidade dos atos escritos. O Infante D. Pedro, ao assumir a regência do Reino, em 1438, após a morte do irmão, o rei D. Duarte, procurou manter a prática estabelecida por este monarca no sentido de assinar do próprio punho toda a correspondência legal «per todo o reigno». Perante o volume de assuntos de Estado que lhe cumpria despachar, todavia, decidiu simplificar os procedimentos, abdicando de apor a sua assinatura em cartas de «proveer e assinar» nomeadamente «cartas de avisamentos geraaes e outras mandadeyras que muito necessario nom he levarem firmeza de meu signal». Mas, em contrapartida, todas elas levariam os selos reais em «logo de sinal». O Infante Regente estabeleceu sete tipologias de selos para o respetivo despacho de chancelaria, notificando-o aos concelhos de todo o país:

Porem vo-lo notefico assy e em esta presente envyo a mostra de huum sinete das armas del Rey meu senhor que eu trago comigo. E o outro d'armas e cimeira, o qual traz Lop'Afonso seu secretario. E três seellos meus e huum sinete de minhas armas, o qual eu comigo trago. E outro hé das minhas armas com elmo e cimeira. E outro hé sinete da minha divisa da ballança, os quaes tem o Doutor Estevom Afonso, do Conselho del Rei meu senhor, meu chanceller e escrivvam da minha puridade⁷.

A chancelaria real portuguesa era extremamente rigorosa no despacho dos atos soberanos, como se reconhece, na materialidade dos diplomas, na sua escrita sem vícios, borrões, erros ortográficos ou quaisquer elementos paleográficos externos de suspeição, no teor diplomático e no uso das fórmulas de redação estabelecidas. A aposição do selo real era extre-

⁵ GOMES, 2012: 84-88; GOMES, 2003: 106.

⁶ GOMES, 2012: 253 e 259.

⁷ GOMES, 2009: 353.

mamente criteriosa, vigiada e controlada. Em dezembro de 1439, em Lisboa, quando o Infante D. Pedro prestou juramento de obediência ao jovem rei D. Afonso V, após a oração solene proferida pelo Doutor Diogo Afonso Mangancha, o próprio regente tomou «logo huum paa, em que estava atado o sello secreto, em synal e nome de poderio. E como se deu fym a estas cousas, foy logo El Rey tornado aa Raynha sua madre»⁸.

No inventário dos bens do espólio deixado pelo Infante D. Henrique, elaborado após a sua morte, estão registados «dous seelos de prata que pesarom huum marco e quatro onças, e huum sinete d'ouro baixo, que pesou duas dobras»⁹. O seu herdeiro, o Infante D. Fernando, regedor como o tio e tutor da Ordem de Cristo, remete para o Funchal, a 3 de agosto de 1461, no contexto do começo da sua governação à frente da Ordem Militar e da casa ducal do seu tio e protetor, novas matrizes sigilares, para servirem no despacho dos assuntos da então vila: «dous sellos hum de minhas armas com que seram aselladas has cousas da Justiça e que a meu serviço pertemceer. E outro dos sinaaes que me praz que esse comcelho tragua»¹⁰. As novas funções políticas e legais de D. Fernando obrigaram à mudança dos cunhos dos selos da justiça e da governança madeirenses do tempo.

A reforma dos símbolos e insígnias da autoridade real da monarquia, especialmente na segunda dinastia, foi sempre ponderada e criteriosa. Foi no dia 25 de março de 1485, em Beja, que D. João II decidiu avocar oficialmente à intitulação régia formal a designação de «senhor de Guiné», «e mandou que di em diante assi se possesse em totalas cartas e cousas em que seu título se ouvesse de poer». Ainda se sugeriu ao soberano que escolhesse o título de «rei de Guiné», sobre o que houve debate, mas o monarca impôs a sua opção pelo vocábulo política e juridicamente significativo de «senhorio»¹¹.

Esta decisão obrigou à reforma do formulário real de chancelaria tendo tido consequências, naturalmente, sobre as matrizes sigilares régias então em uso, que tiveram de ser substituídas por novas, em ordem a acolher o novo título real. Ora, no mesmo momento, escreveu o secretário régio Álvaro Lopes de Chaves, que esteve envolvido no processo desta reestruturação, no culminar de um processo de estudo de alteração das armas reais que se iniciara três anos antes:

*Na mesma era determinou el Rei de correger o escudo das armas do Reino sobre a qual cousa havia tres annos que por vezes se tiverão grandes conselhos sendo eu nelles prezente e o que mais nisto aponte por algum conhecimento que do officio d'armaria tinha, e com conselho e parecer de Rei darmas e ajuda nas artes primeiras que fez depois do falecimento del Rei seu padre per alguns procuradores do Reino, foi acerca dello apontado que ho devia de fazer. E sobresto houve assaz d'apontamentos de pro e de contra, e em concrusão foi determinado que tirasse a cruz verde d'Avis que el Rei Dom João seu visavo posera nas armas e mais que dous escudos das ilharguas que andavão lançados de ilhargua se endireitassem e todos cinco andassem direitos, e assi se fez*¹².

⁸ PINA, 1977: 642.

⁹ DINIS, 1973: 293.

¹⁰ MELO, 1972: 19.

¹¹ CHAVES, 1984: 257.

¹² CHAVES, 1984: 257-8.

À reforma da intitulação real somou-se, pois, a mudança das armas de soberania do Reino. Desde então, não somente a intitulação real, os selos reais, os brasões desenhados, pintados, esculpidos ou de outros labores, assim como a moeda cunhada nas oficinas monetárias do soberano, e as demais representações emblemáticas áulicas do rei de Portugal passaram a ostentar o novo figurino¹³. A plenitude do exercício do poder governativo do monarca e dos seus enunciados discursivos documentais, nomeadamente no domínio da chancelaria régia, com as suas implicações heráldicas, implicava a conformidade tanto dos formulários como necessariamente da heráldica a eles associada e por eles veiculada como princípio jurídico e símbolo legal da autoridade régia.

3. De acordo com a leitura da heráldica presente na matriz sigilar, o lambel, de dois pingentes lisos, pressupõe atribuição do escudo a um príncipe herdeiro. Considerando a reforma heráldica decretada por D. João II, em 1485, dificilmente se pode admitir a confeção de uma matriz sigilar, para usos validatórios de documentação, de escrivania da puridade ou outros atos de chancelaria, com as características da que aparece gravada na matriz sigilar de ouro posterior a esse ano. As matrizes sigilares de suspensão fazem sentido a partir do momento em que os seus possuidores atingiam a idade reconhecida de capacidade e personalidade jurídica¹⁴. Qualquer outra interpretação, neste ponto, não explicará a lógica da função de uma matriz sigilar de suspensão do tipo da que se noticia.

O título de príncipe herdeiro só entrou na nomenclatura oficial da corte régia portuguesa em 1433, pouco após a subida ao trono do rei D. Duarte, por ocasião do juramento de D. Afonso, «que era minino», como sucessor no trono: «E este Ifante foy ho primeiro filho herdeiro dos Reys destes Regnos, que se chamou Principe, porque atee elle, todoloos outros se chamaram Ifantes primogenitos herdeiros»¹⁵. Título de príncipe recebeu, igualmente, o infante D. Fernando, irmão secundogénito justamente de D. Afonso V, no contexto da subida ao trono deste, por iniciativa do Infante D. Pedro. Narra Rui de Pina que, no dia 10 de setembro de 1438, em Tomar, na cerimónia de entronização do rei, «em idade de seis annos e hia para sete; e o Ifante Dom Fernando, que logo foy jurado por Principe herdeiro, quando d’El Rey seu irmaom ao tempo de seu fallecimento nom ficasse filho legitimo socessor»¹⁶.

O Conselho Real estranhou a iniciativa, mas o Infante D. Pedro soube impor o seu intento, argumentando perante a Corte:

Senhor irmão e honrrados senhores e fydalgos, que aquy estaaes, bem vedes que a nova ydade d’El Rey, nosso senhor, assy nelle, como nos outros menynos, hé sojeita a muytos casos

¹³ Veja-se o selo real de D. João II, o antigo e novo, a partir das gravuras de D. António Caetano de Sousa, datadas de 1739, reproduzidas em GOMES, 2012: 267. D. João II fez introduzir, ainda, novidades significativas no campo da representação régia. Nos seus justos, moeda áurea, vemos, ato raríssimo na monarquia lusitana, com antecedentes apenas nas dobras pé terra e no gentil de D. Fernando I, a representação régia em majestade.

¹⁴ O que não significa que estejamos perante uma norma absoluta. A maioridade, à luz da prática jurídica medieval, não correspondia a uma idade precisa, variando esta, frequentemente, em função da conjugação de interesses pessoais, familiares e até políticos. A maioridade do rei D. Afonso V, por exemplo, foi-lhe oficialmente reconhecida quando fez 14 anos, em 15 de janeiro de 1446 (GOMES, 2009: 77-82 e 400).

¹⁵ PINA, 1977: 499.

¹⁶ PINA, 1977: 575.

e desastres, de que Deus nosso Senhor ho guarde e defenda. E porque daquy atée que sua mercece tenha ydade e desposiçam pera casar, e aver fylhos, se passará bom espaço de tempo, meu voto hé, por sermos fora d'algumas duvydas, que por sua morte em tal tempo podiam sobrevir, que o senhor Yfante Dom Fernando, seu irmão, seja logo aquy yntitullado, e jurado, por Pryncepe e seu erdeiro, atée que a Deos praza de dar a El Rey nosso senhor, fylho que de tal nome se possa yntitular, e o sobceda; e nysto nam soamente faremos o que hé necesario, mas aynda pagaremos o que devemos a nossa lealdade e ao grande amor que tynhamos a El Rey meu senhor e irmão, e ao que somos certos que nos elle tynha. E este tempo hé tal em que estas obrigaçoens se devem a seus fylhos pagar, em todo o que redunda em suas honrras, estado e servyço¹⁷.

4. Há que tecer algumas considerações acerca da empresa heráldica presente nesta matriz sigilar áurea. A figura da vieira remete imediatamente para o quadro da devoção a Santiago associada ou não ao desempenho de cargos de administração igualmente ligados a instituições de referência nominal ou simbólica jacobeias como, por exemplo, a Ordem Militar de Santiago.

A empresa heráldica do sinete, em contexto funcional que lembra a tipologia de selos e sinetes que o Infante D. Pedro referenciou por 1438-1440, antes citada, é composta por uma vieira sob a qual, em filactério cujas pontas parecem ser igualmente concheadas, surge a inscrição: *mr/ ; min*⁹. Esta composição paleográfica não parece corresponder a palavras do português medieval, assim como não se afigura imediata uma interpretação em língua estrangeira, eventualmente o francês medievo, língua, aliás, usada nas empresas mais conhecidas dos reis e infantes das primeiras gerações da dinastia avisina.

Tenha-se presente que a empresa de D. João I está, repetidas vezes, inscrita no seu túmulo e na abóbada estrelada da Capela do Fundador, no Mosteiro da Batalha, onde repousa, em português: «Por bem». Surge, em códices armoriais também da época, todavia, na forma afrancesada: «Pour bien»¹⁸. A divisa «Y me plet» é seguramente a da rainha D. Filipa de Lancastre¹⁹. Nos demais túmulos góticos desta Capela, as divisas são em francês medievo: «Le bien me plet» (Infante D. Fernando), «J'ai bien raison» (Infante D. João), «Talent de bien fere» (Infante D. Henrique), «Desir» (Infante D. Pedro).

As demais empresas, dos túmulos de D. Afonso V e D. João II, embora correspondam a informação histórica correta, são criações dos canteiros que esculpiram esses túmulos por volta de 1900-1901. Para D. Afonso V apontam-se duas divisas do rodízio com a letra «Jamais» ou «Já mais» e/ou, também, «VII-E»; para o rei D. João II, a empresa portuguesa «Pela ley, pela grei» ou, em uso latino, «Pro lege, pro grege» e, para D. Manuel I, outra empresa igualmente latina, a qual lhe foi dada pelo rei D. João II, com a letra: «Spera In Deo et fac bonitatem». Já o rei D. João III usou, na sua empresa, assim como na numária que fez cunhar e nos seus selos de chancelaria, mormente enquanto governador da Ordem de Cristo, a legenda,

¹⁷ PINA, 1977: 593.

¹⁸ PAÇO D'ARCOS, 2005: 57-66. Ainda sobre a tradição oral em torno do moto do rei D. João I e a associação que dele foi feita à Sala das Pêgas, no Palácio de Sintra, recolhida e glosada, entre outros, por Almeida Garrett no seu *Romanceiro* («Por bem, As Pêgas de Cintra»), leia-se PIMENTEL, 1886: 165-167.

¹⁹ Vd. GOMES, 2008: 177-203.

«In Hoc Signo Vinces». No túmulo do Príncipe D. Afonso, também lavrado nesse momento, não foi inscrita qualquer empresa. Já a empresa do rei D. Duarte que se encontra, em recriação epigráfico-artística do tempo do rei D. Manuel I, no majestoso portal das Capelas Imperfeitas, se revela mais longa: «Leauté ferai tan que je serai»²⁰. Também latina foi a alma da empresa do IV Conde de Ourém e Marquês de Valença, D. Afonso, dois guindastes levantando um lintel onde se lê a abreviatura «NEIS», desdobrável como «Neminis»²¹.

D. António Caetano de Sousa, na sua vastíssima erudição genealógica, heráldica, sigilográfica e histórica, e no contexto de informação erudita oriunda de gerações anteriores que importa estudar, aceitou, na obra *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, cujo tomo segundo foi publicado em Lisboa, em 1736, a existência de empresas latinas para os reis D. João I e D. Duarte, entre outros soberanos portugueses. Para o monarca da Boa Memória, apresentou as divisas «Il me plait pour bien» e «Acuit ut penetrete»; para D. Duarte não enuncia o lema «Leauté ferai tant je serai», indicando que: «Foy a sua empresa huma lança, rodeada de huma serpente em forma de Caduceo, com esta letra: Loco & Tempore»²².

É de admitir que a empresa que surge na matriz sigilar áurea que aqui se noticia, pertencendo a D. Fernando, irmão do rei D. Afonso V, enquanto deteve o título de príncipe, o que sucedeu até aos anos de 1453-1455, tenha sido mudada depois de perder esse título, adotando, então, a nova empresa que surgirá no Convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, fundado por ele e por sua mulher, Infanta D. Beatriz, em 1459, conquanto a clausura das monjas só mais tarde se iniciasse²³. Com o nascimento dos filhos herdeiros do Africano, D. Fernando, perdendo o estado de príncipe sucessor, mudou seguramente as suas insígnias heráldicas e emblemática.

Reconheçamos que a questão das empresas e divisas na Idade Média portuguesa é matéria em aberto e que os dados disponíveis apontam no sentido de um mesmo senhor ou príncipe poder ter usado mais do que uma empresa, ao longo da sua vida, cumulativa ou sucessivamente, em função do estado, da autoridade e das honras de que era revestido e dos poderes que desempenhava. O uso de uma certa empresa, corpo e moto, traduz um discurso simbólico que afirma o que o seu detentor pretende publicitar publicamente em função das circunstâncias que motivam e legitimam o respetivo emprego. Não deixa, pois, de assumar as funcionalidades de um discurso político simbólico.

5. A leitura paleográfica da inscrição, no contexto histórico e biográfico referido, que ora se propõe, considera que será moto ou inscrição latina, a saber, os caracteres góticos minúsculos «mr», com abreviatura a cortar a letra «r», separado da palavra seguinte por ponto e traço. Esta segunda palavra, por seu lado, tem os caracteres na mesma letra gótica minúscula «min'», com sinal de abreviatura literal sobre «n».

²⁰ Sobre o assunto, *vd.* RAU, 1986: 171-177; AVELAR & FERROS, 1983: 227-233. Para as empresas de D. Afonso V, GOMES, 2009: 351-360; e para a de D. Duarte, SEIXAS & GALVÃO-TELLES, 2014: 257-284.

²¹ RAU, 1986: 174-175; TEIXEIRA, 1930: 17-22.

²² SOUSA, 1946: 16, 36 e 280.

²³ SOLEDADE, 1705: 156-69, especialmente 161-162.

Não é, deveras, fácil a interpretação. A abreviatura latina «mr» é adequada, seguindo A. Cappelli²⁴, para *mater*, *magister*, *martyr*, eventualmente *martyrus*, *multipliciter* e, ainda porque aceitável, *meridie*. Do *Lexicon abbreviatarum*, do autor citado, não se infere a leitura «mr» para *mors* ou outras soluções plausíveis no contexto de ligação entre imagem simbólica e legenda textual pertinente. O problema dos desdobramentos paleográficos propostos é o do sentido no contexto significante desta empresa, própria, como se vê pelo brasão, de um infante ou príncipe da dinastia de Avis. A segunda abreviatura «*min*»⁹ poderá corresponder a *minimus* e a *minus*, dificilmente outras soluções.

Faria sentido, na associação ao símbolo da vieira e à devoção e culto jacobeo, a opção por «martyr», na primeira palavra, mas o desdobramento da segunda abreviatura em «minimus» ou «minus» não corrobora uma semântica imediata sequer minimamente lógica. Não parecem assumir sentido outras possíveis transliterações desta legenda seja em língua portuguesa, seja francesa, no quadro da uma associação lógica ao símbolo de devoção jacobea da vieira.

Todavia, num outro nível de leitura, por hipótese e interpretação mais erudita, as palavras abreviadas na empresa poderiam desdobrar-se em «m(a)r(e): min(us)» ou, talvez com mais sentido interpretativo mas não menor complexidade, «m(a)r(itimum) min(us)». «Mare minus»: *mare* é nominativo, mas também é a declinação do acusativo e do vocativo (plural: *maria*), podendo aceitar-se a leitura «maris» (genitivo). O sentido não poderá deixar de ser alegórico. A expressão «maritimum minus», por outro lado, remete para arbusto marítimo, costeiro, associável, de certo modo, à ideia alegórica da vieira marinha. O nome aparece nos herbários botânicos antigos. Todavia, importará admitir que futuros estudos sobre este problema específico venham fazer nova luz e propor outras soluções igualmente lógicas e epistemologicamente aceitáveis nesta matéria.

O uso da vieira está bem documentado na empresa do Infante D. João governador da Ordem de Santiago entre 1418 e 1442, ano da sua morte. Efetivamente, esse símbolo encontra-se no seu túmulo, na capela do Fundador do Mosteiro da Batalha. No brasão deste infante, patente no seu túmulo, cujo facial parece ser ainda o original, o lambel apresenta três pinçotes carregados das diferenças. No governo da Ordem de Santiago, sucederam-lhe dois filhos, o Infante D. Diogo, falecido em 1443, e, mais tarde, ainda, o seu filho D. João, duque de Viseu, que administrou a Ordem entre 1470 e 1472.

De permeio, a Ordem de Santiago, em Portugal, foi governada pelo príncipe D. Fernando, que manteve esse título, conforme se afirmou, até ao nascimento dos herdeiros de D. Afonso V (1451, Infante D. João; 1452, princesa e infanta D. Joana e, 1455, príncipe D. João, sucessor na Coroa)²⁵.

Inclino-me mais, face ao exposto, para que seja a matriz sigilar áurea de suspensão do Infante D. Fernando, irmão do rei D. Afonso V, cuja empresa heráldica, enquanto príncipe sucessor, a acolher a hipótese formulada, agora se revela.

²⁴ CAPPELLI, 1979.

²⁵ GOMES, 2009: 116-120.

ESTUDO DA HERÁLDICA²⁶

6. A simbologia heráldica que se revela em uma das faces da matriz é claramente identificável como correspondendo às armas reais de Portugal (Fig. 6), tal como foram usadas durante a primeira metade da dinastia de Avis, após o advento ao trono de D. João I²⁷, introduzindo no plano da bordadura de castelos a cruz flordelisada verde, da Ordem de Avis de que tinha sido Mestre. Os escudetes dos flancos ainda se apresentam voltados para o centro e a bordadura contém dez castelos, em indefinição quantitativa que só se desvaneceria já muito andado o século XVI. Este número, contudo, apontará com maior probabilidade para uma cronologia mais precoce do que tardia.

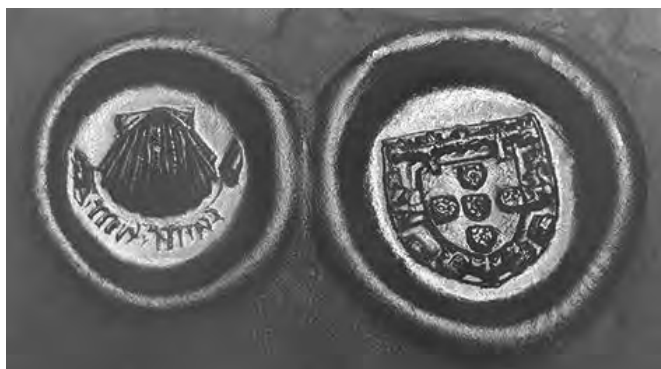


Figura 6 — Impressão em positivo sobre cera de ambos os lados da matriz sigilar.

Como termo final para o uso, pelo Rei e demais Família Real, deste ordenamento, temos a reforma realizada em 1485, por D. João II, em relação a cuja oportunidade e motivações sobejaram diversas narrativas, entre os cronistas da época e não só²⁸.

Nesta face da matriz, são omitidos quaisquer ornatos exteriores, seja o elmo, timbre, eventual coroa ou coronel, em solução que se articula favoravelmente com a escassa dimensão do campo a gravar e a necessidade de clareza na leitura dos elementos apresentados, em especial tendo em vista a função sigilar típica que se pretendia.

Como aspeto particularmente significativo e que ajuda a circunscrever o âmbito de possíveis usuários desta matriz, temos a diferenciação do escudo por um lambel ou banco de pinchar de dois pés, aparentemente liso.

O uso do lambel, diferença de há muito usada no espaço da heráldica clássica, designadamente em Inglaterra e França, não apenas pelas respetivas dinastias, é introduzido entre nós²⁹, em conjunto com outros elementos emblemáticos, na sequência da intensificação de contactos propiciada pelos conflitos militares da segunda parte do século XIV, culminando no casamento de D. João I com D. Filipa de Lencastre.

²⁶ Por João António Portugal.

²⁷ Embora, até já entrado o reinado de D. Duarte, com variações na colocação da cruz de Avis, ora na bordadura, como aqui, ora por fora do escudo (veja-se, talvez como elemento mais tardio, a decoração de uma chave de abóbada na Sé de Silves).

²⁸ Em resumo, colocando na vertical os escudetes dos flancos e eliminando a cruz de Avis; manter-se-ia, como se disse, alguma indefinição no número de castelos da bordadura, todavia sendo sempre mais reduzido o seu número do que em épocas anteriores, de que ainda é testemunho a presente matriz.

²⁹ Em movimento migratório que também afectou os demais reinos ibéricos.

É na geração dos respetivos filhos que se conhece primeiramente o uso de lambéis, aliás em eco aos usos dos Plantagenetas³⁰. Assim, se o infante herdeiro, D. Duarte, usa um lambel pleno de prata³¹, os três infantes seguintes, D. Pedro, D. Henrique e D. João, reportam-se, respetivamente, aos lambéis usados pelo avô materno, John of Gaunt³², pelo bisavô e homónimo Henry of Grosmont, Duque de Lancastre³³, e, talvez, pelo tio-avô Lionel of Antwerpen, Duque de Clarence³⁴.

Fora da Família Real, embora ainda na sua órbita, conhece-se pelo menos um caso de uso do lambel, o do futuro 2.º Duque de Bragança, D. Fernando, na altura Conde de Arraiolos, o qual usava um lambel de dois pés, certamente que apenas em vida de seu pai³⁵. Encontra-se notícia desse uso em lápide do castelo de Alter do Chão³⁶, em termos confirmados por notícia e desenho publicados por D. António Caetano de Sousa³⁷.

Sendo a sua forma mais usual com três pendentes, Francisco de Simas Alves de Azevedo admite a possibilidade de, à semelhança do caso do Conde de Arraiolos, terem existido casos com apenas dois pendentes³⁸. O caso mais notável, também estudado pelo mesmo autor³⁹ será o do Infante D. Fernando, Duque de Beja, em termos prolongados, pelo menos, por seu filho e sucessor, D. Manuel, antes de subir ao trono, após este momento e juramento como herdeiro, por seu neto, D. Jaime, Duque de Bragança⁴⁰, e por sua filha a Rainha D. Leonor.

Na peça em questão nada se vê que suponha diferenciação da diferença (ou seja, uma sobrediferença). Tal inculca como potencial usuário de tais armas, diferenciadas por lambel liso, que não da peça, pelas vicissitudes biográficas de cada qual, alguma das pessoas que, no horizonte temporal acima delineado, detiveram a condição de herdeiro da coroa:

1. D. Duarte, enquanto infante herdeiro (até 1433);
2. D. João, seu filho primogénito (f. antes de 1433);
3. D. Afonso V, depois da morte do anterior, enquanto filho do infante herdeiro e depois príncipe (de 1432-33 a 1438);
4. D. Fernando, Duque de Beja, até ao nascimento de sua sobrinha, a Princesa Santa Joana com a possível exceção do escasso tempo de vida do irmão primogénito desta (de 1438 até 1452);
5. D. João, filho primogénito de D. Afonso V, que nasceu em 1451 e terá morrido com escassos dias;

³⁰ SEIXAS, 1994.

³¹ ANNT — *Mosteiro de Santa Maria de Belém de Lisboa*, Livro de Horas de D. Duarte, liv. 65, p. 97.

³² O chamado lambel de Richmond, pleno de arminhos, igualmente usado pela Rainha D. Filipa.

³³ O lambel de Lancastre, de azul, carregado de flores-de-lis de ouro.

³⁴ Embora não seja de estranhar alguma ligação com a diferença usada por Thomas, também Duque de Clarence, primo coirmão destes «altos Infantes».

³⁵ Estes testemunhos do uso de lambel simples, por filho secundogénito, datam de período em que o primogénito, D. Afonso, ainda era vivo. Este, todavia, diferenciava, como ainda hoje se vê abundantemente em Ourém, pela junção das armas maternas, no escudo e timbre. Cf. PINTO, 2009: 185-200.

³⁶ AZEVEDO, 1965: 170.

³⁷ SOUSA, 1946: tomo IV, desenho n.º XLVII, retirado de documento datado de 1453.

³⁸ AZEVEDO, 1965: 170.

³⁹ AZEVEDO, 1963: 274. Ver ainda LIMA, 2014: 235.

⁴⁰ Constituinte-se em armas dos Duques de Bragança, até à Restauração.

6. A Princesa Santa Joana (desde o seu nascimento, em 1452, até ao nascimento de seu irmão, futuro D. João II);
7. D. João II, enquanto príncipe herdeiro (de 1455 até 1483);
8. D. Afonso, enquanto infante primogénito do príncipe e depois já príncipe herdeiro (de 1475 até 1485).

Dada a funcionalidade própria da matriz ora em apreço, são de excluir liminarmente as hipóteses numeradas como 2 e 5⁴¹, pelo curto tempo de vida de ambos, bem como as hipóteses n.º 3 e 6, o primeiro pela escassa idade com que subiu ao trono, a segunda por ter cessado de ser herdeira aos três anos de idade⁴².

Sobram, como hipóteses viáveis, os príncipes identificados com os n.ºs 1, 4, 7 e 8, ou seja, D. Duarte, D. Fernando, D. João II e D. Afonso, convindo efetuar algumas precisões em relação a D. Fernando, Duque de Beja, e seu neto, o Príncipe D. Afonso.

As armas indubitavelmente usadas pelo primeiro consistem nas usualmente chamadas de «Portugal-Avis», diferenciadas por lambel de dois pés, estes cobertos por quadrículas franchadas de Aragão e Sicília⁴³. Entre outros lugares e independentemente do uso conhecido pelos seus sucessores (pelo menos alguns mas com probabilidade abrangendo os seus filhos mais velhos, sucessivos titulares do ducado paterno), estas armas surgem na platibanda da fachada nascente do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja e em pedra de armas que Leonel Borrela sugere tenha pertencido ao seu primitivo túmulo⁴⁴.

Não se desconhece, todavia, que na porta nascente do mesmo Convento as armas do Infante, isoladas ou em conjugação com as da Infanta D. Brites, apenas apresentam um lambel simples, de três pendentes. O mesmo lambel surge em algumas pedras de armas no coroamento da abside da igreja, pedras estas que, aliás, são em tudo similares a um exemplar exposto, dentro das suas portas, no Museu Arqueológico de Beja.

Estas últimas têm sido atribuídas a D. Manuel, ainda como herdeiro de D. João II e, portanto, datando do intervalo entre 1491 e 1495⁴⁵. Sendo embora a forma do escudo compatível com essa datação (ou até posterior), parece ser de excluir liminarmente a possibilidade desta hipótese manuelina, dado o carácter como que híbrido da figuração das armas de Portugal, em evidente desrespeito pela reforma de 1485. Assim, estando os cinco escu-

⁴¹ Note-se que a este segundo D. João, efémero príncipe herdeiro do Africano, é atribuído um túmulo de pequenas dimensões, com as armas de «Portugal-Avis» diferenciadas por lambel liso de três pés, originalmente na Capela de Nossa Senhora do Rosário, na igreja do Mosteiro da Batalha, hoje colocado numa das Capelas Imperfeitas. Poderá ser assim, como poderá igualmente este túmulo pertencer ao Infante D. João, primogénito do Rei D. Duarte, mais a mais conhecendo-se terem sido encontrados, na arca provisória da Rainha D. Isabel, peças ósseas (esterno, maxilar inferior e outros ossos) de uma criança, com idade suficientemente baixa para iludir Anselmo Braamcamp Freire, que pensou ser o seu nascimento a causa de morte da mãe (cf. FREIRE, 1996: 173).

⁴² Esquecendo a questão de se saber como usaria então armas uma princesa herdeira.

⁴³ Por vezes, a quadrícula é mais complexa, sendo partida de Aragão e deste franchado de Aragão e Sicília. Mais raramente, as bricas são em número de três.

⁴⁴ BORRELA, [1988]: 195-210.

⁴⁵ Assim, em MUSEU REGIONAL DE BEJA, 1961: figura n.º 50, muito embora na p. 11 se faça atribuição a D. Fernando. A hipótese manuelina era sustentada, pelo menos há alguns anos, na informação disponibilizada no Museu, sendo idêntica a posição de Leonel Borrela, no local indicado na nota anterior.

detes já todos colocados na vertical, mantém-se contudo a cruz flordelisada de Avis, em figuração que seria inadmissível, para um príncipe vivo, após 1485, mais a mais na qualidade de príncipe herdeiro⁴⁶ e em local tão particular como o convento em que estava sepultado seu pai. Tudo indica que, até à sua ascensão ao trono, D. Manuel usou as armas deste, com as duas quadrículas de sua avó D. Leonor, o que, a título de exemplo, se pode ainda ver em lápide da Igreja de São Tiago Maior de Soure, datada de 1490, ou na decoração marginal da Bíblia dos Jerónimos, esta resultando de encomenda muito próxima da morte de D. João II e conseqüente assunção das armas reais plenas.

Sem que este entendimento influencie a datação proposta para as obras em que surge aposta esta representação, parece mais verosímil considerá-la como referida a D. Fernando, de modo póstumo. Isso explica a desnecessidade da sobrediferença, o lambel bastando para indicar a qualidade não principal do representado, bem como a indefinição no escudo real, conhecendo que aquele tinha vivido em momento anterior à reforma de 1485.

Salvo o aparecimento de prova em contrário, que se desconhece, não será de aceitar o uso, por D. Fernando, de matriz sigilar com lambel liso, fora do quadro temporal em que foi potencial herdeiro, na primeira linha, da coroa de seu irmão, por esse modo colocando-se um termo final em 1452⁴⁷.

Não se diga sequer que o tamanho da matriz poderia dispensar a gravação da sobrediferença. Essa omissão devendo ser recusada pelo seu significado político, perdia de igual modo a matriz a sua eficácia identificativa, em qualquer caso sendo sempre viável, com maior ou menor detalhe, a gravação de detalhes que afastassem a suspeita de usurpação das armas do herdeiro da coroa⁴⁸.

Passando agora à hipótese de seu neto, o malogrado Príncipe D. Afonso, a cronologia não a ajuda, ao exigir a feitura desta matriz, no limite superior, quando o usuário apenas contava dez anos de idade. Não fora a sua escassa idade, seria viável admitir-se o uso destas armas mesmo antes de 1481, ou seja, quando D. Afonso era apenas o herdeiro do herdeiro, não sendo conhecidas formas de sobrediferença aplicáveis em situação paralela, em Portugal e nesse quadro temporal.

É verdade que o local do achamento faz imediatamente, de forma poética, evocar o desastre daquela cavalgada fatal da Ribeira de Santarém. Parece novelesco pensar que esta matriz possa ter acompanhado o Príncipe D. Afonso nos momentos que antecederam a sua morte. Certo é que enredo igualmente improvável envolve o achamento do anel que se atribui a D. João II⁴⁹, perto de Alvor, nos começos do século XX.

⁴⁶ Tratamento, aliás, que D. Manuel não parece ter tido.

⁴⁷ Menos ainda seria de aceitar o seu uso pelos filhos que sucessivamente herdaram a casa. É de esperar que, tal como o Venturoso, todos usarem as armas de seu pai, com o lambel carregado pelas quadrículas de Aragão e Sicília. Do mesmo modo e por maioria de razão, por mais afastados do trono, é de rejeitar a viabilidade de qualquer outro varão descendente de D. João I, por exemplo os filhos do Infante D. Pedro, cujos usos emblemáticos estão estudados, e os filhos do Infante D. João, estes menos conhecidos, até pela escassa idade com que morreram. A emblemática das filhas do Infante D. João, D. Isabel, Rainha de Leão e Castela, e a Infanta D. Brites, não tem aqui relevância.

⁴⁸ Veja-se o selo do Infante D. Henrique (AUC — *Pergaminhos*, IV-3.ª-Gaveta 2 — maço 3 — número 55), em que, não se percebendo com clareza o que consta do lambel (no caso, as flores-de-lis), certo é que o mesmo não se pretende liso.

⁴⁹ Hoje no Museu Nacional de Arte Antiga.

Para tal, todavia, o enquadramento histórico é complexo: D. Afonso, como se disse, tem dez anos quando ocorre a reforma das armas reais e de 1479 até 1483 (portanto, dos 4 aos 8 anos) encontra-se em terçaria, à guarda da sua avó D. Brites, em Moura.

Para que esta hipótese prosperasse, entre outros elementos, teríamos que admitir iniciativa de D. João II, é certo que consabidamente com especial interesse nas coisas da emblemática, não só para ordenação de empresa (recorde-se o caso tão conhecido da outorga da esfera armilar a D. Manuel), mas também para concretizar essa conformação em um objeto com a natureza prática e funcional tão específica, como uma matriz sigilar. Dito de outra forma, ter-se-ia que ter por defensável um valor de outra ordem para a criação deste objeto, na sua génese, remetendo a função sigilar apenas para um futuro relativamente distante. Seria essa mesma valoração alternativa que poderia fazer supor a sobrevivência da matriz para além da reforma de 1485, perdida aí a sua viabilidade sigilar, por obsoleta, dificuldades que parecem de monta.

No mais, certo é que o corpo e alma da empresa presente nesta matriz se enquadra no esquema interpretativo ultimamente proposto por Miguel Metelo de Seixas e João Bernardo Galvão Telles, no que respeita às empresas dos «Príncipes Perfeitos»⁵⁰, evidenciando a natureza complementar e dialogante das mesmas, no seio conjugal ou familiar mais alargado.

O aprofundamento do que se possa vir a conhecer sobre a empresa representada na matriz permitirá alcançar solução mais precisa, para atribuição desta matriz e dos usos emblemáticos assinalados.

Não podendo ser presumida a exclusividade do uso, por certa pessoa, de uma e uma só empresa, será mais fácil concluir-se pela necessária verificação do uso de algum tipo de emblemática similar, no mínimo pelos membros principais da Família Real.

Sendo desconhecida a empresa de que certamente usou o Príncipe D. Afonso, há pacíficos vestígios do corpo da empresa de seu avô D. Fernando, uma bóia, na platibanda e em fechos de abóbada do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja. Mais recentemente, a alma desta empresa foi descoberta por João Paulo Abreu Lima e Maria Alice Pereira dos Santos, através do conhecimento do nome de um passavante do Duque de Beja, pelo mesmo enviado a sua tia de Borgonha em 1451⁵¹: «vous seulle», em conjunto pleno de cortesia e sentido soteriológico.

Mantendo-se as quatro possibilidades acima propostas, a mais viável será a de a peça em questão ter pertencido ao Duque de Beja, o Infante D. Fernando, por contraponto com o conhecimento relativamente mais aprofundado que se tem das práticas de seu pai D. Duarte e de seu genro e sobrinho D. João II. Embora muito condicionada, não se pode excluir a possibilidade de seu neto, o Príncipe D. Afonso, no que, para além de hipotético testemunho mudo de uma tragédia de tanto alcance para a história nacional, significaria possivelmente o único vestígio da empresa de que teria usado.

⁵⁰ Cfr. SEIXAS & GALVÃO-TELLES, 2009: 23-38; SEIXAS, 2010: 46-82, e, em síntese mais recente, SEIXAS, 2015: 285-309.

⁵¹ LIMA & SANTOS, 2003: 335-346. Na página 344 recolhe-se, de obra sobre as relações entre Portugal e Borgonha, a referência ao Passavante Vous seulle.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) — *Mosteiro de Santa Maria de Belém de Lisboa*, Livro de Horas de Duarte, liv. 65.

Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC) — *Pergaminhos*, IV-3.^a-Gav2-maço 3 — número 55.

BIBLIOGRAFIA

AVELAR, Henrique; FERROS, Luís (1983) — *As empresas dos Príncipes da Casa de Avis*. In *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento. XVII Exposição Europeia de Ciências, Arte e Cultura – Casa dos Bicos* [Catálogo]. Lisboa, p. 227-233.

AZEVEDO, Francisco de Simas Alves de (1963) — *Meditações Heráldicas, VIII. As armas dos 2.^{os} Duques de Viseu*. «Armas e Troféus — Revista de História, Heráldica, Genealogia e Arte», II série, tomo IV. Lisboa: Instituto Português de Heráldica, p. 274-277.

____ (1965) — *Meditações Heráldicas, XVII – o mais simples lambel português*. «Armas e Troféus — Revista de História, Heráldica, Genealogia e Arte», II série, tomo VI. Lisboa: Instituto Português de Heráldica, p. 170-172.

BORRELA, Leonel (1988) — *Beja – Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição*. «Arquivo de Beja», 2.^a série, tomo II, 1983-1985 [1988], p. 195-210.

CAPPELLI, A. (1979) — *Lexicon abbreviatarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane*. 6.^a edição. Milão: Ulrico Hoepli.

CHAVES, Álvaro Lopes de (1984) — *Livro de Apontamentos (1438-1489). Códice 443 da Coleção pombalina da B. N. L.* Introdução e transcrição de Anastásia Mestrinho Salgado e Abílio José Salgado. Lisboa: INCM.

DINIS, Dias, dir. (1973) — *Monumenta Henricina*. Vol. X. (1460-1469). Coimbra: Universidade de Coimbra.

FREIRE, Anselmo Braamcamp (1996) — *Crítica e História. Estudos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GOMES, Saul António (2003) — *Sinete. Sécs. XII-XIII*. In ALARCÃO, Adília, coord. — *Inventário do Museu nacional de Machado de Castro. Coleção de Ourivesaria Medieval. Séculos XII-XIV* (Coordenação de Adília Alarcão). Lisboa: Instituto Português de Museus, p. 106.

____ (2008) — *A Littera Pythagorae e a sua simbologia cristológica na Idade Média Portuguesa*. «Humanitas», vol. LX, p. 177-203.

____ (2009) — *D. Afonso V, o Africano*. Lisboa: Temas e Debates.

____ (2012) — *Introdução à Sigilografia Portuguesa. Guia de Estudo*. 2.^a edição revista e ampliada. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

LIMA, João Paulo de Abreu e (2014) — *A heráldica dos primeiros Duques de Beja*. «Armas e Troféus — Revista de História, Heráldica, Genealogia e Arte», IX série, tomo XVI. Lisboa: Dislivro Histórica, p. 235.

LIMA, João Paulo Abreu e; SANTOS, Maria Alice Pereira dos (2003) — *Quem foi Gonçalo Caldeira: testemunhos para uma análise de funções políticas na corte portuguesa Quatrocentista – de D. João I a D. Afonso V*. «Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património», I Série, vol. 2. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 335-346.

MELO, Luís Francisco Cardoso de Sousa (1972) — *Tombo I.º do Registo Geral da Câmara do Funchal, 1.ª parte*. «Arquivo Histórico da Madeira», vol. XV.

MUSEU REGIONAL DE BEJA (1961) — *Catálogo de algumas das principais peças*. Beja: Junta Distrital de Beja.

PAÇO d'ARCOS, Isabel (2005) — *O pilriteiro, empresa de D. João I*. «Tabardo», 3. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, p. 57-66.

PIMENTEL, Alberto (1886) — *Idyllios dos Reis*. Com um Prefácio de Camillo Castello Branco (Visconde de Correa Botelho). Edição Ilustrada. Lisboa: Empresa Litteraria de Lisboa.

PINA, Rui de (1977) — *Chronica do Senhor Rey D. Afonso V*. In *Crónicas dos Príncipes de Avis*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão — Editores.

- PINTO, Segismundo (2009) — *A heráldica de D. Afonso, IV Conde de Ourém, I Marquês de Valença*. «Revista DisLivro Histórica», n.º 2, Lisboa: DisLivro Editora, p. 185-200.
- RAU, Virginia (1986) — *As Empresas e a História das Técnicas em Portugal nos Séculos XV e XVI*. In *Estudos de História Medieval*. Lisboa: Presença, p. 171-177;
- SEIXAS, Miguel Metelo de (1994) — *As armas do infante D. Pedro e de seus filhos*. Lisboa: Universidade Lusíada, com ilustrações de José Esteves Colaço.
- ____ (2010) — *As armas e a empresa do rei D. João II. Subsídios para o estudo da heráldica e da emblemática nas artes decorativas portuguesas*. In MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho; CORREIA, Ana Paula, coord. — *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginário e Viagem. Actas do 2.º Colóquio de Artes Decorativas. 1.º Simpósio Internacional*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva/Centro Cultural e Científico de Macau/Escola Superior de Artes Decorativas, p. 46-82.
- ____ (2015) — *Art et héraldique au service de la représentation du pouvoir sous Jean II de Portugal (1481-1495)*. In SAVORELLI, Alessandro, coord. — *L'Arme Segreta. Araldica e Storia dell'Arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*. Firenze-Pisa, Kunsthistorisches Institut in Florenz — Max-Planck Institut/Scuola Normale Superiore, p. 285-309.
- SEIXAS, Miguel Metelo de; GALVÃO-TELLES, João Bernardo (2009) — *As insígnias do pelourinho de Óbidos. Subsídios para a compreensão da emblemática da rainha D. Leonor*. In VARELA, Alexandra, coord. — *Casa Perfeitíssima. 500 Anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2009, p. 23-38,
- ____ (2014) — *Elementos de uma cultura dinástica e visual: os sinais heráldicos e emblemáticos do rei D. Duarte*. In BARREIRA, Catarina Fernandes; SEIXAS, Miguel Metelo de, coord. — *D. Duarte e a sua Época. Arte, cultura, poder e espiritualidade*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais da FCSH/Universidade Nova de Lisboa e Centro Lusíada de Estudos Genealógicos, Heráldicos e Históricos da Universidade Lusíada de Lisboa, p. 257-284.
- SOLEDADE, Fr. Fernando da (1705) — *Historia Serafica Cronologica da Ordem de S. Francisco na Provincia de Portugal*. Lisboa: Oficina de Manoel Joseph Lopes Ferreyra, Tomo III.
- SOUSA, D. António Caetano de (1946) — *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Nova edição revista por M. Lopes, Tomo II. 1.ª ed.: Lisboa, 1736.
- TEIXEIRA, F. A. Garcez (1930) — *A 'empresa' do 1.º Marquês de Valença*. «Revista de Arqueologia», III, Lisboa, p. 17-22.

A MORTE DE DEUS E A AGONIA DA LITERATURA

GABRIEL MAGALHÃES*

Resumo: A noção de «morte de Deus» proposta por Nietzsche deu lugar a uma curiosa alucinação na cultura ocidental. De facto, várias crises religiosas, que podemos considerar como «mortes de Deus», ocorreram durante o Renascimento, o Barroco ou o complexo século XVIII — muito antes do advento do filósofo alemão —, mortes de imagens e concepções do ser sagrado que podemos escutar nas vozes de autores dessas épocas. Aquilo que Nietzsche defende, no fim de contas, é uma incineração do cadáver divino: um fim absoluto dessa presença na cultura ocidental. Verificamos, porém, que Deus volta a ressuscitar, mesmo depois da mensagem do autor de Assim Falava Zaratustra. Contudo, após cada um destes renascimentos, a sua presença na tapeçaria cultural do Ocidente torna-se mais tênue, mais esbatida, sendo que a atual agonia do conceito de «literatura», visível no mercado editorial, parece ter muito a ver com esta erosão do conceito de divino, da noção de transcendência, nas nossas sociedades. De facto, a «literatura» perfilou-se em boa parte como uma espiritualidade laica, que precisa de uma ideia forte e mais abrangente de transcendência para poder continuar a existir.

Palavras-chave: Nietzsche; «Morte de Deus»; Literatura; Espiritualidade.

Abstract: Nietzsche's notion of «death of God» gave way to a curious hallucination in Western culture. In fact, various religious crises, which we may call «God's deaths», occurred during the Renaissance, the Baroque, or the eighteenth-century — long before the German philosopher's advent —, deaths of images and conceptions of the sacred being which we can hear in the voices of authors of these ages. What Nietzsche defends, eventually, is an incineration of the divine corpse: an absolute end of this presence in Western culture. We find, however, that God resurrects again, even after the message of the author of Thus Spoke Zarathustra. However, after each of these rebirths, its presence in the Western cultural tapestry becomes more tenuous, more faded, and the current agony of the concept of «literature», visible in the publishing market, seems to have a lot to do with this erosion of the concept of divine, of the notion of transcendence, in our societies. In fact, «literature» has largely shaped itself as a secular spirituality, which needs a strong and broader idea of transcendence in order to continue to exist.

Keywords: Nietzsche; «Death of God»; Literature; Spirituality.

Sentimos, hoje, que a literatura agoniza. Essa agonia tem diversos leitões em que acontece: diferentes modos de se aproximar da morte. Por um lado, os livros tornaram-se filmes de Hollywood, dramaticamente dependentes das receitas de bilheteira. Cada vez mais as editoras funcionam como estúdios cinematográficos, implacavelmente norteadas pela bússola do cifrão. Por outro lado, vemos aparecer novas gerações, às quais se oferecem catadupas de livros enquanto são crianças, mas que, depois, ao chegarem à selva privada da adolescência, deixam de ler. Em suma, continua a publicar-se muita coisa, é verdade, mas a literatura, a verdadeira literatura, essa parece languescer, esvaír-se. Nesta comunicação, que assume para si a forma dançada do ensaio convivendo com o rigoroso quadriculado do estudo académico¹, tentaremos ver a relação deste fenómeno com a célebre «morte de Deus» decretada por Nietzsche, primeiro em *A Gaia Ciência*, um trabalho aparecido em 1882², e depois em *Assim Falava Zaratustra*, um livro publicado entre 1883 e 1885, em partes separadas, sendo que a edição num só volume viria a ocorrer em 1892³.

* Universidade da Beira Interior. gabrielm@netvisao.pt.

¹ Para uma visão mais estritamente erudita destas questões, sugerimos: Jean-Pierre Jossua (2000) — *Literatura i absolut: Per a una teologia literària* (tr. catalã de Joan Llopis). Barcelona: Fundació Joan Maragall/Editorial Cruïlla.

² BARONI, 1977: 41 e 43.

³ VATTIMO, 1990: 96-99.

Uma das características dos séculos XIX e XX foi a sua convicção de terem inventado muitas coisas que, quando vistas e analisadas com cuidado, já tinham sido criadas anteriormente. Algo disto acontece com esta morte de Deus. Com efeito, o estudioso de história da cultura sabe que Deus já morreu muitas vezes, ao longo da história da Europa, e que já muitos antepassados nossos, há séculos, foram ao seu funeral. Deus morreu, por exemplo, no renascimento. Basta-nos saber ouvir os autores desta época, e sentiremos neles esse rumor em surdina dos velórios, neste caso de um velório divino. Pensemos, por exemplo, no *Auto da Feira*, de Gil Vicente, um texto de 1527, portanto já da fase final do dramaturgo.

Numa época como a nossa, em que tanto se fala dos «mercados», novo Olimpo da realidade contemporânea, este auto apresenta o mundo precisamente assim, como uma feira. E, nesta feira específica da obra vicentina, são figuras ligadas ao divino que pretendem colocar mercadoria espiritual, mas esta não se vende. Mais ainda: é impossível de vender. Ouçamos o diálogo extraordinário que acontece diante da banca onde se encontra um serafim metido em lides de comerciante. Os nomes das possíveis clientes — «consumidoras», diríamos hoje — são Branca Annes e Marta Dias⁴:

*Marta: Dizei, Senhores de bem,
 nesta tenda que vendeis?*

*Serafim: Esta tenda tudo tem;
 vêde vós o que quereis,
 que tudo se fara bem.
 Conciencia quereis comprar,
 de que vistais vossa alma?*

*Marta: Tendes sombreiros de palma
 muito bôs pera segar,
 e tapados pera a calma?*

*Serafim: Conciencia digo eu,
 que vos leve ao paraíso.*

*Branca: Não sabemos nós qu'he isso;
 dae-o ó decho por seu,
 que já não he tempo disso.*

*Marta: Tendes vós aqui borel,
 do pardo de lan meirinha?*

*Branca: Eu queria hũa pucarinha
 pequenina pera mel.*

*Serafim: Esta feira he chamada
 das virtudes em seus tratos.*

Marta: Das virtudes! e ha aqui patos?

*Branca: Quereis feirar a cevada
 quatro pares de sapatos?*

*Serafim: Oh piedoso Deos eterno!
 Não comprareis pera os ceos*

⁴ VICENTE, [s. d.]: 202-203; VICENTE, 1978: 52-53.

*hum pouco d'amor de Deos.
Que vos livre do inferno?*

Branca: Isso he fallar per pinceos.

*Serafim: Esta feira não se fez
pera as cousas que quereis.*

*Branca: Pois cant'a essas que vendeis,
daqui affirmo outra vez
que nunca as vendereis.
Porque neste sigro em fundo
todos somos negligentes:
foi ar que deu polas gentes,
foi ar que deu polo mundo,
de que as almas são doentes:
e se hão de correger
quando for todo danado:
muito cedo se ha de ver;
que ja elle não póde ser
mais torto nem aleijado.
Vamo-nos, Marta, á carreyra,
que as moças do lugar
virão cá fazer a feira,
qu'estes não sabem ganhar,
nem tem cousa qu'homem queira.*

É evidente que, para esta Branca Annes e para esta Marta Dias, que desembarcam aqui vindas do século XVI, Deus também morreu. Os seus olhos estão todos virados para uma materialidade, que, diríamos, é já a dos atuais hipermercados. Vivem habitadas por um catálogo íntimo de objetos cobiçados. Por outro lado, elas não são só elas. Representam toda uma sociedade, todo um tempo: «foi ar que deu polas gentes», «foi ar que deu polo mundo». Embora tenhamos tendência a esquecer-nos disso, Deus também morreu no século XVI. No fundo, a figura divina morre em cada pessoa que, por dentro, a mata, deixando de nela acreditar. De resto, o torturado soneto camoniano que se conclui com o célebre verso «mas o melhor de tudo é crer em Cristo»⁵ só se entende neste contexto de profunda crise religiosa, ao qual o poeta opõe esta adversativa final redentora.

Talvez tenha sido mesmo por causa desta grave crise do divino, desta quebra radical dos laços da religião, que se foram buscar os fantasmas da mitologia pagã, deuses que tinham morto e que voltaram a aparecer. Estes numes, Vénus, Marte, Apolo *et alii*, vinham escorar, suportar uma devoção em ruínas, funcionando como cariátides espirituais. Além disso, o rico panteão greco-latino ajudava a religião tradicional a fazer as pazes com novas realidades, difíceis de aceitar para o cristianismo medieval: uma outra vivência do corpo e da arte, por exemplo. Assim se explica o estranho casamento que, em *Os Lusíadas*, se dá entre as referências pagãs e o céu cristão. Já não é possível aquela fé uniforme, em bloco, monoco-

⁵ CAMÕES, 1994: 199.

lor, por assim dizer, das crónicas de Fernão Lopes. Agora, cria-se, desenha-se um arco-íris divino que, no fundo, representa um modo de combater a treva espiritual que alastra por todo o lado.

Deus, portanto, para muitas Brancas Annes e Martas Dias, morreu no renascimento. E também podemos comprovar a sua morte no período barroco. A certidão de óbito encontramos-la, por exemplo, em vários textos do Padre António Vieira. Recordemos a «terra que não se deixa salgar»⁶ do célebre *Sermão de Santo António aos Peixes*; lembremos aquele mundo terrível em que todos se comem uns aos outros, seguindo uma lei da selva que grassava, não no mato, mas sim entre os próprios brancos⁷. No *Sermão da Sexagésima*, o jesuíta queixa-se de que a palavra de Deus dá pouco fruto: «Não há um homem que em um sermão entre em si e se resolva, não há um moço que se arrependa, não há um velho que se desengane»⁸. De resto, Vieira insiste, em muitos dos seus textos, naquilo a que chama o «império da mentira»⁹, uma mentira global, diríamos com palavras de hoje: «Em Lisboa, muita mentira se diz; mas repartem-se as mentiras por todo o Reino e por todo o Mundo»¹⁰. No fundo, é já a desinformação atual, a manipulação que, hoje em dia, se leva a cabo, por exemplo, nas redes sociais, realizada nas redes sociais daquele tempo. Neste império da mentira, nesta mentira universal, também Deus agoniza e morre. De aí muita da veemência de Vieira, forçado a pregar aos peixes, porque os homens não o ouvem.

Poderia objetar-se que renascimento e barroco coincidem com períodos de religiosidade oficial cristã e católica em Portugal e em Espanha. Mas estes são outros nomes da morte de Deus. Com efeito, sociedades religiosas de uma forma fundamentalista matam esse mesmo Deus que adoram. Podemos ver isto, literalmente, nos Evangelhos: o judaísmo crente, radicalmente mosaico e legalista, assassina Jesus, o filho do Deus vivo. Esta prova irrefutável de que os grupos humanos normativamente religiosos se tornam deicidas pode ser vista, na atualidade, em alguns países islâmicos, onde se mata o Deus a quem se presta culto. Mata-se, por exemplo, matando o próximo, amarrando-o cruelmente a uma canga espiritual, que não é, sem dúvida, a vontade de um Deus essencialmente discreto e respeitador da nossa liberdade e, até, do nosso caos. Portanto, não nos estranhe que renascimento e barroco tenham sido tempos de morte divina, quer pelo que tinham de crente, quer pelo que tinham de descrente.

Então de que novidade foi capaz Nietzsche ao anunciar, em *Assim Falava Zaratustra*, que Deus morreu? A novidade está em que, segundo o autor, isso aconteceu «há muito tempo»¹¹. Quando encontra um velho eremita que ainda acredita no divino, Zaratustra espanta-se com o atraso mental desta personagem: «Será, então, possível? Este velho santo ainda nada ouviu dizer, na sua floresta, de que *Deus morreu!*»¹². A novidade está aqui: neste tom, que já não permite qualquer pergunta, qualquer discussão. O fim de Deus tornou-se

⁶ VIEIRA, 1996: 157-159.

⁷ VIEIRA, 1996: 178-181.

⁸ VIEIRA, 1996: 212.

⁹ VIEIRA, 1996: 128.

¹⁰ VIEIRA, 1996: 154.

¹¹ NIETZSCHE, 1998: 212.

¹² NIETZSCHE, 1998: 12. Itálico do autor.

uma evidência, uma pedra que temos na cabeça: a nova pedra angular da modernidade. Enquanto, nos textos de Gil Vicente e de Vieira, ainda estamos perante um debate e uma inquietação, aqui já não há nada disso. É como que se Nietzsche nos viesse dizer, em português de lei, que Deus está morto e enterrado.

Em certo sentido, este tom de Nietzsche confirma que a morte do divino se tinha ido processando muito antes e que nada tem de absurdo afirmar, como fizemos, que ela já se fora dando no renascimento e no barroco. Não dizia Branca Annes, a personagem vicentina, que «já não he tempo» de comprar mercadoria espiritual¹³? Contudo, vai ser no século XVIII que este óbito ficará ainda mais acentuado. Será nessa centúria de todas as dúvidas e de muitas irreligiosidades que se iniciará um processo que terá efeitos tão importantes na literatura, que estes se tornarão mesmo estruturantes, sistémicos. Porque, até aqui, no renascimento e no barroco, a morte de Deus gerava um debate, uma veemência, um novo *décor* mitológico, um contraste de luzes e sombras, mas, agora, será o próprio ADN literário que se alterará. A morte de Deus vai implicar a morte da poesia, ou melhor, a sua menorização.

Já estudámos isto noutro lugar¹⁴. As sociedades do renascimento e do barroco, apesar de todas as suas descrenças, que eram muitas, conservaram sempre a fé na transitividade entre o divino e o humano, a convicção de que o mundo real e o etéreo comunicavam. Esta transitividade, esta osmose representava-se, nas aldeias, vilas e cidades, pela presença viva dos templos, ainda não transformados em múmias arquitetónicas frequentadas por turistas. E, já não na paisagem urbana, sim na paisagem da literatura, este templo era o verso. Com efeito, no verso, a voz humana dava a mão à beleza divina. E muita coisa se escrevia em verso, desde o teatro até cartas ou narrativas. *Os Lusíadas*, que citamos novamente, em verso foram escritos porque, durante a aventura dos Descobrimentos, os portugueses a si mesmos se divinizaram, e isso devia escrever-se em metro decassilábico porque era nessa forma que o dizer humano se tornava divino. De aí a célebre invocação às Tágides, as ninfas do Tejo¹⁵.

Ora, a morte de Deus que acontece no século XVIII fere também o verso, que deixa de ser o grande protagonista social para passar a um recanto. Isto, que começou a acontecer no século XVIII, explode no século XIX. Repare-se na sequência dos títulos das obras poéticas do nosso Almeida Garrett: *Lírica de João Mínimo*, *Flores sem Fruto* e *Folhas Caídas*. Há uma deceção que se vai impondo desde o Mínimo inicial até ao caído final. Há a consciência de uma desvalorização progressiva do verso. E, neste âmbito, a decisão mais dramática que Garrett toma é escrever uma «verdadeira tragédia»¹⁶, como é *Frei Luís de Sousa*, em prosa. Na sua *Memória ao Conservatório Real*¹⁷, explica os motivos disto, mas não refere o mais subtil de todos eles: a dúvida amarga sobre os desígnios divinos que percorre este texto dolorosamente crente¹⁸ era em prosa que se tinha de dizer. O verso ficava-lhe mal porque, em *Frei Luís de Sousa*, ninguém chega à Índia, apesar do otimismo do título, que Kayser bem viu¹⁹.

¹³ VICENTE, [s. d.]: 202; VICENTE, 1978: 52.

¹⁴ MAGALHÃES, 2009: I, 337-355; II, 320-321.

¹⁵ CAMÕES, 1978: 70.

¹⁶ GARRETT, 1973: 205.

¹⁷ GARRETT, 1973: 204-210.

¹⁸ MONTEIRO, 1987: 25-26.

¹⁹ KAYSER, 1970.

De resto, é em parte por ter passado para a prosa que a obra de Garrett sobreviveu. Com a sua poesia, ele refugiou-se num elegante recanto de inspiração popular e espontânea, onde florescem os seus últimos poemas, que foram o princípio da nossa poesia moderna, também ela destinada a um recanto, mesmo que este seja particularmente luminoso, como as esquinas pessoanas da Brasileira ou do Martinho da Arcada. Contudo, *Camões*, esse livro extraordinário de 1825, hoje ninguém o lê sem ser por motivos estritamente académicos. Esta obra ficou fatalmente para trás na nossa história cultural. Entretanto, as criações garrettianas em prosa aí estão a atormentar os alunos do nosso ensino secundário: há uns largos anos, *Viagens na Minha Terra* ainda constava dos programas, sendo que *Frei Luís de Sousa* sobrevive nas escolas.

Deus morreu e, portanto, o verso agoniza: torna-se mínimo, flor sem fruto e folha caída. O grande texto agora é a prosa, e em particular o romance. Tem mesmo, como sabemos, de se mudar o nome da arte literária, que já não pode dizer-se através daquela expressão «ciencias de la poesia y de la oratória»²⁰, de que falava uma personagem na célebre primeira parte do *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*, aparecida em 1605. De facto, neste sintagma, a poesia ainda aparece em primeiro lugar, ainda pesa muito. E agora o rei e senhor do fazer literário, que década a década se vai cada vez mais entronizando, é a prosa e o romance. «Literatura» vai ser o termo encontrado para designar esta nova realidade. A crise do paradigma divino afetou a criação literária de tal maneira, que esta até teve de mudar de nome²¹.

Mas é aqui que acontece a grande surpresa. Muitos dos romances que se publicam acabam por ser como novas Bíblias, Bíblias laicas, textos que querem fazer passar uma mensagem forte, profunda, de algum modo quase sagrada. Pensemos, por exemplo, na majestosa *La comédie humaine*, de Balzac: um arquipélago narrativo realmente de dimensões bíblicas. Pensemos em *Les Misérables*, de Victor Hugo, ou ainda em *Guerra e Paz* ou *Ana Karenina*, de Tolstoi, ou igualmente em *Crime e Castigo* ou *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski. Quando entramos nestes livros, é também como se estivéssemos numa catedral, não por causa do verso, que já neles não há, mas sim devido ao sentido profundo daquilo que se escreve. São livros que pretendem funcionar como revelações, partindo de um problema humano ou social, que acaba por conduzir a uma iluminação quase transcendente. De aí sentirmos que a sua leitura nos transfigura, exatamente como o pode fazer o convívio com um livro sagrado.

De resto, pelo menos desde Northrop Frye e do seu *The Great Code*, sabemos que a Bíblia tem fortes dimensões literárias; que livros como o de Job, o de Jonas, o de Tobias, o próprio Génesis foram criações narrativas, esta última com a ambição quase prometeica de explicar a história do cosmos. A Bíblia é literatura iluminada por uma misteriosa luz divina, que transforma os textos num vitral. E os grandes romances do século XIX são Bíblias iluminadas por uma misteriosa luz humana, que espelho é também, afinal, de uma claridade sagrada. Desde então os romancistas europeus e portugueses como que acrescentam novos volumes a uma Bíblia mais vasta, que é a constituída pelos livros canónicos, pelas grandes obras da literatura ocidental. Em certo sentido, Deus morreu, e Deus renasceu na sua morte.

²⁰ CERVANTES, 1982: 543.

²¹ SILVA, 1988: 9-13.

Tivemos, de facto, em Portugal romances com esta envergadura bíblica? O grande candidato a ser condecorado com esse estatuto é sem dúvida o volume *Os Maias*, de Eça de Queirós. Não por se tratar de um enorme painel onde se representa o século XIX português, visto que isso não chegaria para uma Bíblia, mas sim porque, nas suas páginas, se faz uma magnífica reflexão sobre o tempo que se esvai na nossa vida sem darmos por isso. Vamos vivendo, como fazem Carlos e Ega, entretidos com as nossas coisas, com os nossos projetos, e depois descobrimos que afinal não chegámos verdadeiramente a existir. Era esta a grande lição de *L'éducation sentimentale*, de Flaubert, a inspiração do romance queirosiano de 1888, e é esta também a grande conclusão de *Os Maias*. Muitas vezes o que nos engana no nosso percurso, matando, castrando a nossa biografia, impedindo que ela seja a flor de si mesma, são os ideais do nosso tempo, no caso de Ega e Carlos a miragem do grande amor romântico. Cuidado, pois, com as ilusões, com as quimeras da era que nos coube, com as bússolas do nosso século, pois, na realidade, elas podem ser como sereias que não nos deixarão chegar a Ítaca. Assim como Carlos e Ega se perdem no rasto do grande amor do romantismo, outros se perderão mais tarde na pegada da revolução redentora, e hoje porventura extraviamos-nos nas galáxias visuais, rios e charcas de Narciso onde nos afogamos.

Algumas outras obras assumem esta dimensão bíblica na literatura lusa, ainda que não tão claramente como *Os Maias*. Em primeiro lugar, outro livro de Eça, *A Ilustre Casa de Ramires*, que é como que o Apocalipse do seu percurso de narrador, um texto em que Portugal finalmente a si mesmo se revela na figura de Gonçalo Mendes Ramires, manifestando-se também qual será o seu futuro. Rasgos bíblicos possui também um livro como *Eurico, o Presbítero*, com a sua poderosa mensagem sobre o celibato. Entretanto, *Morgadinha dos Canaviais*, uma obra em geral muito mal compreendida, tornou-se a Bíblia de uma certa suavidade portuguesa, que, na altura, numa nação que ainda recordava perfeitamente as suas guerras civis, era muito mais um projeto do que a realidade amena que, um século e meio depois, fomos capazes de construir.

E é aqui, precisamente aqui, quando o romance fazia renascer Deus na sua própria morte, que surge a figura de Nietzsche e o seu célebre *Assim Falava Zaratustra*. O autor alemão vem-nos dizer, como referimos, que a questão de Deus já não se põe. No início da obra, existe um velho santo numa floresta, já por nós mencionado: alguém que é o último servo de Deus. Entretanto, perto do fim do livro, encontramos alguém apresentado como o «Último Papa»²², o qual procura esse tal velho — mas este, tal como a própria figura divina, tinha também falecido. Deus é, pois, uma pergunta que já não vale a pena fazer, depois das grandes interrogações do século XVIII. O fim de Deus adquire as dimensões de *flash* fotográfico de uma evidência total.

Na realidade, se conhecemos a história da cultura ocidental, verificamos que Deus estava muito longe de ter desaparecido do panorama. Ainda que afirme estar a dar a figura divina por morta e enterrada, Nietzsche, na realidade, sabia que, ainda que caída no chão, ela se encontrava viva. Pretende, pois, acabar de uma vez com ela, passando-lhe seguidamente uma certidão de óbito. E aquilo que ele tentou fazer filosoficamente foi feito romanes-

22 NIETZSCHE, 1998: 300-306.

camente por Émile Zola. Todos conhecemos o ambiente das narrativas do autor francês: sem a mais mínima dimensão de transcendência, fechadas nas suas circunstâncias até à mais pura claustrofobia. O romance tornou-se uma lista telefónica de condicionalismos que fecham a personagem numa gaiola científica. As obras naturalistas foram escrevendo-se, de resto, cronologicamente, muito perto do tempo em que Nietzsche redigia *Assim Falava Zaratustra*.

Morreu Deus com esta certidão de óbito que o filósofo alemão lhe passou? A resposta está num célebre fragmento pessoano: «Não haver deus é um deus também»²³. De resto, no vertiginoso, prodigioso redemoinho de inquietações que é o pensamento de Nietzsche, esta mesma possibilidade surge no meio das mais variadas afirmações de radical ateísmo. No seu diálogo com o tal Último Papa, este diz a Zaratustra:

Ó Zaratustra, com semelhante descrença, és mais pio do que julgas! Foi algum deus dentro de ti que te converteu ao teu ateísmo.

*Não é a tua própria religiosidade que já não te deixa crer em um deus? E a tua excessiva rectidão levar-te-á também consigo, mesmo para além do Bem e do Mal*²⁴.

Portanto, Nietzsche também sabia o que Pessoa disse. Deus renasceria de novo, numa espécie de Eterno Retorno divino. E, para destruir esse renascimento, no fim da sua obra faz a forma divina reviver na forma de um asno²⁵. Contudo, convém afirmar algo que mitiga estas ressurreições: com efeito, nestes sucessivos fins e recomeços, perde-se gradualmente algo da intensidade do sagrado. Basta comparar *Os Lusíadas*, uma obra ainda cheia da certeza da transcendência, ainda que esta surja misturada com o bolo de noiva da mitologia clássica, com *Livro do Desassossego*, uma criação em que tudo se liquefaz, transformando-se na miragem, na hesitação de si mesmo. Deus renasce sempre, mas como que vai morrendo um pouco em cada instante do seu reviver — morrendo sempre e unicamente no lugar em que essa morte acontece: o interior das pessoas.

Assim, é evidente que, ao longo do século XX, o romance neorrealista, com o seu profetismo implícito, de algum modo se dirigia para uma terra prometida de matriz bíblica. Os célebres «amanhãs que cantam» inventavam uma nova rota rubra para o velho destino da Jerusalém celeste. As narrativas encheram-se de Lázarus contemporâneos, camponeses ou operários, ou até crianças, como em *Esteiros*, e os ricos dos Evangelhos agora eram designados por «exploradores» ou por «burgueses»: um novo batismo de uma antiga realidade evangélica. A chamada «consciência de classe», as perspetivas da revolução exigiam que a mensagem fosse pregada, provocando um renascimento da figura do profeta, algumas vezes chamado «intelectual progressista».

Estas transposições do que era inicialmente espiritual e depois se tornou social e político são muito comuns na Península Ibérica e, no caso português, estão bem patentes num excelente romance como *Adolescente Agrilhado*, de Marmelo e Silva. Já num outro estudo

²³ PESSOA, 1997: 69.

²⁴ NIETZSCHE, 1998: 305.

²⁵ NIETZSCHE, 1998: 364-370.

nosso vimos este assunto²⁶. Sem esse pano de fundo religioso, não se entende a maré de ideais de esquerda que floriram na Península Ibérica: negavam Deus para o inventarem de outra forma. Neste sentido, o neorrealismo foi bem mais espiritualizado do que o naturalismo. Pensemos em Fialho de Almeida e no seu profundo ceticismo materialista, bem diferente do clima de esperança, apesar de tantos sofrimentos, que há no romance social do século XX.

Do mesmo modo, depois da descida aos infernos da Segunda Guerra Mundial, houve na Europa um renascer de uma espiritualidade humanista, politicamente traduzida nos partidos da democracia cristã, que foram um dos motores da gênese da atual União Europeia²⁷, entretanto desviada desse seu berço para os algoritmos financeiros. É nesse ambiente do pós-guerra que o tema de Deus volta a surgir e se reflete, por exemplo, nos labirintos do existencialismo. Uma figura divina intensamente problematizada, que nos surge nos romances de Vergílio Ferreira, onde o ser humano tem uma grandeza celestial, cósmica, destinada, porém, ao seu fim, ao seu nada. Verificamos, assim, que a morte de Deus anunciada por Nietzsche não chegou a acontecer. Contudo, a verdade é que, tantas vezes assassinado, o lugar de Deus, apesar de todos estes renascimentos, se foi apagando progressivamente: foi-se esbatendo. Deus não morreu, mas foi morrendo, entendendo-se esta morte como morte em nós, e não como óbito absoluto.

Isto é, quando alguém decreta no seu íntimo a morte de Deus — porque, no fundo, cada um de nós é que decide esse fim ou não —, durante um tempo permanece na nossa vida um halo moral e ético, que é como que o fantasma dessa espiritualidade. Podemos fazer ainda, com essa sombra, grandes coisas. Mas essa situação tem, por assim dizer, um prazo de validade. Mesmo que dure a vida toda do indivíduo, algo que muitas vezes acontece, esbate-se nos filhos e desaparece nos netos. O laicismo radical dá lugar, assim, com o tempo, a uma sociedade agressiva, injusta, desequilibrada. Com efeito, os valores éticos, sem a sua raiz divina, ficam fragilizados: tornam-se brinquedos, com os quais poderemos fazer quase tudo o que quisermos. O Deus cristão é como que o esteio de uma certa grandeza humana que se projeta nas culturas e nas sociedades ocidentais.

É assim que desembocamos na atualidade em que a figura divina surge muito esbatida no panorama português, ao mesmo tempo que também a literatura ocupa uma situação cada vez mais problemática. Parece haver um paralelismo entre as duas coisas. É como se a literatura tivesse sido uma espiritualidade laica, desde o século XVIII para cá. Não havendo já espiritualidade, o objeto literário perde peso, densidade, presença social. Existe como que um conjunto de fichas de dominó que foram caindo, deitando-se abaixo umas atrás das outras: primeiro a teologia; depois, mais tarde, o latim e a filosofia; agora parece ter chegado a vez da literatura.

Anotemos, entretanto, alguns sinais desta agonia da literatura. O livro passou a ter um valor de mercado e não um sentido, uma pertinência cultural. Cada vez mais conhecemos apenas os autores que vendem muito, e não aqueles que estão a produzir textos que marcarão a nossa cultura. A literatura vai sendo assassinada pela mecânica do êxito, pela por-

²⁶ MAGALHÃES, 2017: 311-312.

²⁷ MORIN, 1988: 110.

nografia da fama. A velha galeria dos profetas das letras pátrias, com bustos como os de Camões, de Garrett, de Eça ou o perfil nebuloso de Fernando Pessoa esbate-se e, em vez dela, surgem as miragens do Olimpo dos *tops* de vendas. Uma certa ideia de literatura como religião livre e laica vai morrendo, dinamitada pelo cifrão das vendas.

Por outro lado, a leitura esvai-se. É verdade que as crianças recebem muitos livros, mas, ao chegarem à adolescência, isso desaparece, substituído pelos telemóveis, pelos *tablets*, pela televisão. Desaparece de repente, como refere Gregorio Luri²⁸. Nas escolas secundárias e até nas próprias universidades e mesmo nos cursos de letras, temos jovens estudantes cuja experiência de leitura constitui um verdadeiro ermo, um deserto, ao ponto de terem dificuldade em ler em voz alta um texto do século XIX, do cristalino Eça de Queirós. Os professores, que estão na primeira linha deste combate, sentem que um autêntico tsunami de «desleitura» lhes alaga as aulas. E é mesmo de «desleitura» que se trata: esta estranha palavra, este neologismo feio e brutal, é mesmo necessário para dizer este horror de os jovens fecharem os olhos às páginas dos livros.

Por outro lado, a «desleitura» é acompanhada por um fenómeno paralelo de desmemória. Cada vez mais se está no presente, se vive apenas nele, e por isso mesmo cada vez se tem menos futuro porque quase nada se sabe do passado. O momento domina o tempo, como diz Miguel Real num seu texto narrativo²⁹. Esta hipnose dos instantes vive-se em boa parte nas chamadas redes sociais. É algo que habita na alucinação dos telemóveis. Ora, esta tendência mata a literatura porque esta é, fatalmente, em grande medida, passado. Tem de ser passado. Numa sociedade que não sabe do seu outrora, os grandes livros vão parar ao balde do lixo do esquecimento. Mas são muitas outras as memórias que se perdem: a história do próprio país, o cinema clássico, os grandes momentos da história universal, a percepção do que foi a evolução da arte — tudo isso se evapora.

Entretanto, todas estas rasuras vão acontecendo num determinado quadro sociológico. Os principais setores afetados por este alzheimer cultural são os das classes mais baixas e também os da classe média. Ao mesmo tempo, continua o seu caminho uma elite que, com os seus colégios, as suas universidades, apoiada nas grandes cidades onde pontifica, consegue ainda dar aos seus filhos o acesso a essa enciclopédia íntima que chamamos «cultura» e na qual cintilam de modo particular os verbetes dedicados à literatura. Portanto, estes fenómenos projetam e aprofundam uma diferenciação social que sabemos estar a decorrer no Portugal do presente e que tem outras dimensões para além desta. No nosso país, conseguimos algo de extraordinário: os nossos jovens protagonizam o mais longo processo de escolaridade que existiu em toda a nossa história, mas ao mesmo tempo não têm direito à alta cultura, que ainda é aquilo que faz a diferença. Esta continua a pertencer aos de lá de cima, sendo inviável ou muito complicada de obter para o cidadão da mó de baixo, pelo que podemos dizer que não conseguimos democratizar a cultura, embora se tenha democratizado a escolaridade.

E o que é que Deus tem a ver com isto? Tem — e por um motivo muito simples. Para uma cultura funcionar, ela precisa de perguntas. E necessita da questão mais funda de todas:

²⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5bmtMwluUg0>>. [Consulta realizada em 14-11-2018].

²⁹ REAL, 2007: 32.

existe Deus? Desta, nascem outras: qual o sentido da realidade? Estamos sós com o nosso destino humano? Até onde pode chegar a ciência? Para que serve a beleza? Sem tais perguntas, cujo núcleo essencial é o enigma divino, sendo todas as outras uma espiral que daí parte, o processo cultural agoniza. Nietzsche precisamente, com *Assim Falava Zaratustra* — que ele próprio considerou como um «quinto Evangelho»³⁰ —, quis-nos tirar o direito a essa pergunta. Tentou convencer-nos de que ela não fazia já qualquer sentido. Mas ela faz sentido e, mais ainda, é a pedra angular de todo o edifício cultural do Ocidente. O problema da nossa sociedade contemporânea é que se trata de um sistema constante de respostas com muito poucas perguntas. O telemóvel está sempre a dizer sim a nós próprios, ao que vamos sendo. É como se as tecnologias tivessem resposta para tudo quando, na realidade, todos sabemos que há questões que devem permanecer porque a sua duração interminável é a única resposta que têm. As tecnologias do conhecimento, que têm grandes potencialidades, estão a fazer mal ao saber.

Pensamos mesmo que esta será uma das grandes questões do futuro. Tal como inventámos tecnologias industriais que, sendo protagonistas do progresso, faziam muito mal à Natureza, destruindo-a, e tal como desenvolvemos regimes alimentares de abundância, que depois descobrimos serem nocivos para a saúde, também no âmbito dos novos mecanismos de comunicação e de conhecimento, internet, *tablets*, computadores, telemóveis *et alii*, ficará claro que, quando mal usados, acabam por ter efeitos muito negativos para o próprio saber. Isto é, tal como existe poluição industrial e obesidade mórbida também surgiram formas de grave poluição e de obesidade entorpecedora nos terrenos da cultura, poluição e obesidade essas que são potenciadas pela má gestão das novas tecnologias.

Vivemos uma época estranha. Por vezes, surgem grandes romances, que ainda nos recordam as tais Bíblias oitocentistas, de que falávamos antes. Não se trata de obras como *Caim*, muito interessantes, mas que, pelo seu carácter paródico, são mais a afirmação da impossibilidade dessas tais grandes narrativas bíblicas, que já só podem ser o riso, o escárnio de si mesmas; trata-se, sim, de livros como *Herejes*, de Leonardo Padura, um policial de 2013 sobre o problema da liberdade humana. É provável que estas exceções salvem no presente e para o futuro o nosso passado literário. Contudo, o mais seguro é recuperar para nós e conceder aos outros o direito à grande pergunta, à sublime pergunta divina. Algo que se deve fazer numa sociedade livre, até porque essa pergunta, o poder fazê-la, é uma das dimensões dessa nossa liberdade. Fomos matando Deus, nesse palco íntimo do nosso ser em que tais mortes acontecem, e Ele foi renascendo sempre, mas as tábuas do nosso interior cenário começaram a soltar-se, a ficar despregadas: por dentro, parecemos cada vez mais um teatro em ruínas. Não caímos na armadilha de Zaratustra: dar a questão divina por respondida, mais do que originar um magnífico super-homem, implica metermo-nos numa jaula — e ao mesmo tempo empobrecer esse constante sistema de interrogações, com as suas respostas e com as suas dúvidas, a que chamamos «cultura», a que chamamos «literatura».

30 BARONI, 1977: 44.

BIBLIOGRAFIA

- BARONI, Christophe (1977) — *Conhecer Nietzsche*. Tr. de Bertha Mendes. Lisboa: Ática. [1975].
- CAMÕES, Luís de (1978) — *Os Lusíadas*. Ed. de Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora. [1572]
- ____ (1994) — *Rimas*. Ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina. [1595].
- CERVANTES, Miguel de (1982) — *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, vol. I. [1605].
- GARRETT, Almeida (1973) — *Frei Luís de Sousa*. Ed. de Luís Amaro de Oliveira. Porto: Porto Editora. [1843-1844].
- KAYSER, Wolfgang (1970) — *Interpretação de Frei Luís de Sousa*. In *Análise e Interpretação da Obra Literária. Introdução à Ciência da Literatura*. Tr. de Paulo Quintela. Coimbra: [s. n.], vol. II, p. 285-300.
- MAGALHÃES, Gabriel (2009) — *Garrett e Rivas: O Romantismo em Espanha e Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols.
- ____ (2017) — *O que foi feito, afinal, do cântico vergiliano?* In COUTINHO, Ana Paula et al., coord. — *Vergílio Ferreira: Escrever e Pensar ou O Apelo Invencível da Arte*. Lisboa: Âncora Editora/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa/Câmara Municipal de Gouveia, p. 303-327.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1987) — *Introdução*. In GARRETT, Almeida — *Frei Luís de Sousa*. Porto: Livraria Civilização, p. 5-31.
- MORIN, Edgar (1988) — *Pensar a Europa*. Tr. de Carlos Santos. Mem Martins: Publicações Europa-América. [1987].
- NIETZSCHE, Friedrich (1998) — *Assim Falava Zarathustra: Um livro para todos e para ninguém*. Tr. de Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio d'Água. [1883-1885, 1892].
- PESSOA, Fernando (1997) — *Poesias Inéditas (1919-1930)*. Lisboa: Ática.
- REAL, Miguel (2007) — *O Último Minuto na Vida de S.*. Matosinhos/Lisboa: Quidnovi.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1988) — *Teoria da Literatura*. 8.ª ed. Coimbra: Almedina, p. 9-13. [1967, 1981].
- VATTIMO, Gianni (1990) — *Introdução a Nietzsche*. Tr. de António Guerreiro. Lisboa: Presença. [1985].
- VICENTE, Gil (1978) — *Auto da Feira*. Ed. de Angelina Vasques Martins. Porto: Porto Editora. [1527].
- ____ [s.d.] — *Teatro*. Ed. de José Pereira Tavares. Porto: Livraria Chardron. [1502-1536].
- VIEIRA, António (1996) — *Obras Escolhidas: Sermões (II)*. Ed. de António Sérgio e Hernâni Cidade. Lisboa: Livraria Sá da Costa. [1679-1699].

ALMADA — PROJETO(S)/TRAJETO(S) (RECOMBINATÓRIA E AMPLIFICAÇÃO EM TEMPOS DE LEITURA DIVERSOS)*

CELINA SILVA**

Resumo: *Reescrita de alguns fragmentos de «Da Histoire du Portugal par Cœur», ao Encontro da Ingenuidade, relativos às duas versões do texto «Histoire du Portugal par Cœur», escrito em 1919 por Almada Negreiros em Paris, à luz de novos dados, com particular relevo para a articulação literatura-desenho-performance-dança.*

Palavras-chave: *Almada; Paris; Modernidade; Ingenuidade.*

Abstract: *Re-writing of some sequences of «Da Histoire du Portugal par Cœur», ao Encontro da Ingenuidade, concerning the two versions of «Histoire du Portugal par Cœur», written by Almada Negreiros at Paris in 1919, according to some new data, pointing out mainly the articulation of literature, drawing, performance and dance.*

Keywords: *Almada; Paris; Modernity; «Naiveté».*

Agora sou todo para a Arte.

Almada

Ciente da importância da plasticidade na almejada articulação simbiótica das artes, marca desse «visual estético», cariz definidor do artista moderno reivindicado, desde os primórdios pela revista «Orpheu», Almada investe no rescaldo da desagregação do grupo modernista na pesquisa exploratória de uma prática estética simbiótica de vincado cariz performativo. «O que me interessa a mim é o espectáculo. Espectáculo quer dizer Ver, VER! O espectáculo pode estar onde quiserem mas que esteja e que seja visto»¹. Atuando mediante outras vias expressivas, por vezes em revisitação crítica, escreve, desenha, cria libretos, dança, compõe coreografias, faz figurinos para espetáculos de bailado que leva à cena. Alguns dos «bailados simultaneístas», articulação da cor e movimento, «anunciados» nas cartas a Sonia Delaunay (1916) são progressiva e parcialmente materializados, a par de outros, inspirados em temas portugueses referenciados nas tábuas bibliográficas apensas *A Engomadeira*

* A obra literária de Almada Negreiros encontra-se ainda em fase de publicação. Novos dados, nomeadamente excertos de correspondência, catálogos de exposições e arquivos *online*, surgidos a público confirmam, clarificam, amplificando-os, posicionamentos críticos já conhecidos. O presente trabalho, circunscrito à produção de Almada decorrente entre 1919 e 1920, foca essencialmente as duas versões do texto «Histoire du Portugal par Coeur», manuscritas e inéditas em vida do autor, e respetivas condicionantes, resultando da reelaboração-transcrição, atualizada pontualmente, de fragmentos ainda não editados de *Da «Histoire du Portugal par Coeur» ao Encontro da Ingenuidade* (SILVA, 1986). A mencionada dissertação nunca foi publicada na íntegra, razão pela qual o texto tem datação dupla: 1986-2018.

** Universidade do Porto/CITCEM. celinas@letras.up.pt.

¹ NEGREIROS, 2015: 87.

e *K4, O Quadrado Azul*.² O poema «Mima Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino» (1917), reescrita, em registo vanguardista, de «Mima Fataxa», um dos 13 textos breves que compõem *Frisos* (1915) e, sobremaneira, o manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa* (1917), por ele redigido em duas versões, testemunham este momento criativo. Nesse texto, de dimensão assumidamente pedagógica, define-se

*‘Arte Moderna’ como um misto de ‘simplicidade’ e de ‘sentimento’, constituindo, portanto, ‘uma manifestação da Sublime simplicidade da Vida’. [...] Arte é Vida, a vida em si mesma pode ser uma obra de arte [...] ‘Espontâneo’, ‘infantil’, ‘puro’, ‘fantástico’ são convocados, no citado texto, como epítetos convergentes nessa entidade complexa que fascina Almada [...] cuja obra se caracteriza na sua totalidade e genericamente por um ‘gesto’ inaugural, onde o acto mesmo de fundar e a própria criação patenteiam a alegria, o entusiasmo da busca e da descoberta-realização de algo de ‘novo’, de um absoluto original, na dupla acepção da palavra. Numa permanente procura da matriz, cumpre-se um germinar euforicamente vivido, ditado pela urgência imperiosa de ‘Reaver a Inocência’. Elegida como ‘Ex-Libris’ do ‘Português sem Mestre’, esta frase, máxima quase, confina lapidariamente o seu percurso artístico, perpétuo voltar ao estádio primordial.*³

Neste contexto emerge o «Club das 5 Cores»⁴ (1918), apostado na vivência-criação eufórica de uma arte cénica moderna, almejando aceder a modalidades expressivas novas, intensas: « — Nós vivíamos a bailar, vivíamos a rir, *vivíamos!*... E assim continuávamos a bailar cheias de VIDA e de COR»⁵ afirma Lalá, um dos membros do elitista grupo onde Almada pontificava⁶ que perdurou, enquanto convivência-sintonia de «Cores» e projetos artísticos, sensivelmente até inícios dos anos 20. De 1925 data a sua última experiência enquanto bailarino, aliás gorada por vontade do próprio, e por ele mesmo anunciada-denunciada à imprensa da época.

Entre o início de 1919 e meados de 1920, Almada vive em Paris, estadia da qual fragmentos de *Patapoum – Recordação de Paris* e o artigo de jornal *Embaixadores Desconhecidos* referem episódios autobiográficos, atestando situações de confronto, de luta e de crise finalmente superadas cuja figuração estética se encontra patente em certos momentos de *A Invenção do Dia Claro* (terminada em 1921) e da banda desenhada *O Sonho de Pechalin*

² «O Sonho da Rosa» (1915), «Lenda de Inez a Linda que não soube que foi Rainha» (1916), «História da Carochinha» (1916), «A Princesa dos Sapatos de Ferro» (1918), «O Jardim de Pierrette» (1918), «O Sonho da Rosa» (1915), «Bailado do Encantamento» (1918), outros anunciados ou em estado de preparação: «Bailado da Feira», «Le Secret des Poupées», «Ballet Véronèse et Bleu», «Joujous», «O Sonho do Estatuário». Em Paris anuncia «A Nau Catrineta», em Lisboa, em 1922 ensaia «CARRUAGEM» e dança «Peles Vermelhas».

³ SILVA, 1985: 161-165.

⁴ Cf. Museu Calouste Gulbenkian *online* — «José de Almada Negreiros-Parva (em latim) n.º 1 (...) O “Club” é formado pelo próprio Almada (que nesse contexto, responde ao nome de “Verde” e “Zu”), e pelas suas quatro jovens amigas que participaram no evento: Tareca (Maria Madalena Morais da Silva Amado: Roxa); Lalá (Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso: Branca ou Amarela); Zeca (Maria José Burnay Soares Cardoso: Vermelha); e Tatão (Maria da Conceição de Mello Breyner: Azul).» (Maio de 2010). Disponível em <https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/parva-em-latim-no-1-144340/>. [Consultado em 30-10-2018].

⁵ NEGREIROS, 2015: 33.

⁶ Cf. Museu Calouste Gulbenkian *online*, cit. «Note-se que Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso foi a Lalá do “Club das Cinco Cores”, grupo formado também por Almada, Tareca (Maria Madalena Morais da Silva Amado), Zeca (Maria José Burnay Soares Cardoso), e Tatão (Maria da Conceição de Mello Breyner). O “Club das Cinco Cores” surge em 1918, no âmbito da realização do bailado O Jardim da Pierrette, momento decisivo na génese da poética da ingenuidade almadiana, aqui, essencialmente ligada à infância, à imaginação e à espontaneidade, enquanto elementos essenciais de criação, e que seria amplamente desenvolvida em Paris, entre 1919 e 1920».

(1926). A correspondência com Lalá atesta, num registo intimista e afetuoso, a intensa complexidade, mas sobretudo, a produtividade dessas experiências transmutacionais: «A minha estúpida ida para Paris foi a esperança de libertar-me do que não havia de acontecer. [...] Estive no inferno durante alguns meses, vim de lá muito constipado e aborrecido. Mas já estou salvo»⁷. Tais vivências, enganos e desenganos, relativas aos outros e a si mesmo, desencadeiam uma profunda atitude reflexiva e crítica propulsora de uma mudança evolutiva nítida:

As saudades fazem dormir. As saudades cansam e nem deixam escrever às pessoas de quem temos saudades. É espantoso! O diabo verde tem estado a dormir há quatro meses mas agora acordou de vez.⁸; Quando é que eu poderei ser exactamente como sou? Estou tão quase.»⁹; mas não só: «Gosto muito de Portugal mas tenho uma triste ideia dos meus compatriotas. Que longe de mil novecentos e vinte estão os portugueses! [...] Bem quero pensar bem dos meus compatriotas mas eu vejo-os por aqui, coitadinhos, muito bem vestidinhos, muito chiczinhos! Fazem-me um dó! Há tão pouca gente decente mesmo cá fora¹⁰.

Durante este período Almada concebe e inicia muitos projetos criativos, um novo bailado, «dedicado às [...] 4 amigas do Portugal Tareka, Tatão, Lalá, Zeca»¹¹, «a NAU CATRI-NETA [...] está quase pronta. Partitura, texto e bailado é tudo do zé almada»¹², o «jornal do nosso club» acerca do qual sentença:

Entre as várias secções do jornal haverá um ou vinte folhetins, anúncios luminosos d'espírito e de piada, coisas para a gente se perder de riso, coisas de fingir que é para chorar, crítica aos palermas. [...] O título ainda não está inventado mas ficará resolvido de acordo entre nós. [...] O título pode ser também uma palavra inventada ou uma palavra estrangeira. [...] Já tenho imensa colaboração minha. Já tenho Um folhetim trágico da Grande Guerra, com passagens tristes e outras sentimentais e outras que fazem chorar alto. A frase mais bonita é OS INGLESES FUMAM CACHIMBO¹³.

que se concretiza em 1920 como «parva (em Latim)»¹⁴,

⁷ NEGREIROS, 2015: 39.

⁸ NEGREIROS, 2015: 40.

⁹ NEGREIROS, 2015: 46.

¹⁰ NEGREIROS, 2015: 45.

¹¹ NEGREIROS, 2015: 44.

¹² NEGREIROS, 2015: 43.

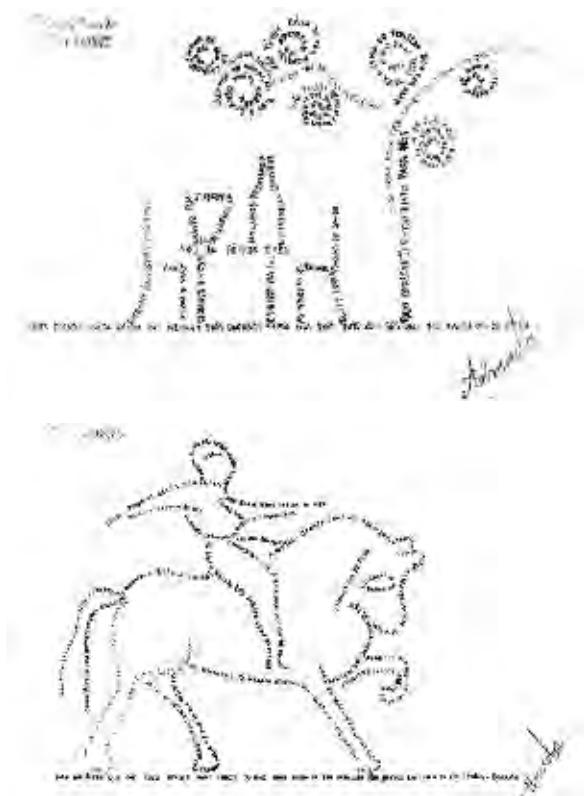
¹³ NEGREIROS, 2015: 42-3.

¹⁴ Cf. Museu Calouste Gulbenkian *online*, cit. «José de Almada Negreiros-Parva (em latim) n.º 1-Primeiro número do jornal manuscrito Parva (em latim), do qual se conhecem quatro números (1, 2, 4 e 5), todos eles conservados no CAM (DP243, DP244, DP245 e DP246). A produção de Parva situa-se no contexto do "Club das Cinco Cores", [...] Este primeiro número de Parva inclui vários desenhos; as ficções "Lembrei-me de fazer este jornal", "Impressões da Chegada a Lisboa do Enviado Especial do Nosso Club em Paris" e "Carnet Parvinho"; e os poemas Mon Oreiller e Histoire du Portugal par Cœur et au Hasard écrite par Moi pour Mes 4 Cousines.

A integralidade do jornal é da autoria de Almada Negreiros, que assina "Almada", "Moi" e "Verde". Embora Almada date os desenhos e textos incluídos neste primeiro número de Parva de "1920", "1919" e "1918-1920", a totalidade das páginas de Parva 1 deverá datar de 1920, após o regresso de Almada a Lisboa, vindo de Paris. É neste contexto que se inserem outras obras do CAM: DP167, DP168, DP176, DP183, DP184, DP247, DP 248, DP249 e DP250» (Maio de 2010).



além de outros textos¹⁵, desenhos e caligramas como:



¹⁵ Entre outros, os poemas «Mon Oreiller» (1919), «CELLE QUI N'A JAMAIS FAIT L'AMERICAIN» (1919), «Os Ingleses fumam Cachimbo» (1919), «O Cágado» (1919), «Histoire du Portugal par Cœur» (1919) com duas versões, uma em prosa, outra em verso, «La Lettre» (1920), as prosas «O Dinheiro» (1919), «Patapoum – Recordação de Paris» (1919), texto satírico posteriormente reescrito, fragmentos da peça *Antes de Começar* (1923) e de *A Invenção do Dia Claro* (1921), bem como outros textos curtos publicados posteriormente no «Diário de Lisboa».

As referidas produções atestam desenvoltura, rigor e disciplina no processo de execução, reequacionando, de modo harmónico, experiências e práticas criativas anteriores: «Estou ca vez mais eu; tão eu que já me encontrei: gosto de tudo o que está assinado Almada»¹⁶, selando-as com a sua modalidade expressiva maior, a ingenuidade, em cuja germinação atua o diálogo com a obra de Apollinaire, conforme José Augusto França e Ernesto de Sousa referem.

Nesta fase escreve em francês vários textos, tal como durante a estadia em Madrid redigirá em castelhano, línguas que não domina na perfeição, situação não impeditiva para a sua ânsia de comunicar. Acerca da primeira, que desempenha um papel importante nos processos de textualização por ele instaurados, afirma a Sonia Delaunay: «J'ai peine de ne pas savoir écrire le français pour vous dire ce que j'en ai compris»¹⁷. Contudo essa circunstância converte-se em fator de liberdade, permitindo e propiciando aventuras transformativas, geradas pela opacidade que a língua estrangeira, estranha em certa medida, oferece como corpo de figuras múltiplas. A consciência da ignorância torna-se, deste modo, instância motivadora assumida sem autocensura, concluindo: «Cela me fait sourire ma difficulté d'écrire en français. Je saurai aussi le grec pour me faire entendre des gens que je veux»¹⁸.

Almada, através de práticas de miscigenação dos registos oral e escrito, instaura uma simbiose do erudito e do popular combinando-fusionando elementos heteróclitos onde o uso do poliglotismo desempenha um papel de particular relevo, reforçado por uma escrita hibridizante, por vezes intermedial, na qual o erro, fortuito ou voluntário, atua enquanto fator potencialmente criativo. Prática de interseção linguística, amplamente explorada pelas vanguardas, o referido poliglotismo, mediante o qual as línguas em contacto tendem a fundir-se, potencia ainda uma escrita de ambição mimológica. A adoção de uma atitude lúdica deste teor, apostada na remotivação dos signos, tanto pela via do cratilismo quanto por um jogo ao nível do grafismo tipográfico herdado da vanguarda, visa tornar plástica a materialidade do texto, convertendo-o em síncrese-síntese do literário e do pictórico; «Trabalho com toda a alegria, todo o dia: faço 5 ou 6 desenhos por dia e escrevo coisas»¹⁹. Poesia e desenhos imbricam-se como, amplamente, demonstram os caligramas transcritos supra.

O processo de textualização (tipo de linguagem, tom, ritmo) presentificado nas obras deste momento produtivo, à exceção de «CELLE QUI N'A JAMAIS FAIT L'AMÉRICAIN», «poème-conversation» e «Os Ingleses Fumam Cachimbo», inicialmente «folhetim» que se materializa como um longo poema, exemplo de «non sense» segundo José-Augusto França, retoma, redimensionando-os, princípios estruturais patentes na primeira versão de «Rondel do Alentejo» (1913) o poema mais antigo, segundo se crê, de Almada, contudo apenas publicado em 1922. Uma linguagem singela, rica de expressividade, em criativo rememorar de configurações típicas da tradição popular, engendra situações textuais onde emerge uma marca confessional evidenciando um forte sentimento de ausência de outrem, teor reiterado pela dimensão afectiva dos alocutários convocados: em «Mon Oreiller», o travesseiro

¹⁶ NEGREIROS, 2015: 45.

¹⁷ FERREIRA, 1981: 107.

¹⁸ FERREIRA, 1981: 107.

¹⁹ NEGREIROS, 2015: 44.

converte-se em confidente de mágoas sentimentais minimalmente figuradas, por sua vez, «La Lettre» corporiza um longo discurso-apelo dirigido à mãe, prenunciando momentos de *A Invenção do Dia Claro*.

O, desde bem cedo, poeta-pintor compartilha com Lalá a descoberta cabal que dita a razão do fim do ciclo parisiense, a revelação da dimensão fundacional da arte na ordem do humano: «O único verdadeiro amigo que tenho tido é a arte. Ela sim é a minha verdadeira amiga. Brincamos todo o santo dia de manhã até à noite. Ela diz-me coisas novas todos os dias e ensina-me coisas lindíssimas»²⁰. A vasta obra subsequente materializa, de modo sempre diverso, esta «descoberta», nomeadamente a «Histoire du Portugal par Cœur» que, como disse Valéry Larbaud no Caderno, seria indispensável em qualquer antologia de poesia portuguesa que se publicasse em França»²¹.

Escrita em Paris em versões (prosa e verso), datadas («Paris-7-IV-19» e «à Paris le 24 Avril 1919») e assinaturas distintas («ALMADA» e «MOI»), constitui um texto-charneira da obra literária em questão cujas manifestações plurais demonstram uma prática de escrita metamórfica, onde se presentifica²² a ingenuidade pela via de uma imbricação experimentalizante do humorístico, do poliglótico, do múltiplo, da subversão de códigos retórico-poéticos e linguísticos. Com efeito, o mencionado texto apresenta diversas manifestações²³: duas versões manuscritas durante muito tempo inéditas, outra publicada em vida do autor na «Contemporânea» n.º 1 em 1922, constituindo esta uma reconfiguração de cunho intermedial (componentes gráfica e pictural) das anteriores e, ainda uma outra, sob a forma de happening, realizada por Almada durante um banquete em 1922. Este último tipo de manifestação textual de cariz performático, marca característica de toda a produção-actuação de Almada²⁴, presentifica-se frequentemente enquanto conferência.

²⁰ NEGREIROS, 2015: 45.

²¹ NEGREIROS, 2015: 46.

²² SILVA, 1986: 105-19.

²³ Cf. Informação do Museu Calouste Gulbenkian: «José de Almada Negreiros – Histoire du Portugal, par cœur – Cópia manuscrita, presumivelmente da mão de Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (doadora da obra ao CAM), do poema Histoire du Portugal par Cœur, de Almada Negreiros, publicado no primeiro número da revista Contemporânea, em Maio de 1922, apresentando algumas variantes em relação à versão publicada. A data inscrita no manuscrito, «7 de Abril de 1919», corresponde ao aniversário de Almada Negreiros. [...] Existe outra versão deste poema, Histoire du Portugal par Cœur et au Hasard écrite par Moi pour Mes 4 Cousines, incluída no jornal manuscrito Parva (em latim) 1, também conservado no CAM (DP243), (Maio de 2010)». Disponível em <https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/parva-em-latim-no-1-144340/>. [Consultado a 30-10-2018]. No início dos anos 70, mais precisamente em 1970, 1971 e 1972, a editora Estampa publica as *Obras Completas de Almada Negreiros* em 6 volumes, onde, no volume relativo à *Poesia*, consta uma versão bastante diferente da editada na «Contemporânea» n.º 1. Segue-se-lhe a edição da *Obras Completas* pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda em 7 volumes (1985, 1986, 1988, 1989, 1992 e 1993) que reproduz a versão da *Contemporânea* bem como a da Nova Aguilar de 1997. A edição da Assírio & Alvim, no volume 1, *Poemas* (2001), apresenta o texto vigente na «Parva (em latim)» I em facsímile e o da «Contemporânea», com as respectivas traduções.

As quatro versões conhecidas em 1986, duas inéditas e duas publicadas até essa data, foram estudadas na dissertação de mestrado mencionada, onde se faz também referência ao happening. No presente artigo, por se restringir ao período ocorrido entre 1918-20, fase particularmente reveladora da eclosão da ingenuidade, não são abordadas as versões publicadas onde constam, para além de alterações ligeiras, várias adições de elementos de teor intersemiótico (policromia – verde e vermelho-, desenhos) e paratextual (datações diversas, duas dedicatórias, uma em português outra em francês em páginas diferentes e dois intróitos) bem como a adição da sequência «Tejo, Lombada do meu poema aberto/ em páginas/ de Sol» que figura entre as duas grandes sequências textuais.

A versão da «Contemporânea» corporiza um exemplo minimal da prática criativa que o «livro de artista» instaura.

²⁴ Cf. *Manifesto Anti Dantas e por Extenso, Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX, A Invenção do Dia Claro*.

«HISTOIRE DU PORTUGAL, PAR CŒUR»



25

Pela data que consta no manuscrito Paris («-7-IV-19-») esta cópia, muito provavelmente, transcrição de uma das ofertas de Almada aos membros do «Club das 5 Cores» documentadas na obra *Identificar Almada*²⁶ constitui um vestígio-indício de uma primitiva versão em prosa. Escrito no início da estadia em França, este texto em prosa, ocupa duas folhas A4, correspondendo a cada uma delas uma temática específica: a primeira, constando de 9 parágrafos, diz respeito ao país e às gentes, a segunda de 10 parágrafos aborda a história. Quase no final da última sequência do texto surge a citação da quadra de Apollinaire «Le Dromadaire», instaurando um paralelismo com o fragmento final da sequência anterior, onde «La Colombe» emerge através de um processo transformativo de maior relevo, realçando o papel desempenhado pelo citado poeta na produção de Almada neste momento.

A imposição da vírgula no título gera uma pausa no ritmo normal do desenvolvimento sintagmático, responsável por uma modificação significativa de teor valorativo, reiterada de modo enfático por intermédio da tradução para português da expressão idiomática francesa, aposta em epígrafe. Esta é reforçada por uma explicação etimológica «original» semelhante à que consta no texto da «Contemporânea»: «Par cœur quer dizer de cór; de cór quer dizer do que o coração se recorda; recordar quer dizer: — Lá está o coração! Lá está êle outra vez a sentir a mesma coisa» e pela modalidade exclamativa vigente na maioria das frases, sugerindo uma emoção forte. Aqui, a memória é figurada como o ininterrupto retorno da saudade que assola o coração, situação focada nas citadas missivas de Almada e nos referidos poemas «Mon Oreiller» e «La Lettre».

Neste texto, composto por duas sequências em prosa, assiste-se a uma rememoração, sob registo lúdico e humorístico, na qual um lirismo, marcado pela revisitação da cultura popular, forja, na primeira delas, o trajeto de uma pitoresca descrição geográfica e social de Portugal: «Soleil National Portugais», Tejo, nascido em Espanha mas não quis aí permanecer, garranos, melancias, varinas e pescadores compõem o «cenário»-ambiente onde

²⁵ <https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/histoire-du-portugal-par-coeur-144328/>. [Consultado a 30-10-201].

²⁶ NEGREIROS, 2015.

ao Domingo se fazem piqueniques na relva e se namora uma Maria. Na segunda, convocam-se, através da releitura livre e inventiva de Camões e de Oliveira Martins, os heróis da «tradição pátria» proclamada no *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (1917): D. Afonso Henriques, Infante D. Henrique, o sábio por excelência, «D. Pedro de Alfarrobeira» e D. Sebastião, protagonista-mentor da «grande vitória» a ser concretizada pelo coletivo no qual, e doravante, Almada se inclui harmónica e solidariamente: «nous autres, les Portugais d'aujourd'hui!».

A estruturação orquestrante da presente manifestação-vestígio textual dá corpo, por «derivação» mais ou menos «direta», à que figura na «Contemporânea», e, por «transformação», à existente na «parva (em latim)» 1. Entre a referida cópia-vestígio e a primeira versão publicada encontram-se basicamente alterações de teor prosódico como o desaparecimento de grande número das exclamações, diferenças mínimas de tipo paradigmático ou variações na grafia. As modificações mais significativas dizem respeito às dicotomias, onde da híbrida prosa poética se passa ao poema em prosa, com todas as transformações de cariz rítmico que tal implica.

«HISTOIRE DU PORTUGAL PAR CŒUR ET AU HASARD ÉCRITE PAR MOI POUR MES 4 COUSINES»

O poema, muito próximo cronologicamente do texto em prosa, figura em «parva (em latim)» 1 (1920)²⁷, obra exemplificativa do chamado «livro de artista», conceito partilhado por vários artistas da modernidade e da vanguarda, que reside, de modo muito resumido e necessariamente redutor, num projeto-atitude de criação-concretização de uma obra totalmente executada pelo produtor. Desde os tempos da convivência com Sonia Delaunay, e ainda antes, conforme dados recentes demonstram, Almada planeou publicar «Frisos» com ilustrações, entretanto descobertas, concebeu a forma gráfica, a paginação, a capa, os paratextos de *A Engomadeira*, *Litoral*, *Manifesto Anti Dantas e por Extenso* e *Manifesto Exposição Amadeo de Sousa Cardoso*. Ao longo da sua vida concebeu, ilustrou, materializou múltiplos exemplos deste tipo de produção intermedial, apostada em reunir os diversos modos de codificação da expressão artística que, no caso de «parva (em latim)» 1, «transforma o grito tipográfico do performer futurista no gesto manuscrito e desenhado do poeta-pintor finalmente uno»²⁸.

Reunindo muito do planeado, esboçado e produzido em Paris, Almada ultima, em Maio de 1920, logo no regresso a Portugal, o primeiro dos 5 números projetados de um jornal manuscrito ilustrado cuja dimensão intermedial de cariz humorístico evidencia tanto o espírito do «Club das 5 Cores»; «desta convivência resultou [...] parva («pequena» em latim)»²⁹ quanto a evolução da escrita pictórica e literária operada durante a estadia em França. Com

²⁷ «parva (latim)» 1, editada em fac-símile em 2015, no catálogo da *Exposição Almada: O que nunca ninguém soube que houve*, Lisboa: Fundação EDP, merece, por si só um tratamento exclusivo, razão pela qual aqui é apenas a florada. Segundo a documentação existente o projecto incluiria 5 números, mas apenas o primeiro está completo, existindo desenhos e textos relativos aos restantes, excepto do terceiro considerado, de momento, perdido.

²⁸ SANTOS & FERREIRA, 2015: 22.

²⁹ NEGREIROS, 2015: 31.

feito, as «Cores», alocutárias de eleição, figuram no texto convocadas de modo carinhoso, «mes quatre cousines», sublinhando assim a afetividade existente entre as «meninas-Cores» e o sujeito de emissão.

Através de um processo de escrita simbiótico de linguagens (literária, pictural, musical), configura-se um voluntário retorno à infância, estádio vivencial reconquistado, auto-consciente: «parva é parva porque quer [...] parva não dá satisfações a ninguém». Jogando com a diferença de significação do lexema em latim e português, «parva» patenteia: o assumir da ingenuidade, «Sejam estúpidos se quiserem mas não me toquem.», a busca de companheiros e comparsas, «Deixem-me estar sosinha mas se gostam de me ver sosinha sentem se ahi» e, ainda, um compromisso de autenticidade, «Vou escrever aqui tudo o que eu pensar mesmo que seja contra as pessoas».

Nesta obra singular, relatos e histórias, evocações e «efemérides» de ordem vária: programa de ação, editorial, um artigo, poemas («HISTOIRE... 4 COUSINES» e «Mon Oreiller»), «carnet parvinho» «em francez, latim e portuguez», constituído por uma série de insólitas e bem-humoradas notícias, desenhos, legendas, notações musicais, geram uma textualidade segmentada na qual a sucessão de ideias, imagens e recordações se articula em rutura amplificante face à lógica linear. Pela via de um trabalho de estilização, imita-se a redação infantil, mediante o recurso a uma sintaxe nitidamente paratática, a construções onde vigoram repetições lexicais e sintáticas às quais se acrescenta o uso voluntário do erro gramatical. Para esse efeito expressivo concorre também o poliglotismo.



O mesmo tipo de procedimento verifica-se ao nível da linguagem plástica; no texto pictórico do canto direito inferior da terceira página, as «Coisinhas da COR»³⁰, surgem duplamente convocadas; quer através da respetiva «denominação» cromática na legenda-dedicatória quer mediante o desenho onde constam três meninas sentadas escutando uma outra a tocar piano, convertendo-se assim em personagens.

Por sua vez; *Impressões de chegada do enviado especial DO NOSSO CLUB A Lisboa Em Paris*, artigo-vestígio da projectada «correspondência diária de Paris por diabo verde»³¹, apresenta quatro desenhos coloridos nos cantos superiores e inferiores, legendados em francês, e um central cuja legenda, «RETRATO DE MENINA ORDINÁRIA A PENSAR EM COISAS FINAS», realça a postura humorística.



Este último texto evidencia as características acima mencionadas, articulando episódios da chegada do sujeito de enunciação a Lisboa, onde «tudo estava mais pequenino. A estação do Rossio, o Rossio e os polícias. Os sabres dos policia já eram cassetetes. Julguei que me tinha enganado e que tinha descido em Beja», com fragmentárias e irónicas alusões à mesquinhez reinante. Tal situação acarreta a dessolidarização do «enviado de Paris», quer fisicamente, pela magreza que se opõe à gordura, afinal inchaço de «estupidez» dos compatriotas, quer intelectualmente, visto, face à passividade reinante, assumir a ação: «Eu não quero ter remorsos de ter colaborado nesta falta de arquitectura que há aqui em Lisboa todos os dias».

30 NEGREIROS, 2015: 31.
 31 NEGREIROS, 2015: 32.

O poema, «HISTOIRE du PORTUGAL par CŒUR et au HASARD écrite par MOI pour MES 4 COUSINES» exemplifica uma reescrita de tipo «trans-estilístico» em regime lúdico face ao texto em prosa, comprovada através do alongamento do título que o transforma em dedicatória, concretizando as «invenções de jogos para brincar dentro de casa quando chove no jardim», anunciadas como uma das muitíssimas secções previstas do projetado jornal. Esse cariz é reiterado através das referências ao jogo patentes no corpo do texto: «Moi et mes 4 cousines/Nous avons inventé un jeu pour jouer dans la maison./quand il pleut sur le jardin./Il nous plait tellement ce jeu/que les jours où il ne pleut pas/nous rentrons dans la maison/comme s'il pleuvait déjà», lembrando o processo compositivo de um «scherzo» musical³², facto corroborado pelas recentes revelações, documentadas pela correspondência mencionada, acerca das competências musicais de Almada.



Reescrito sob uma forma versificada, de ritmo variável e estrofes heteróclitas, lembrando, por vezes, a quadra popular, a progressão sequencial atesta um procedimento transformativo de grande amplitude face ao texto anterior, operado pelo assumir de uma subjetividade infantil no espaço textual que a assinatura, «Moi», realça. A presente versão, grafada em letra redonda, explora abertamente tanto o potencial expressivo da caligrafia empregue quanto o tamanho dos caracteres, que adquirem assim dimensão plástica, em lúdica rememoração-atualização das experiências vanguardistas da linguagem. A progressão linear e lógica do discurso é destruída de modo a que as sequências evoquem figuradamente recordações, imagens, sequências «instantâneas», nas quais fragmentos de teor heteróclito se justapõem, encadeando-se irregularmente. As variações e alterações são imensas, visto apostar-se, de modo radical no registo lúdico, sob ótica ingénua e afetiva.

A «Histoire...» exemplifica uma estruturação intermedial, onde o convocar do heterogéneo e do humorístico surge impulsionado pelo poliglottismo; com efeito as línguas (Por-

³² SILVA, 1986: 42 e 70; SILVA, 1985: 443-455.

tuguês e Francês) e linguagens (gráfica, pictural, musical) imbricam-se em lúdicas práticas metamórficas de alcance mimológico. O reduplicar-redensificar do potencial significativo através de procedimentos imitativos, instaurados mediante operações de remotivação, atinge por vezes uma dimensão de catilismo, ao recriar-se a linguagem por intermédio da interação subversiva-libertária das duas línguas. Constata-se, pela sintaxe, formas de tratamento e concordância dos tempos, que a língua orquestrante é a portuguesa, funcionando a língua francesa apenas a um nível de superfície, o que permite audazes e humorísticas inovações, autênticas reconfigurações; «Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas»³³.

Trabalhando essencialmente através da exploração da plasticidade da linguagem, com forte recurso à dimensão visual, bem como a uma dada rítmica, Almada engendra uma textualidade compósita na qual ludismo e virtuosidade se cruzam numa reelaboração amplificante do signo, chamado a assumir um mimetismo que almeja à totalidade expressiva. O processo de escrita que engendra a «Histoire...», combinatória-procedimento de motivação gráfica, fonológica, icónica, explora a virtualidade mimética da linguagem ao multiplicar-lhe as capacidades significativas. A materialidade linguística converte-se em objeto de trabalho-fruição, corpo-campo passível de uma apropriação subjetiva; «As palavras dançam nos olhos das pessoas, conforme o palco dos olhos de cada um»³⁴. Às experimentações gráficas e tipográficas, herdadas da fase vanguardista, que propiciam a hiperseman-tização dos signos, gerando interseções de categorias morfológicas bem como a dimensão intermedial referenciada, acrescenta-se agora o uso voluntário do barbarismo, do erro ortográfico e sintático: «Sigamos a linguagem sem chave gramatical»³⁵.

Testemunha-resultante de aventurosas viagens por modalidades expressivas, a «Histoire...» assume-se como texto memorioso. Ativa e reativante, a memória que a instaura constitui uma memória-modernidade, na qual se conjugam antigo e novo, singularidade e pluralidade, indivíduo e coletividade. Tal procedimento é suportado por uma afetividade lúcida, emblematicamente consignada no lexema «Cœur», corporizado mediante a amizade entre o sujeito de enunciação e as «4 Cousines» mas também, através do amor que o une, de modo indissociável, à Pátria, Terra Mãe. «TODA A NOSSA FELICIDADE ADQUIRIDA PELA NOSSA CABEÇA DEPENDE DO NOSSO CORAÇÃO UM HOMEM NUNCA É O QUE QUER MAS SIM O QUE QUER O SEU CORAÇÃO»³⁶.

O «poeta português que ama a sua pátria» conclui que a «arte não vive sem a pátria do artista» e, ao convocá-la poeticamente através de uma representificação-representação de base lírica, converte-se no lúcido poeta ingénuo, entidade que, pela maturidade adquirida, suplanta o estado-estádio de desconhecimento de si próprio e da realidade, atingindo deste modo outros níveis de consciência pessoal, coletiva, cósmica.

³³ NEGREIROS, 1972: 149.

³⁴ NEGREIROS, 1972: 148.

³⁵ NEGREIROS, 1972: 12.

³⁶ NEGREIROS, 2015: 46.

Em Paris, Almada alcança um conhecimento de ordem superior no qual, em singular articulação-síntese, «[a] a arte é a memória da Vida[,] [...] sentido total da vida»³⁷, mas, sobremaneira, «linguagem própria do homem, o seu conhecimento do homem, a sua ciência do homem»³⁸. Essa cosmovisão de plenitude humana, geradora-resultante de uma vivência extática onde o coração impera, converte-se na ingenuidade. Agora, como outrora, se conclui³⁹, constatando: «Histoire...», «cœur» da ingenuidade/ingenuidade «cœur» da «Histoire...».

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V. (2017) — *Catálogo da Exposição José de Almada Negreiros Uma Maneira de Ser Moderno*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALMADA NEGREIROS, José (1972a) — *Obras Completas*. Lisboa: Estampa, vol. IV.
- ____ (1972b) — *Obras Completas*. Lisboa: Estampa, vol. VI.
- ____ (2001) — *Obra Literária de José de Almada Negreiros/1, Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2002) — *Obra Literária de José de Almada Negreiros/2, Ficções*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2006) — *Obra Literária de José de Almada Negreiros/5, Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ALMADA NEGREIROS, Maria José (2015) — *Identificar Almada*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FRANÇA, José Augusto (1974) — *Almada o Português sem Mestre*. Lisboa: Estúdios COR.
- FERREIRA, Paulo (1981) — *Correspondance de Quatre Artistes Portugais*. Paris: Presses Universitaires de France.
- FERREIRA, Sara Afonso (2015) — *Almada Negreiros e Sonia Delaunay*. In «O Círculo Delaunay». Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERREIRA, Sara Afonso, COSTA, Sílvia Laureano & COSTA, Simão Palmeirim (2013) — *Almada por Contar*. Lisboa: Babel/Biblioteca Nacional de Portugal.
- PAZ, Octavio (1981) — *Los Hijos del Limo*. 3.ª ed. Barcelona: Seix Barral.
- SANTOS, José Manuel & FERREIRA, Sara Afonso (2015) — *Almada: O que nunca ninguém soube que houve*. Lisboa: Fundação EDP.
- SILVA, Celina (1985a) — *Nótulas para o estudo do primitivismo em Almada Negreiros – Um anti-Saudosismo?*. «Nova Renascença», vol. V, n.º 18, p. 161-165.
- ____ (1985b) — *Como Mnemósina vence Cronos: As metamorfoses de Odysseus, O Herói*. «Braccara Augusta», vol. XXXIX, n.º 87-88, (1985), p. 443-455.
- ____ (1986) — *Da «Histoire du Portugal par Cœur» ao Encontro da Ingenuidade*. Porto: FLUP. Dissertação de Mestrado.
- ____ (1994) — *Almada Negreiros, A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)Invenção da Utopia*. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida.
- ____ (1998) — *Almada: a intermitente emergência da obra*. «O Escritor», 11/12, p. 295-303.
- ____ (2010) — *Leituras intermitentes e releituras circunstanciais: considerações breves acerca da publicação da obra literária de José de Almada Negreiros*. In REYNAUD, Maria João & TOPA, Francisco, org. — *Crítica Textual & Crítica Genética em Diálogo*. München: Martin Meidenbauer, vol. I, p. 133-163.
- ____ (2013) — *Presença/ausência (configurações da pátria em Almada Negreiros): excursão breve acerca da identidade nacional*. In BOURA, Ana Isabel et al., org. — *Identidade Nacional e Diálogo Transfronteiriço*. München: Martin Meidenbauer, p. 51-65.

³⁷ NEGREIROS, 1972: 209.

³⁸ NEGREIROS, 1972: 164.

³⁹ SILVA, 1986: 123.

____ (2016) — *Pequena Ângular; Almada em relance*. «Hisperia», XIX-1, p. 61-75.

SOUSA, Ernesto de Sousa (1983) — *Re Começar, Almada em Madrid*. Lisboa: IN-CM.

URL: <https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/histoire-du-portugal-par-coeur-144328>.

URL: <https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/parva-em-latim-no-1-144340>.

NOTÍCIAS

OFICINAS DE INVESTIGAÇÃO CITCEM 2018/19

A COMISSÃO ORGANIZADORA DAS OIC 2018/19

CARLA SEQUEIRA | JOANA SEQUEIRA (INVESTIGADORAS DOUTORADAS CONTRATADAS CITCEM/FLUP)

A recente reestruturação do CITCEM, que o compartimentou em 8 grupos e 5 linhas de investigação, tornou ainda mais premente a necessidade de se criarem espaços de discussão e colaboração transversais que contribuíssem para agregar os vários investigadores e para materializar aquele que é o escopo central do Centro: a transdisciplinaridade. Foi perante esta necessidade que surgiu a iniciativa de reeditar as Oficinas de Investigação do CITCEM, reconhecidas enquanto espaço destinado à divulgação e discussão regular de projectos de investigação individuais ou colectivos, dos seus investigadores e colaboradores.

O lançamento da edição do ano letivo de 2018/19 foi um sucesso. O número de propostas recebidas excedeu todas as expectativas, obrigando a que, em alguns meses, a sua periodicidade tivesse de ser semanal e não quinzenal, como previamente estipulado. Foi submetido um total de 19 propostas de sessão integradas em seis grupos do CITCEM (Valores de transação/Valores em transição, Representações locais e globais, Educação e Desafios Societais, Sociabilidades e práticas religiosas, Património Material e Imaterial, Territórios e Paisagens e ainda uma proposta mista dos grupos Património Material e Imaterial e Educação e Desafios Societais). A diversidade de temas colocados a debate, que tocam assuntos que vão desde «A tradição oral e o seu contributo para o estudo dos vestígios

arqueológicos» até ao «Movimento socialista português: das origens ao fim da Primeira República», passando por outros como «Literaturas Africanas» ou «Censura e liberdade de expressão», é demonstrativa do carácter multi e transdisciplinar do CITCEM e do elevado nível de especialização da sua massa crítica.

Dado o interesse de que se reveste a iniciativa, no sentido do debate alargado e transdisciplinar, de problemáticas de investigação, tem-se procurado que as Sessões sejam integradas na planificação das actividades lectivas dos diferentes cursos de mestrado e de doutoramento da FLUP.

As sessões, que se realizam às sextas-feiras à tarde, organizam-se em painéis de 3 a 5 conferencistas e desenrolam-se entre 21 de Setembro de 2018 e 7 de Junho de 2019. Têm decorrido em ambiente informal e participado, demonstrativo do bom acolhimento que a iniciativa teve junto da comunidade científica.

Mais informações, quanto ao Programa e temática das diversas sessões, poderão ser encontradas em www.citcem.org.

Em breve será lançado novo *call for papers*, aguardando-se uma adesão pelo menos ao mesmo nível do ano corrente. Todas as propostas serão bem-vindas. De quinze em quinze dias, às sextas-feiras à tarde, no seu Auditório, o CITCEM abre as portas a todos aqueles que quiserem conhecer as investigações em curso.

MEMÓRIAS DA RESISTÊNCIA PARTILHADAS NA LIBERDADE JORNADAS EUROPEIAS DO PATRIMÓNIO 2018

PORTO, 28 DE SETEMBRO DE 2018

CÉSAR GUEDES

No âmbito das JORNADAS EUROPEIAS DO PATRIMÓNIO 2018, subordinadas ao tema «Partilhar Memórias», decorreu na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no dia 28 de Setembro de 2018, o encontro «memórias da resistência partilhadas na liberdade».

Este encontro, organizado pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património, pelo Departamento de História e de Estudos Políticos e Internacionais e pelo CITCEM — Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura Espaço e Memória, apresentou à comunidade estudantil o projecto do «Museu Nacional da Resistência e da Liberdade» e também o projeto «Do Heroísmo à Firmeza — percurso de memória da casa da PIDE no Porto (1930-1974)» que, *«inserido no Museu Militar, homenageará os resistentes antifascistas, identificando percursos e espaços de repressão usados pela polícia política nesta cidade»*.

As Jornadas tiveram lugar no Anfiteatro Nobre da Faculdade dividindo-se a parte da manhã em dois painéis. No primeiro painel, Gaspar Martins Pereira falou sobre «A prisão política e os seus contextos: três tempos de uma longa ditadura»; Hugo Barreira abordou «A memória nas imagens da Libertação» e Marzia Bruno apresentou «Tarrafal: “A Glimmer of Freedom” — acções à volta da memória em espaços de repressão e resistência». No segundo painel, Mário Mesquita e Maria José Ribeiro apresen-

taram o «Núcleo do Porto da URAP União dos Resistentes Antifascistas Portugueses».

A sessão da tarde foi inteiramente dedicada à apresentação do Museu Nacional da Resistência e Liberdade. A cerimónia de abertura contou com a presença de Luís Filipe Castro Mendes (Ministro da Cultura), Fátima Vieira (Vice-Reitora da Universidade do Porto) e Fernanda Ribeiro (Diretora da Faculdade de Letras da Universidade do Porto).

Luís Filipe Castro Mendes apresentou as linhas orientadoras da «Reutilização museológica da fortaleza de Peniche», Fernando Rosas (CICAM) referiu-se à «Actividade da Comissão de Instalação de Conteúdos e da apresentação Museológica» e João Barros Matos (Arquitecto, Universidade de Évora) abordou o «Projecto de arquitectura e museologia», *«permitindo o contacto com a representação do percurso e objetivos deste projeto, do seu programa museográfico e da proposta de arquitetura»*.

A mesa redonda que se seguiu, para além de permitir o contacto com as linhas orientadoras que definem o projecto do Museu Nacional da Resistência e da Liberdade, constituiu ainda uma *«possibilidade ímpar de escutar e dialogar com os membros da CICAM — Comissão de Instalação, muitos dos quais viveram a experiência da repressão e resistência, propiciando uma reflexão participada sobre modos eficazes de transmitir a memória»*.

COLÓQUIO INTERNACIONAL «MODOS DE FAZER»

PORTO, 17 A 19 DE NOVEMBRO DE 2018

CÉSAR GUEDES

Decorreu na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), entre os dias 17 e 19 de Outubro, o *Colóquio internacional «Modos de Fazer»*.

Este evento foi organizado pelo CITCEM — Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura Espaço e Memória em parceria com a SPAE — Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia e propunha-se aprofundar o conhecimento sobre «*Qual a relação entre fazer, aprender, transmitir, construir, criar, memorializar e compreender quando essas atividades são colocadas em relação umas com as outras, e todas com a ação humana em geral, imersa no mundo?*», e de que forma o «*Que aprendemos, sobre os “modos de fazer” e a sua repercussão ao nível do sujeito individual ou do coletivo social, quando, em vez de os considerarmos estanques, os articulamos uns com os outros?*».

Para responder a estas questões fundamentais, o Colóquio convocou «*todas as áreas disciplinares que pudessem contribuir para uma reflexão sobre a problemática do fazer, do saber fazer, do lidar com materiais e com recursos disponíveis, atentos às suas especificidades, ao modo ativo como intervêm nas nossas formas de agir, de pensar, de gerar e transmitir saber*». Este objetivo foi plenamente conseguido, como ficou demonstrado pelos cerca de 40 comunicantes, oriundos das mais variadas áreas do saber (Arqui-

tectura; Arqueologia; Antropologia; Etnografia; Filosofia; Museologia, entre outras) que, com as suas especificidades, contribuíram para uma reflexão transdisciplinar, enriquecedora, plural e abrangente.

A conferência de abertura «*Doing Things Together: Action in an Intercultural Context*» esteve a cargo do Professor Kapil Raj (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris) e lançou o mote para três dias de intensos trabalhos que culminaram na realização de uma mesa-redonda, cujo tema «*Fazendo, fazemo-nos a nós próprios e ao nosso mundo / We make ourselves and our world in the making*» foi introduzido pelo Professor Vítor Oliveira Jorge e contou com as intervenções dos Professores Kapil Raj, Tim Ingold, Miguel Leal, Jorge Leandro Rosa, Paula Mota Santos e Álvaro Campelo.

Coube ao Professor Tim Ingold, da Universidade de Aberdeen, Escócia, encerrar os trabalhos com a apresentação da conferência «*Work and words: craft as a way of telling*».

Pode consultar-se o programa completo, aceder ao livro de resumos ou obter informações pormenorizadas sobre o *Colóquio internacional «Modos de Fazer»* em:

<https://waysofmaking2018.wixsite.com/making2018>

VII ENCONTRO CITCEM TROUXE À FLUP MAIS DE SESENTA COMUNICAÇÕES

FRANCISCO MANGAS (CITCEM)

Nos passados dias 22, 23 e 24 de novembro de 2018 a Faculdade de Letras da Universidade do Porto acolheu mais uma edição do *Encontro CITCEM*. A sétima edição deste evento foi subordinada ao tema «Mobilidades», interpretado num sentido amplo e organizado em torno de sete eixos temáticos: migrações, transferências culturais e artísticas, transferências técnico-científicas, transferências ecológicas, mobilidade social, exílio e asilo, rotinas e contactos.

A centralidade do tema e dos diferentes eixos temáticos nas discussões académicas do nosso tempo ficou patente no considerável número de participações submetidas a avaliação no âmbito do *call for papers*. No cômputo final, o *Encontro* espalhou-se por 18 painéis, tendo sido apresentado um total de 61 comunicações. As expectativas expressas no *convite à apresentação de comunicações*, que sublinhava a vontade de fazer do evento um espaço para analisar o tema «através de olhares transdisciplinares, conjugando várias áreas do saber», concretizaram-se: para além de comunicações em torno das migrações e de abordagens no campo da demografia histórica — as *Mobilidades* interpretadas num contexto mais «clássico» —, contaram-se contribuições enqua-

dradas nas áreas da literatura, da história da arte, da história da historiografia, da geografia, do urbanismo, entre outras — a vocação interdisciplinar do CITCEM esteve verdadeiramente espelhada no programa do VII Encontro.

Houve, também, espaço para as apresentações de quatro oradores convidados. Diego Ramiro Fariñas, do Instituto de Economía, Geografía y Demografía do CSIC, apresentou o estudo das migrações como uma das principais áreas de investigação na demografia histórica; António Amorim, do IPATIMUP, introduziu no campo dos estudos históricos os contributos da genética; Margarida Queirós, Investigadora do IGOT, o contributo das geógrafas feministas para o «novo paradigma das mobilidades» e o seu papel para uma «leitura espacial mais profunda e complexa do mundo atual». O VII Encontro abriu-se à Sociedade Civil, tendo acolhido uma sessão conduzida por Mónica Frechaut do Conselho Português para os Refugiados.

A Comissão Organizadora do VII Encontro foi constituída pelos investigadores do CITCEM João Antero Ferreira, Jorge Fernandes Alves e Norberta Amorim.

PUBLICAÇÕES DO CITCEM

REVISTAS

CEM

«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 1 (2010). Dossier temático «Viagens e viajantes».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 6 (2015). Dossier temático «O(s) Outro(s)».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 2 (2011). Dossier temático «Memória material e materiais de memória».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, n.º 7, 2016. Dossier temático «Cruzar Fronteiras da História Ambiental».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 3 (2012). Dossier temático «Religião e liberdade».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, n.º 8, 2017. Dossier temático «As Linhas e as Letras: epistolografia e memória da cultura escrita».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 4 (2013). Dossier temático «Paisagem».



Via Spiritus

«'Via Spiritus'. Pregação e Espaços Penitenciais». Porto: CITCEM, n.º 16 (2009).



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 5 (2014). Dossier temático «População e saúde».



«'Via Spiritus'. A infância de Cristo». Porto: CITCEM, n.º 17 (2010).



«'Via Spiritus'. A educação feminina nos sécs. XVI-XIX: entre a aia e a mestra de noviças». Porto: CITCEM, n.º 18 (2011).



«'Via Spiritus'. Construção de Memórias Religiosas». Porto: CITCEM, n.º 24 (2017).



«'Via Spiritus'. Revisitação das correntes de espiritualidade (sécs XVI-XVIII): obras e autores». Porto: CITCEM, n.º 19 (2012).



«'Via Spiritus'. Representações dos Pobres: espiritualidade, estética, sociologia». Porto: CITCEM, n.º 25, 2018.



«'Via Spiritus'. Guerra e Paz: da espiritualidade à «política» (sécs. XVI-X-VIII)». Porto: CITCEM, n.º 20 (2013).



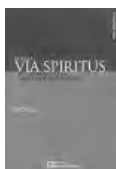
MONOGRAFIAS

2009

BETTENCOURT, Ana M. S.; ALVES, Lara Bacelar (ed.) – «Dos montes, das pedras e das águas. Formas de interação com o espaço natural da pré-história à actualidade». [S. l.]: CITCEM/APEQ – Associação Portuguesa para o Estudo do Quaternário, 2009.



«'Via Spiritus'. Epistolografias em contextos peninsulares». Porto: CITCEM, n.º 21 (2014).



MORAIS, Rui; DELGADO, Manuela – «Guia das cerâmicas de produção local de Bracara Augusta». Braga: CITCEM, 2009.



«'Via Spiritus'. Direção Espiritual (sécs. XVI-XVIII)». Porto: CITCEM, n.º 22 (2015).



SERÉN, Maria do Carmo – «Uma espada de brilhantes para o General Silveira». [S. l.]: Governo Civil do Distrito de Vila Real/CITCEM, 2009.



«'Via Spiritus'. O Eterno no Tempo. Memória e Construção de Identidades nas Práticas das Ordens Religiosas». Porto: CITCEM, n.º 23, 2016.



2010

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; ESTEVES, Alexandra (coord.) – «Tomar estado: dotes e casamentos (séculos XVI-XVIII)». Braga: CITCEM, 2010.



TOPA, Francisco; MARQUES, Marco de Oliveira (org.) – «'E agora sei que oiço as coisas devagar'. Evocação e escuta de Daniel Faria». Porto: CITCEM/sombra pela cintura, 2010.



ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; FERREIRA, Fátima Moura; ESTEVES, Alexandra (org.) – «Pobreza e assistência no espaço ibérico (séculos XVI-XX)». [Braga]: CITCEM, 2010.



2011

AAVV – «Portugal e o Magrebe. Actas do 4.º Colóquio de História Luso-Marroquina/Actes du IV colloque d'Histoire Maroco-Lusitanienne». Lisboa /Braga: CHAM/CITCEM, 2011.



ESTRADA, Rui – «On rorty and other ethical issues». Munique: Martin Meidenbauer, 2010. (CITCEM – Studies in Literature, 9).



ARAÚJO, Maria Marta Lobo de – «Filha casada, filha arrumada: a distribuição de dotes de casamento na confraria de São Vicente de Braga (1750-1870)». Braga: CITCEM, 2011.



FERREIRA, Fátima Moura – «BRAGA nos tempos da I República: ressonâncias sócio-culturais» (catálogo). [S. l.]: Câmara Municipal de Braga/CITCEM, 2010.



ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; ESTEVES, Alexandra (coord.) – «Marginalidade, pobreza e respostas sociais na Península Ibérica (séculos XVI-XX)». Braga: CITCEM, 2011.



FERREIRA, Maria da Conceição Falcão – «Guimarães: 'Duas vilas, um só povo'. Estudo de história urbana (1250-1389)». Braga: CITCEM/ICS-Universidade do Minho, 2010.



MARTINS, Carla Maria Braz (coord.) – «Mineração e povoamento na Antiguidade e no Alto Trás-os-Montes Ocidental». Porto: CITCEM, 2010.



BETTENCOURT, Ana M. S.; FONSECA, Jorge – «O Povoado da Idade do Bronze de Lavra, Matosinhos: Contributos para o estudo do Bronze Médio no Litoral Norte». Braga: Junta de Freguesia de Lavra/Câmara Municipal de Matosinhos/CITCEM, 2011.



CAPELA, José Viriato; MATOS, Henrique – «As Freguesias dos Distritos de Aveiro e Coimbra nas Memórias Paroquiais de 1758. Memórias, História e Património». Braga: José Viriato Capela/CITCEM, 2011. (Coleção «Portugal nas Memórias Paroquiais de 1758»).



MORUJÃO, Isabel; SANTOS, Zulmira C. (ed.) – «Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil – Homenagem a Arnaldo Saraiva». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011.



CONDE, Manuel Sílvio Alves – «Construir, habitar: a casa medieval». Braga: CITCEM, 2011.



NUNES, Henrique Barreto; CAPELA, José Viriato – «O mundo continuará a girar. Prémio Victor de Sá de História Contemporânea, 20 anos (1992-2011)». Braga: Conselho Cultural da Universidade do Minho/CITCEM, 2011.



FERREIRA, Fátima Moura; MENDES, Francisco Azevedo; CAPELA, José Viriato (coord.) – «Justiça na Res Publica (sécs. XIX-XX). Ordem, direitos individuais e defesa da sociedade». Braga: CITCEM, 2011, vol. II.



PEIXOTO, Fernando Aníbal Costa Peixoto – «Do corporativismo ao modelo interprofissional. O Instituto do Vinho do Porto e a evolução do sector do vinho do Porto (1933-1995)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011.



MARTINS, Carla Maria Braz; BETENCOURT, Ana M. S.; MARTINS, José Inácio F. P.; CARVALHO, Jorge (coord.) – «Povoamento e exploração dos recursos mineiros na Europa Atlântica Ocidental». Braga: CITCEM/APEQ, 2011.



SANTOS, Cândido dos – «Jansenismo e antijansenismo nos finais do antigo regime». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011.



MATTOSO, José (dir.) – «The historiography of medieval Portugal c. 1950-2010». Lisboa: IEM, CEC, CEHR, CESEM, CHSC, CH-UL, CIDÉHUS, CITCEM, CL-UL, CPS, IF-UP, 2011.



SANTOS, Carlota (coord.) – «Família, Espaço e Património». Braga: CITCEM, 2011.



MELO, Arnaldo; RIBEIRO, Maria do Carmo (coord.) – «História da construção – Os construtores». Braga: CITCEM, 2011.



2012

«Cadernos de História e Memória Local». Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso/CEHR/CITCEM, vol. n.º 1 (2012).



GONÇALVES, Iria – «Por terras de Entre-Douro-e-Minho com as Inquições de Afonso III». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2012.



ALMEIDA, A. Campar Almeida; BETTENCOURT, Ana M. S. Bettencourt; MOURA, D.; MONTEIRO-RODRIGUES, Sérgio; ALVES, Maria Isabel Caetano (Coord.) – «Environmental changes and human interaction along the Western Atlantic Edge». Coimbra: APEQ; CITCEM; CEGOT; CGUP; CCT, 2012.



MARTINS, Manuela; FREITAS, Isabel Vaz de; DEL VAL VALDIVIESO, Maria Isabel – «Caminhos da água. Paisagens e usos na longa duração». Braga: CITCEM, 2012.



ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; ESTEVES, Alexandra (coord.) – «Ponte de Lima. Sociedade, economia e instituições». Braga: CITCEM, 2012.



MARTINS, Manuela; MEIRELES, José; FONTES, Luís; RIBEIRO, Maria do Carmo; MAGALHÃES, Fernanda; BRAGA, Cristina – «Água. Um Património de Braga». Braga: CITCEM; UAUM – Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho, 2012.



ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; LÁZARO, António; RAMOS, Anabela; ESTEVES, Alexandra (coord.) – «O tempo dos alimentos e os alimentos no tempo». Braga: CITCEM, 2012.



MELO, Arnaldo; RIBEIRO, Maria do Carmo (coord.) – «História da construção – Os materiais». Braga: CITCEM, 2012.



COSTA, Leonor Freira; DUARTE, Luís Miguel; GARRIDO, Álvaro (coord.) – «Estudos em Homenagem a Joaquim Romero Magalhães – Economia, Instituições e Império». Edições Almedina, 2012 (Coleção «Estudos de Homenagem»)



OSSWALD, Cristina – «Written In Stone: Jesuit buildings in Goa and their artistic features». Goa: CITCEM/“Goa,1556”, 2012.



DIAS, Geraldo José Amadeu Coelho – «Quando os monges eram uma civilização... Beneditinos: Espírito, Alma e Corpo». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2012.



RIBEIRO, Maria do Carmo; MELO, Arnaldo Sousa – «Evolução da paisagem urbana: sociedade e economia». Braga: CITCEM, 2012.



2013

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; ESTEVES, Alexandra; COELHO, José Abílio; FRANCO, Renato (coord.) – «Os brasileiros enquanto agentes de mudança: poder e assistência». Póvoa de Lanhoso: CITCEM e Fundação Getúlio Vargas (Brasil), 2013.



SANTOS, Carlota; MATOS, Paulo Teodoro de – «A demografia das sociedades insulares Portuguesas (Séculos XV a XXI)». Braga: CITCEM, 2013.



BETTENCOURT, Ana M. S. – «A Pré-História do Noroeste Português». Braga: CITCEM/CEIPHAR, 2013.



SILVA, Maria João Oliveira – «A escrita na Catedral: a chancelaria episcopal do Porto na Idade Média». Lisboa: CEHR-UCP; CITCEM, 2013.



LIMA, João Torres – MOJAF – «Movimento Juvenil de Ajuda Fraterna (1963-1970)». Porto: CITCEM, 2013.



SOUSA, Rogério; FIALHO, Maria do Céu; HAGGAG, Mona; RODRIGUES, Nuno Simões (coords.) – «Alexandria ad Aegyptum. The legacy of multiculturalism in Antiquity». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2013.



MELO, Arnaldo Sousa; Ribeiro, Maria do Carmo (coord.) – «História da Construção: Arquiteturas e Técnicas Construtivas». Braga: CITCEM e LAMOP, 2013.



2014

ALVES; Luís Alberto; GARCÍA GARCÍA, Francisco; ALVES, Pedro (org.) – «Aprender del cine: narrativa y didáctica». Madrid: ICONO14/CITCEM, 2014.



PAULINO, Maria Clara – «Uma torre delicada: Lisboa e arredores em notas de viajantes ca. 1750-1850». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2013.



ALVES, Jorge; ALVES, Luís Alberto M.; PEREIRA, Gaspar Martins; PEREIRA, Maria Conceição Meireles (coord.) – «A Grande Guerra (1914-1918): Problemáticas e Representações». Porto: CITCEM, 2014.



RIBEIRO, Maria do Carmo; MELO, Arnaldo Sousa – «Evolução da paisagem urbana. Transformação morfológica dos tecidos históricos». Braga: CITCEM/IEM, 2013.



ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; ESTEVES, Alexandra; SILVA, Ricardo; COELHO, José Abílio – «Sociabilidades na vida e na morte (Séculos XVI-XX)». Braga: CITCEM, 2014.



BOURA, Ana Isabel; TOPA, Francisco; RIBEIRO, Jorge Martins (eds.) – «Construção de Identidade(s). Globalização e Fronteiras». Frankfurt: CITCEM/Peter Lang, 2014.



2015

ALVES, Luís Alberto M.; PINTAS-SILGO, Joaquim (coord.) – «História da Educação. Fundamentos Teóricos e Metodologias de Pesquisa: Balanço da Investigação Portuguesa (2005-2014)». Porto: CITCEM; HISTEDUP; Instituto de Educação, 2015.



RIBEIRO, Maria do Carmo; MELO, Arnaldo Sousa – «Evolução da paisagem urbana. Cidade e Periferia». Braga: CITCEM/IEM, 2014.



AMORIM, Inês; PINTO, Sara; SILVA, Luís (eds.) – «Reading Topics on Environmental History – Breves Leituras sobre História Ambiental». Porto: CITCEM-REPORTHA, 2015. (Livro de Resumos).



ROCHA, Charles; DIAS, Lino Tavares; ALARCÃO, Pedro – «Tongobriga. Reflexões sobre o seu desenho urbano». Porto: CITCEM, 2014.



BERGONZINI, Massimo – «Il culto mariano e immaculista della monarchia di Spagna: l'ambasciata romana di D. Luis Crespi de Borja (1659-1661)». Porto: CITCEM, 2015.



SARAIVA, Arnaldo – «Dar a ver e a se ver no extremo. O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto». Porto: CITCEM, 2014.



CARVALHO, Elza – «Lima Internacional: Paisagens e Espaços de Fronteira». Porto: CITCEM, 2015.



SEQUEIRA, Carla – «Antão Fernandes de Carvalho e a República no Douro». Porto: CITCEM, 2014.



LAGE, Maria Otília Pereira – «Mécia de Sena e a escrita epistolar com Jorge de Sena: para a história de cultura portuguesa contemporânea». Porto: CITCEM, 2015.



SOUSA, Armindo – «O parlamento medieval português e outros estudos». DUARTE, Luís Miguel; AMARAL, Luís Carlos; MARQUES, André Evangelista (Org.). Porto, Fios da história, 2014.



PEREIRA, Elsa – «Obras de João Penha. Edição crítica e estudo». Porto: CITCEM, 2015. Prefácio de Francisco Topa.



PORTUGAL, D. Francisco de – «Epistolário a D. Rodrigo da Cunha (1616-1631)». Porto: CITCEM, 2015.



REIGADA, Tiago – «Ensinar com a Sétima Arte: o Espaço do Cinema na Didática da História». Porto: CITCEM, 2015.



TOPA, Francisco; PEREIRA, Elsa (coord.) – «De Luanda a Luandino: Veredas». Porto: CITCEM, 2015.



VIEIRA, Helena – «A disciplina de História no ensino técnico». Porto: CITCEM, 2015.



VIEIRA, Ismael Cerqueira – «Conhecer, tratar e combater a «peste branca». A tisiologia e a luta contra a tuberculose em Portugal (1853-1975)». Porto: CITCEM, 2015.



2016

ALVES, Luis Alberto Marques, *et al.* – «XI COLUBHE – Investigar, Intervir e Preservar. Caminhos da História da Educação Luso-Brasileira. Livro de Resumos». Porto: CITCEM, 2016.



ALVES, Luís Alberto; BARCA, Isabel; RIBEIRO, Cláudia Pinto; GAGO, Marília; PINTO, Helena; MOREIRA, Ana (org.) – «XVI Congresso Internacional das Jornadas de Educação Histórica: Epistemologias e Ensino de História». Porto: CITCEM, 2016. (Livro de Resumos).



AMORIM, Maria Norberta – «O Pico. A abordagem de uma ilha». Porto: CITCEM; Desafios da Montanha, 2016. Vol. I – «As Famílias». Tomo IX – «As famílias de Santa Luzia nos finais do século XIX».



ARAÚJO, Sofia de Melo – «Ética e Literatura. Um Estudo de Romances de Iris Murdoch (1958-1970)». Porto: CITCEM, 2016.



BARCA, Isabel; ALVES, Luís Alberto Marques (coord.) – «Educação Histórica: Perspetivas de Investigação Nacional e Internacional». Porto: CITCEM, 2016. (Ebook XV Congresso das Jornadas Internacionais e Educação Histórica).



CARDOSO, Amadeo de Souza – «Amadeo de Souza Cardoso, 12 reproduções». Porto: CITCEM, 2016. Fac-símile.



CARVALHO, José Adriano de Freitas – «Antes de Lutero: A Igreja e as Reformas Religiosas em Portugal no século XV. Anseios e limites». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2016.



MAIA, Tatyana de Amaral; ALVES, Luís Alberto Marques; HERMETO, Miriam; RIBEIRO, Cláudia Sofia (org.) – «(Re)construindo o Passado: o papel insubstituível do ensino da história». Porto: CITCEM, 2016.



2017

ALVES, Luis Alberto Marques & GARCÍA GARCÍA, F., coords. – «V Congresso Internacional de Cidades Criativas. Livro de Resumos | Book of Abstracts». Porto: CITCEM/ ICONO 14, 2017.



PINTO, Helena – «Educação Histórica e Patrimonial: Conceções de Alunos e Professores sobre o Passado em Espaços do Presente». Porto: CITCEM, 2016.



ALVES, Luís Alberto Marques & PINTASSILGO, Joaquim, coords. – «Investigar, Intervir e Preservar em História da Educação». Porto: CITCEM, 2017.



POLÓNIA, Amélia; BRACHT, Fabiano; CONCEIÇÃO, Gisele Cristina da; PALMA, Monique (org.) – «Connecting Worlds. Production and circulation of knowledge in tge First Global Age. Book of Abstracts». Porto: CITCEM, 2016. (Livro de Resumos).



ALVES, Luís Alberto Marques, et al. – «Atas Finais do XI COLUBHE». Porto: CITCEM, 2017.



ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina; BARREIRA, Hugo (org.) – «Genius loci: lugares e significados: breves reflexões». Porto: CITCEM, 2016. (Livro de Resumos).



ALVES, Luís Alberto Marques; PEREIRA, Gaspar Martins (coords.) – «Cruzar Fronteiras. I Oficinas Luso-Afro-Brasileiras». Porto: CITCEM, 2017.



SANCHES, Maria de Jesus; MONTEIRO-RODRIGUES, Sérgio; VALE, Ana (coord.) – «ARQUEOCIÊNCIAS 2016. Recintos Peninsulares da Pré-História Recente. Métodos Multidisciplinares de Investigação. Pré-Atas». Porto: CITCEM, 2016.



BARREIRA, Hugo; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso; BOTELHO, Maria Leonor (Coord.) – «Passeio e Jardim das Virtudes: uma paisagem histórica urbana». Porto: CITCEM, 2017.



SILVA, André Filipe Oliveira da – «Físicos e Cirurgões Medievais Portugueses. Contextos socioculturais, práticas e transmissão de conhecimentos (1192-1340)». Porto: CITCEM, 2016.



BARROCA, Mário Jorge, coord. – «No Tempo de D. Afonso Henriques – Reflexões sobre o primeiro século português». Porto: CITCEM, 2017.



TOPA, Francisco & VISHAN, Irena (coord.) – «Manuel dos Santos Lima. Escritor Angolano Tricontinental». Porto: CITCEM, 2016.



BERGONZINI, Massimo – «Storia della Fondazione della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri di Valencia». Porto: CITCEM, 2017.



CASTILHO, Liliana – «Construindo a cidade: Viseu nos séculos XVII e XVIII». Porto: CITCEM, 2017.



POLÓNIA, Amélia & ANTUNES, Cátia, eds. – «Mechanisms of Global Empire Building». Porto: CITCEM, 2017.



CORDEIRO, Jacinto; PIRES, Maria Lucília Gonçalves (Introd. e notas) – «Elogio de Poetas Lusitanos». Porto: CITCEM, 2017.



RIBEIRO, Cláudia Pinto; ARAÚJO, Francisco (coords.) – «A História da Educação em Vila Nova de Gaia». Porto: CITCEM, 2017.



DIAS, Lino Tavares; ALARCÃO, Pedro (coord.) – «Paisagem Antiga, sua construção e (re)uso, reptos e perspetivas». Porto: CITCEM, 2017.



RIBEIRO, Cláudia Pinto; VIEIRA, Helena; BARCA, Isabel; ALVES, Luís Alberto Marques; PINTO, Maria Helena; GAGO, Marília, coord. – «Epistemologias e Ensino da História». Porto: CITCEM, 2017.



MADEIRA, Bruno – «“Não foi para morrer que nós nascemos”. O Movimento Ecológico do Porto (1974-1982)». Porto: CITCEM, 2017.



ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina; BARREIRA, Hugo, coord. – «Genius Loci – Lugares e Significados. Places and Meanings, vol. 1.». Porto: CITCEM, 2017.



MENDES, Paula Almeida – «Paradigmas de Papel: A escrita e a edição de “Vidas” de Santos e de “Vidas” devotas em Portugal (séculos XVI-XVIII)». Porto: CITCEM, 2017.



ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina; BARREIRA, Hugo, coord. – «Genius Loci – Lugares e Significados. Places and Meanings, vol. 2.». Porto: CITCEM, 2017.



MOLINOS, Miguel de; TAVARES, Pedro Vilas Boas (Leitura, Edição e Estudo Introdutório) – «Guia Espiritual, breve Tratado da Comunhão Quotidiana, e Excelências da Oração Mental tirada dos Santos». Porto: CITCEM, 2017. Coleção «Fontes», n.º 11.



TOPA, Francisco; SIQUEIRA, Joelma Santana; YOKOZAWA, Solange Fiuza (Coord.) – «Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias». Porto: CITCEM, 2017.



OLIVEIRA, Liliana – «Políticas Régias de Logística Naval (1481-1640)». Porto: CITCEM, 2017.



2018

ALVES, Luís Alberto Marques (Coord.) – «Cruzar Fronteiras sobre o Ensino de História. II Oficinas Luso-Afro-Brasileiras». Porto: CITCEM, 2018.



BARROCA, Mário Jorge; SILVA, Armando Coelho Ferreira da (Coord.) – «Mil Anos da Incursão Normanda ao Castelo de Vermoim». Porto: CITCEM, 2018.



BEIRES, J. Sarmento – «De Portugal a Macau (a viagem do «Pátria»)». Porto: CITCEM, 2018. MORUJÃO, Isabel; BRITO, Rita Pina (Ed.).



CARVALHO, José Adriano de Freitas – «Nobres Letras... Ferosos Volumes... Inventários de Bibliotecas Observantes em Portugal no Século XV. Os Traços de União das Reformas Peninsulares. O Floreto de Sant Francisco». Porto: CITCEM, 2018.



DIAS, Lino Tavares; ALARCÃO, Pedro (coord.) – «Construir, Navegar, (Re) Usar o Douro da Antiguidade». Porto: CITCEM, 2018.



GAGO, Marília – «Consciência Histórica e Narrativa na Aula de História». Porto: CITCEM, 2018.



GREENFIELD, John; TOPA, Francisco (Ed.) – «Textualidade e Memória. Permanência, Rutura, Controvérsia». Porto: CITCEM, 2018.



LAGE, Maria Otília Pereira – «Um Caso de Fronteira no “Douro Novo” – Carrazeda de Ansiães. Para a História do Vinho do Porto». Porto: CITCEM, 2018.



LAGE, Otília (Coord.) – «Alto Douro e Pico. Paisagens culturais vinhateiras Património mundial em perspectiva multifocal: experimentação comparada». Porto: CITCEM, 2018.



LIMA, João Torres – «De Leiria à Gabela. Memórias de um Soldado da Guerra Colonial (1971-1974)». Porto: CITCEM, 2018.



POLÓNIA, Amélia; BRACHT, Fabiano; CONCEIÇÃO, Gisele C.; PALMA, Monique (Editors) – «Cross-Cultural Exchange and the Circulation of Knowledge in the First Global Age». Porto: CITCEM, 2018.



RIBEIRO, Cláudia Pinto; CIERCO, Teresa (Coord.) – «Unidos por Um Oceano: o Ensino Superior no Espaço Ibero-Americano». Porto: CITCEM, 2018.



ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina; BARREIRA, Hugo, coord. – «Genius Loci – Lugares e Significados. Places and Meanings, vol. 3». Porto: CITCEM, 2018.



SOARES, Carolina Esteves; RUFINO, Carolina; ISAAC, Francisco; MAGALHÃES, José Malheiro (Coord.) – «Phármakon do Combate da Enfermidade à Invenção da Imortalidade». Porto: CITCEM, 2018.



SOARES, Maria Leonor; SANTOS, Celso; DAMÁSIO, Luís; BRUNO, Marzia (Coord.) – «1.º Congresso Internacional Amadeo de Souza Cardoso». Porto: CITCEM, 2018.



TOPA, Francisco; PEREIRA, Elsa (Coord.) – «Nervoso Mestre, Domador Valente / Da rima e do soneto português – João Penha (1839-1919) e o seu tempo». Porto: CITCEM, 2018.



Coleção FONTES:

BARROS, Amândio Jorge Morais – «Cartas da Índia. Correspondência privada de Jorge de Amaral e Vasconcelos (1649-1656)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011. (Coleção «Fontes», n.º 1).



SERAFIM, João Carlos Gonçalves; CARVALHO, José Adriano Freitas de – «A Aurora da Quinta Monarquia». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011. (Coleção «Fontes», n.º 2).



SERAFIM, João Carlos Gonçalves; CARVALHO, José Adriano Freitas de – «Um diálogo epistolar. D. Vicente Nogueira e o Marquês de Niza (1615-1654)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011. (Coleção «Fontes», n.º 3).



CARVALHO, José Adriano Freitas de (ed., introd. e notas) – «Outavas à Jornada pelo Douro acima com uns amigos», de Tomé Tavares Carneiro. Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2012. (Coleção «Fontes», n.º 4).



LAGE, Otilia (org.) – «Correspondência Jorge de Sena e Mécia de Sena "Vita Nuova" (Brasil, 1959-1965)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2013. (Coleção «Fontes», n.º 5).



PEREIRA, Gaspar Martins (org.) – «Alves Redol e o Douro. Correspondência para Francisco Tavares Teles». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento/Dir. Reg. Cultura Norte, 2013. (Coleção «Fontes», n.º 6).



BERGONZINI, Massimo – «Compendio de las Vidas de los Padres que han florecido en virtudes y letras en la Real Casa de S. Felipe Neri de Valencia». Porto: CITCEM, 2013. (Coleção «Fontes», n.º 7).



CONDE, Antónia Fialho; MORUJÃO, Isabel; MORJÃO, Maria do Rosário Milagres – «Em treze cantos: epopeia feminina em recinto monástico. O memorial dos Milagres de Cristo de Maria de Mesquita Pimentel». Porto: CITCEM/CHSC/CIDEHUS, 2014. (Coleção «Fontes», n.º 8).



LAGE, Maria Otilia Pereira — «Mécia de Sena e a escrita epistolar com Jorge de Sena: para a história de cultura portuguesa contemporânea». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2015. (Coleção «Fontes», n.º 9).



AMARAL, Luís Carlos; SILVA, Maria João Oliveira e (org., apresentação, leitura e transcrição paleográfica) – «Pergaminhos de uma Coleção Particular». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2016. (Coleção «Fontes», n.º 10).



Coleção TESES UNIVERSITÁRIAS

SEQUEIRA, Carla – «O Alto Douro entre o livre-cambismo e o proteccionismo: a «questão duriense» na economia nacional». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 1).



COSTA, Rui Manuel Pinto – «Luta contra o cancro e oncologia em Portugal. Estruturação e normalização de uma área científica (1839-1974)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 2).



MARQUES, Ana Maria dos Santos – «O Anacronismo no Romance Histórico Português Oitocentista». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2012. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 3).



RIBEIRO, Ana Sofia Vieira – «Convívios difíceis: viver, sentir e pensar a violência no Porto de setecentos (1750-1772)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2012. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 4).



FALCÃO, Nuno de Pinho – «Ecclesia Semper Reformanda. A Congregação dos Lóios e a Reforma da Igreja (Itália, Portugal e África – 1404-1580)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2018 (Coleção «Teses Universitárias», n.º 10).



RIBEIRO, Jorge Manuel Pinto – «Arquitectura romana em Bracara Augusta. Uma análise das técnicas edilícias». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2013. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 5).



SANTOS, Ana Paula Machado – «Esmaltes de Limoges e Peninsulares em Portugal da Época Medieval à Época Moderna». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2018 (Coleção «Teses Universitárias», n.º 11).



MARQUES, André Evangelista – «Paisagem e povoamento: da representação documental à materialidade do espaço no território da diocese de Braga (séculos IX-XI)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2014. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 6).



NORONHA, Elisa – «Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2015. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 7).



PEREIRA, Pedro Abrunhosa – «O Vinho na Lusitânia». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2017. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 8).



AREZES, Andreia – «O Mundo Fune-rário na Antiguidade Tardia em Portugal: As Necrópoles dos Séculos V a VIII». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2017. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 9).



CEM/cultura, espaço & memória

Assinante individual (15€/ano)

Nome:	_____		
Morada:	_____		
Código Postal:	_____	Localidade/País:	_____
Tel:	_____	Email:	_____
Profissão:	_____	Instituição:	_____
N.º de contribuinte:	_____		

Nota: Uma **assinatura** inclui um exemplar da revista e os portes de envio por correio registado.

✂.....

Junto envio o cheque n.º do Banco
no valor de, à ordem da Faculdade de Letras da Universidade
do Porto (CITCEM), para assinatura da revista CEM relativa ao(s) ano(s)

Boletim de assinatura a enviar a CITCEM – Faculdade de Letras da Universidade do Porto | Via Panorâmica,
s/n | 4150-564 PORTO.

2. Na **citação e referenciação documental e bibliográfica**, os artigos deverão respeitar as seguintes normas, adaptadas da NP 405-1:

a) **Citações em texto:**

- i) **citação de documentos:** as citações documentais, em notas de rodapé, deverão integrar, embora de forma abreviada ou com siglas (a desenvolver no final do texto, junto à bibliografia), todos os elementos necessários à identificação da espécie. A identificação de fundo ou colecção documental deve ser feita em itálico (ex: IAN/TT – *Convento de Santa Clara de Vila do Conde*, cx. 37, mç. 7, s.n.).
- ii) **citações bibliográficas:** as referências bibliográficas, em notas de rodapé, deverão indicar, qualquer que seja a natureza da publicação (livro, artigo, etc.), o apelido do(s) autor(es) (em maiúsculas), o ano de publicação da obra e a(s) página(s) a que corresponde a citação (ex: PIRES, 2009: 319). Se se tratar de obras de dois autores, deverão indicar os apelidos de ambos, separados por & (ex: ROSAS & MÁIZ, 2008: 338). Se se tratar de diversos autores, ao apelido do primeiro autor deve seguir-se a expressão «et alii», abreviada, em itálico (ex: RAMOS *et al.*, 2009: 622). Se se tratar de autor com mais do que uma obra referida na bibliografia e publicada no mesmo ano, deve acrescentar-se ao ano de publicação uma letra correspondente à ordenação alfabética da bibliografia (ex: SARAIVA, 2009a: 11).

b) **Citações em bibliografia final** (obrigatória):

i) **Monografias:**

Ex: RAMOS, Rui; SOUSA, Bernardo Vasconcelos e; MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009) – *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2 vols.

SARAIVA, Arnaldo, *org. e introd.* (2009a) – *O personagem na obra de José Marmelo e Silva*. Porto: Campo das Letras.

SARAIVA, Arnaldo (2009b) – *Guilherme IX de Aquitânia, Poesia*. Campinas: Unicamp.

TORRES, Carlos Manitto (1936) – *Caminhos de ferro*. Lisboa: [s.n.].

ii) **Publicações periódicas:**

Ex: ROSAS, António; MÁIZ, Ramón (2008) – *Democracia e cultura: da cultura política às práticas culturais democráticas*. «Revista da Faculdade de Letras – História», III série, vol. 9. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 337-356.

iii) **Capítulos de obras colectivas:**

Ex: PIRES, Ana Paula (2009) – *A economia de guerra: a frente interna*. In ROSAS, Fernando; ROLLO, Maria Fernanda, *coord.* – *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta-da-China, p. 319-347.

iv) **Teses:**

Ex: BARROS, Amândio (2004) – *Porto: A construção de um espaço marítimo nos alvares dos tempos modernos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.

vi) **Monografias em suporte electrónico:**

Ex: AMARAL, Luís Carlos (2007) – *Formação e desenvolvimento do domínio da diocese de Braga no período da Reconquista (séc. IX-1137)*. Disponível em <<http://www.lettras.up.pt/luisamaral.pdf>>. [Consulta realizada em 12/09/2010].

vii) **Analíticos em suporte electrónico:**

Ex: DIAS, Lino Tavares (2013) – *Contributo para o reconhecimento de «estratigrafia» na paisagem da Bacia do Douro. O caso do território entre Marão, Montenuro, Sousa, Tâmega e Douro*. «Revista CEM», n.º 4, p. 177-190. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12833.pdf>>. [Consulta realizada em 12/09/2015].

3. Citação de fontes:

As citações documentais deverão integrar, como norma, todos os elementos necessários a uma rigorosa identificação da espécie, recorrendo embora a abreviaturas ou siglas. Estas deverão ser desenvolvidas no final do artigo, após a bibliografia. A indicação dos fundos documentais deverá ser feita em itálico.

Ex: IAN/TT – *Chancelaria D. Afonso V*, Iv. 15, fl. 89

D. Recensões:

As recensões de livros não devem ultrapassar 7.500 caracteres. De modo geral, devem adoptar a seguinte estrutura: i) descrever, de forma clara e breve, o conteúdo e os objectivos da obra; ii) relacionar a obra com bibliografia de referência sobre o tema e apontar seus os principais contributos nesse domínio; iii) avaliar a adequação das fontes de informação, da metodologia seguida e da estrutura da obra, face aos objectivos do autor; iv) o autor da recensão deve emitir uma crítica imparcial e objectiva sobre a obra, não sendo aceitáveis juízos pessoais demonstrativos de antipatia ou simpatia pelo autor; v) o autor da recensão deve evitar análises de pormenor (listas de erros tipográficos ou de omissões bibliográficas, a menos que comprometam, de forma decisiva, os objectivos da obra), notas de rodapé e referências finais; vi) as referências consideradas necessárias deverão ser incluídas no texto, entre parênteses [ex: «Segundo Hancock (*Oceans of Wine: Madeira and the Emergence of American Taste and Trade*. New Haven/London: Yale University Press, 2009), o comércio interimperial ajudou a configurar um mundo atlântico integrado, ancorado em redes que facilitaram movimentos de pessoas, mercadorias e ideias, quebrando as fronteiras dos impérios e criando uma ‘cultura atlântica transimperial’»]; vii) o cabeçalho da recensão deverá conter os seguintes elementos: título (em negrito); nome do autor (em maiúsculas); local de edição: editor, data; páginas (no formato ‘xxix + 632 p.’), indicação, se for o caso, que o livro contém ilustrações e/ou mapas e ISBN.

Ex. de cabeçalho de recensão:

Oceans of Wine: Madeira and the Emergence of American Trade and Taste

DAVID HANCOCK

New Haven/London: Yale University Press, 2009

xxix + 632 p., il., mapas, índices, bib., ISBN 978 0 300 13605 0

REFEREES 2018

Alexia Dotras Bravo (Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)

André Figueiredo Rodrigues (Universidade Estadual Paulista – Assis)

Carlos Eduardo Mendes de Moraes (Univesidade Estadual Paulista – Assis)

Ingrid Kasten (Universidade Livre de Berlim)

Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)

Jorge Croce Rivera (Universidade de Évora)

José Augusto de Sotto Mayor Pizarro (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Laura Auteri (Università Legli Studi di Palermo)

Maciel Morais Santos (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Márcia Edlene Lima (Universidade Estadual do Piauí)

Vanessa Rimbau Pinheiro (Universidade Federal da Paraíba)



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA



Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO



UNIÃO EUROPEIA
Fundos Europeus
Estruturais e de Investimento