

FORMA DE VIDA 05



JANEIRO 2015



FORMA DE VIDA

Revista do Programa em Teoria da
Literatura da Universidade de Lisboa

ISSN 2183-1343

DIRECTORES (EDITORS)

Humberto Brito e Djaimilia Pereira de Almeida

CONSELHO EDITORIAL (EDITORIAL BOARD)

Miguel Tamen (ex officio) (Universidade de Lisboa)

João R. Figueiredo (ex officio) (Universidade de Lisboa)

Humberto Brito (Universidade de Lisboa — Universidade Nova de Lisboa)

CONSELHO CIENTÍFICO (ADVISORY BOARD)

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa)

Brett Bourbon (University of Dallas)

António M. Feijó (Universidade de Lisboa)

Luísa Costa Gomes

Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Peter Lamarque (University of York)

Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)

Joana Meirim (Universidade Católica Portuguesa)

Sofia Miguéns (Universidade do Porto)

José María Torralba (Universidad de Navarra)

A *Forma de Vida* é uma revista com arbitragem independente.

Para receber novidades, inscreva-se aqui [📧](#). Para contactar-nos, use este endereço [📧](#).

Concepção gráfica de Humberto Brito sobre tema Squarespace, Marquee.

Adaptação para PDF / Ebook por Pedro Serpa

Salvo indicação em contrário, todos os direitos © pertencem aos autores.

ÍNDICE

- 4 IN CONVERSATION
WITH JENNIFER MONTAGU
João R. Figueiredo

SIMPÓSIO AS NOVAS HUMANIDADES

- | | |
|---|--|
| 17 AS NOVAS HUMANIDADES
Pelos editores da <i>The Point</i> | 29 LÍNGUAS PERFEITAS
E LÍNGUAS IMPERFEITAS
Maria Filomena Molder |
| 24 PRIMEIRO O DINHEIRO,
MAIS TARDE OS OVOS
Abel Barros Baptista | 31 DA ESTUPIDEZ ENQUANTO CIÊNCIA
Gustavo Rubim |
| 26 MANIFESTAÇÃO DE QUÊ?
Sofia Miguens | 34 BATAS BRANCAS
Miguel Tamen |

POESIA / FICÇÃO

- | | |
|--|--|
| 38 HÁBITOS SEDENTÁRIOS
Nunes da Rocha | 41 FÉRIAS EM FAMÍLIA
Claudia Clemente |
|--|--|

ENSAIOS

- | | |
|--|---|
| 45 POMBOS E MARITACAS
Ana Sabino | 53 REVOGAR OBRAS LITERÁRIAS:
O CASO PESSOA
Pedro Tiago Ferreira |
| 50 CHEGAR ATRASADO
À PRÓPRIA PELE
Djaimilia Pereira de Almeida | |

FOTOGRAFIA

- 60 CINCO DÍPTICOS
Peter Gerritsen

IN CONVERSATION WITH JENNIFER MONTAGU

João R. Figueiredo

Few art historians would dispute that Jennifer Montagu is one of the most distinguished scholars of Italian (mostly Roman) Baroque sculpture. Besides her many articles and published lectures, her books include what is (and probably will remain for years to come) the most thorough study of a single sculptor, the monograph on Algardi and catalogue raisonné of his oeuvre (1985); the model edition of Le Brun's influential 'conférence' on the expression of passions, with an extensive analysis of Le Brun's ideas (1994), originally her PhD thesis; the Slade and Mellon lectures, respectively, *Roman baroque sculpture: the industry of art* (1989), and *Gold, silver and bronze: metal sculpture of the Roman baroque* (1995); a second book on Algardi for an exhibition in Rome curated by her, *Algardi, l'altra faccia del barocco* (1999); and *Bronzes* (1963), an irresistibly inviting introduction to a subject few people cared about at the time of its publication, small bronze sculptures, a topic which Jennifer Montagu would revisit often,

with ever fresh, surprising, insights. A volume of essays in her honour is about to come out, as a tribute to her outstanding contribution to the history of art. She is currently writing a book on Giovanni Battista Maini, a sculptor who flourished in Rome during the first half of the eighteenth century.

In her office on the second floor of the Warburg Institute, facing the trees of Gordon Square and filled with filing cabinets and stacks of documents and photographs, we talked not only about the issues Jennifer Montagu has worked on as an art historian, but also about several apparently trivial matters which deserve attention if one wants to get more than a glimpse of the person behind the voluminous scholarship: photography, friends, cigars, and the most brilliant operation of deception carried out by the British during World War II. That so many topics were discussed is testimony to Jennifer Montagu's immense generosity.

You are known for disliking big theories and for rejecting the idea of having a method, which reminds me of something William Empson once said to I. A. Richards: «My pupils often ask me to explain about methodology, and I always tell them I have no idea

what the word means.» Would you say this describes your practice as an art historian? Has anyone ever tried to ascribe you a particular method?

I completely agree. Some people seem obsessed by method, but I don't know what that means,

and I certainly do not have one. I am interested in a variety of problems, and try to find a way for solving them: as the problems vary, so do the ways I try to find a solution. Some years ago some people from the Getty were interviewing everybody about their methods, and I have no method. I said it was utterly pointless to talk about method. Anyway, we agreed to discuss it over dinner, but it turned out that their recorder wasn't working, so although my name appears in the book they published, nothing that I said is in it.

Let's hope my recorder is more reliable than that! Anyway, *The Eternal Baroque: Studies in Honour of Jennifer Montagu* is scheduled to come out very soon...

Yes, some time in the Spring, I think.

It's described by the publisher (Skira) as «a tribute to an art historian who fundamentally changed the way we think about baroque sculpture.» What did art historians say about baroque sculpture when you started researching this subject?

I don't think I've changed anything. I mean, it has surprised me. I was always interested in how things were made. I don't mean manually, but studio organization and so forth, so I wrote about that. And I didn't think I was changing anything at all, I just thought I was dealing with certain questions that interested me and it seems they interest a lot of other people too.

They interest other people now.

It seems so. There's that book by Wackernagel (*Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, 1938), on Renaissance painting mainly, and he quoted always from published sources like Vasari and things like that about how artists actually set about working. Mine was more from documents. I didn't think I was doing anything, as I said, particularly original, or trying to change anything, I was just

dealing with certain questions that interested me, such as «how does one set about getting a block of marble?» It so happens that at the same time—I didn't hear any of them—there were a series of Reith Lectures, you know, this series of lectures on the radio, by someone who was talking about genius, and so forth. I happen to find genius terribly uninteresting. The works they produce are marvellous, but you're never going to understand them because if you did they wouldn't be geniuses. (Laughs.) I was much more interested in how ordinary people worked, and in fact the geniuses also had to order blocks of marble in the same way, they had to cast their bronzes in the same way.

Would you say it was not so much a change in «method», if the word can be used at all, that you introduced, rather a set of questions that were overlooked by art historians?

Quite, and relationships. For instance, so much of baroque sculpture was designed by architects. None of this was unknown. It's just that I happened to write about it while other people hadn't.

What you offered your readers was an account of not just the finished sculpture but a whole chain of events and actions in which many individuals were involved.

Well, yes. This, to some extent, came out of my book on Algardi. A lot of this is actually in *Algardi*. It started there and I became interested in that sort of thing, and then I included other relevant material that I came across when I was working on that.

And then you wrote *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*, originally presented as a series of Slade Lectures at Cambridge.

Quite. It is a series of lectures intended for a non-specialist audience, and I think actually the book is quite readable partly because it started off as lectures that were meant to be listened to and, I hope, enjoyed.

One of the ways you changed the perception of sculpture has to do with the actual way we look at statues and reliefs. You deal with it in your 2007 Frick Collection lecture. To a certain extent, you try to reconstruct the sculptor's intentions when faced with a particular location and the way he coped with the limitations of light, point of view and so forth. Could you elaborate a little on that?

I think it started again when I was working on Algardi and all the photographs one could get commercially of busts on memorials high up in churches—people had gone to tremendous efforts to erect scaffolding, so you got a whole lot of photographs of the tops of people's heads, whereas the artists knew they were going to be seen from the floor. So I insisted in having photographs taken specially for the book, from the floor and whenever possible with natural light, which is not always possible in churches.

And you take your own photographs, don't you?

Well, yes, some of them... You should ask the Warburg photographer who had to try to produce reasonable images from them. (Laughs.) Yes, I do take a lot of my own photographs but not very many of them are publishable. But, very kindly, Oreste Ferrari, who was the head of the Gabinetto Fotografico in Rome at that time, gave me a photographer to take round and take these photographs for me of the main tombs in churches, and Oreste was actually very grateful to me because he said he had never thought of that problem before.

In your analysis of Algardi's tomb of Pope Leo XI you combine both approaches: you discuss the view the ordinary visitor has from the floor but you also include a full-page detail of the head of the Pope, so as to show the sculptor's virtuosity.

Yes, quite. Certainly the artist was very interested not merely in what it would look like from

below, but also how the head actually was, so a lot of details had to be taken from the straight-forward angle.

Algardi must have thought that some day the person who would have to dust the top of the statue might come to appreciate his beautiful carving.

Quite. And one does. Thanks to a restorer friend I've been able to look over all sorts of things close to. And the most fascinating recently was the Pietro Bernini *Assumption of the Virgin* in Santa Maria Maggiore, in what is now the baptistery, and looking at that close to, it's incredible what he did.

And you published a photograph of the back of Bernini's tomb of Urban VIII, so as to show the inside of the statue with the marks of the bricks used for the cast.

Again, a friend let me climb up there. It was a rather horrifying experience because they started celebrating a Mass while we were up there. And at one point I was leaning forward and he dragged me back saying that someone might think the Pope was coming back to life again! (Laughs.) And we had to hide behind it until they finished it. (Laughs.) The same friend, actually, enabled me to climb up on to the top of the «baldacchino» in St. Peter's—I didn't actually get on to it—but right to the top level, but I froze. I'm afraid I didn't have the courage to take the one-foot step on to the «baldacchino» itself.

Were you on scaffolding?

It was what the Italians call a *castello*, what the cleaners use. And I just couldn't take that one-foot step on to the «baldacchino».

Vertigo?

Not vertigo, just plain ordinary fear. (Laughs.) My father had real vertigo. He would be on all fours up there. I was just terrified. But I do take the opportunity to go up to see sculpture close-to

whenever I can, including once in a cherry-picker, but a cherry-picker is simple because it's somebody else's job to raise it.

Some of your lectures and papers are peppered with witty remarks on the difficulties the Italian priests and nuns sometimes create for the art historian. Do you remember a particularly striking episode?

I can't think of anything all that particular. They can be very different. Some of them couldn't be kinder and more helpful. For example, at the Vallicella, the sacristan when I was working on Algardi, and later on Antonio Arrighi, was very helpful. And now when I ask to go into the chapel because I want to look at the statue, his successor says it has been photographed and published in books, you don't need to look at it. I didn't say it was my book it was published in. (Laughs.) The worst of all—I think they are no longer there as they've been thrown out—were a whole lot of nuns in Santo Spirito in Sassia who had set up a stall selling rosaries and what not on an altar. I'm not a Catholic, I'm not even a Christian, but even so, I was horrified. And just recently, the last talk I had to give I was talking about inscription tablets, and in the entry to what is now the museum in the Lateran the nuns have set a stall up just in front of the pedestal of a tomb, so you can't see it any more. They don't care about art from that point of view. Some of them are extremely unhelpful to visitors who want to get in, or get close to something. On the other hand, as I said, some of them couldn't be kinder and more helpful.

Going back to photography, you were the curator of the Photographic Collection at the Warburg Institute for several years. What did your job consist of, exactly?

Well, it's exactly like being a librarian, helping people find the photographs they need and putting things back in order so they will be able to find them when they come.

Did you make any changes to the classification system?

No, I made no changes at all. Well, everybody makes little minor changes. They made a lot more after my day, which was probably useful, because certain files get so large you have to divide them up, and so forth.

Did you add many photographs to the collection?

Yes. Oh, yes. In my day, the library used to cut out the advertising sections from periodicals like *The Burlington* and *Apollo* and then we would chop those up and put them in. And then Christie's and Sotheby's were very kind about letting us have photographs. Then we had photographic campaigns of various sorts. When I came originally, we were photographing... er, well, it was the *Illustrated Bartsch*, but before Strauss did his publication we were sending these round to subscribing institutions, and then under me—I don't know why I got interested in it—we started off photographing medals, Italian medals post-Hill. You know Hill wrote this corpus of Renaissance medals (George Francis Hill, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London, 1930), but it was very difficult to find images of later medals, and so we photographed at the British Museum, the Victoria and Albert, the Hunterian, the Ashmolean and Cambridge—the main public collections.

How much does your private photographic collection overlap with the Warburg's?

Actually very few of mine have I ever put into the Collection. Only if I could see any iconographical interest would I put them in, but otherwise I haven't. And actually, if I ever get around to making my will (which I've started every now and again and have always given up, and I must do) I'm leaving my personal photographs to the Hertziana. I would leave them to the Courtauld, but of course the Courtauld has killed off its photo collections. I'm interested in the artists.

For the subjects, I just go downstairs. Mine are all under «artists». I have got quite a good collection of, obviously, Italian sculpture.

I can imagine. Is it easy to keep it organized?

No. Just look at that! (Laughs and points to a desk covered with papers and photos). I come back with masses of photographs from Italy... The easy ones I put away, but then there are the ones that don't fit in any place very obviously... I go round museums in Germany and I take photographs of German things as well as Italian, and I really don't know where to put those. And then I never have time.

You said somewhere you were always interested in sculpture, but you didn't want to go to the Courtauld and study art history there because it meant memorizing what other people had said and repeating it. What was the way out, then?

I came to the Warburg. At the Courtauld, I would have had to spend a year doing an undergraduate course that would allow you to do Art History and then go on to do an M.A. But the Warburg gave me two or three months of coaching with Gombrich, and then I could take a qualifying exam and start on my M.A. After three years of undergraduate work at Oxford (Politics, Philosophy and Economics) I was fed up with regurgitating what other people had written. I wanted to do research. I had already in fact written a very inadequate article, but I enjoyed doing it, my first experience in an archive.

At the Warburg, who were the people who shaped your way of becoming an art historian?

Certainly Gombrich. Gombrich was my supervisor and my thesis was to some extent Gombri-chian.

On Le Brun's *conférence on the expression of passions*.

But it's not really my interest, his sort of approach. It had an influence on me in a general way, but it's not what I wanted to do. So I think from the point of view of what I have done since, I would say nobody. Certainly Ettlinger was a tremendous help, as he was the head of the Photograph Collection when I went there. He was the sort of man who if you asked «Who was Michelangelo?» he wouldn't have a fit, he would tell you. I would have never dared ask Gombrich. (Laughs.)

Was he a difficult person?

No. Well, he could be. Never with me, actually, but he didn't suffer fools very gladly, particularly as he grew older. When he was young, when I first knew him, he was actually very helpful, but later on he became less tolerant. Ettlinger also made me look at all sorts of German things I would never have looked at otherwise.

Did you meet Wittkower here?

Oh, I knew Wittkower here, yes. I didn't know him very well here. I had no particular reason. I was a little skivvy in the Photograph Collection and I would help him get his slides and so forth, but I wasn't working on sculpture in those days, so I never talked to him. It was only after he left, when I got working on baroque sculpture, when he came back, which he did every summer, I would sort of fall on him and ask him questions I wanted to discuss with him.

What kind of person was he?

Oh, very kind, very helpful. He once said that if I gave him a couple of hours, he'd help me to understand architecture, which is something I simply do not understand; but I never had those two hours, so I still don't know about it. He was very helpful. Actually, it was his book *Architectural Principles in the Age of Humanism* which actually led me to the Warburg. Well, Gombrich

did, but really I think that changed my way of looking at art history more than anything else, because before that, I had always thought that art history was a matter of attributing things, and then I realised there was a lot more to it than that and it was much more interesting than that.

Could you specify?

Well, it would set art history into a cultural context, if you like. I don't want to sound Hegelian, because I'm a Gombrich student (laughs), but art fitted into a much wider context than just art. I was trying to read Berenson's book on Florentine drawing and I felt almost physically ill because there was no air. One was just dealing with drawings, fantastic drawings, and putting names to them. One couldn't breathe. They can still be useful, those things, but... (Laughs.)

Anthony Blunt was not at the Warburg, but he was a friend of yours, and you acknowledge his help with your work on Le Brun.

Yes, yes. He was incredibly kind. He treated me as if I were his student. I only had to get on to his secretary and say «I would like to talk to him» and he would talk with me. Because Gombrich knew all about expression but he knew nothing about Le Brun, I really needed help on the French seventeenth century. I'm exaggerating, but when it came to actual details about seventeenth-century French art, I really needed Blunt, and so he gave me as much time as if I had been one of his students.

We are used to believe that everything in art happens for purely aesthetic reasons, whatever that is, but you remind us there are many contingencies, like decorum, for instance, or an unpredictable array of practical matters that limit the artist's choice, which art historians are not always aware of (you wittily mention Virgilio Spada's concern about «incontinent dogs» who might stain too white a marble). As for decorum,

I remember reading in your *Algardí* monograph some remarks about the *putti* Bernini designed for Sant'Andrea al Quirinale, who are playful and swing on the flower garlands. Decorum is tremendously relative, isn't it? Even within a limited space-time frame. Is it patronage alone that determines such variation?

Also, the church of Sant'Andrea al Quirinale is a very small one. In Sant'Ignazio, where Algardi designed the *putti* I was comparing with Bernini's, that would have been harder. But certainly there's a lot more than that, for instance the nature of the artist. I mean, Algardi didn't have the imagination Bernini had. It is a combination of temperament and decorum. Also patrons would accept everything Bernini did. He knew how far—to use that awful modern phrase—he could «push the envelope».

You declare at the outset of *Roman Baroque Sculpture* that one of the tasks of the art historian is to «try and unravel just who did what». Why are you so keen on the individual artist? Does that relate to your mistrust of categories such as «style»?

Attributing things. What is by the artist and what is not. What interested me was the way people use the expression «workshop» without defining what it meant. Yes, I suppose I am interested in what the individual artist did and did not, what he left to others, and how he collaborated with other people, which you can only do up to a point in sculpture. Since I've been working on silver, you can't do it at all, but in sculpture one can say «this doesn't look like him», «this doesn't seem to reach his quality, and therefore it is not by him». Somebody else could have made the flower garlands, and you can make this kind of assumptions and, yes, I want to know how these things were put together.

I ask this because in your books and essays it is very common to find an expression of

regret for not knowing the name of who did this or who did that.

(Laughs.) Yes, I really want to know who did what, and I still go round Roman churches saying «who the hell did that»? I think it is basic art history. Unless you know who did it, you can't say very much about it.

Because art is made by individual people, by human beings.

By human beings, exactly, and the more you know about them, the more hope you have of understanding what they are about, and where their sculptures fit into the history of art.

I'm sure you know Algardi better than his contemporaries.

No, I'm afraid one never does. (Laughs.)

Maybe even better than Algardi himself.

Well, no, I always think when I die I go to the heaven where these artists are and I'm going to ask them «did you do that?» (Laughs.) And he'll say «You idiot, you attributed to me that terrible work I would have never touched!» (Laughs.)

Does the importance you give to the individual artist relate somehow to what I would call your preference for the underdog?

(Laughs.) I suppose I do like quite a lot of underdogs. I was always quite interested in finding someone one doesn't know much about and who has been overlooked. I'm rather attracted to complete nutters who don't seem to fit into anything and come from nowhere. Not that I know much about them, but people like Francesco Grassi, who was a Palermitan sculptor. He did some very odd things. I'd like to know more about him. (Brief silence.) Yeah, I quite like the underdog! (Laughs.) My dislike of the top dog in baroque sculpture doesn't come out of the fact that he was the top dog but he was just a very nasty person.

That prompts me to ask you whether in your heart of hearts you really like Bernini.

Well, Anthony Blunt and I founded the Enemies of Bernini Society, as you know. I think Bernini was an absolutely loathsome person. But I do like his sculpture. He is a superb sculptor and a superb draughtsman.

Even the late period?

Yes, the late period too. I'm convinced that he made the *Saviour* in Norfolk, Virginia (Chrysler Museum of Art), which is completely mad, and not the rather academic one in San Sebastiano, which now most people think is by him, but I can't believe this. The late sculptures are mad and hard to take, but interesting.

Sometimes, the underdog wins, as was the case with Algardi. For instance, most early eighteenth-century Roman sculptors inherited Algardi's style (via Rusconi and Ferrata), not Bernini's. You deal with that in your Horst Gerson lecture of 2001, namely. Considering what you say in your Algardi book about his being more a modeler than a carver because, in Bologna, there was only clay as a material suitable for sculpture, would you agree that, ultimately, Algardi's posthumous victory was in part related to the geological character of the Bolognese region?

I wouldn't say that. Algardi, as a modeler, is important particularly because of his small sculptures. He is one of the few people who actually made small bronzes as such, and certainly one could trace that back to Bologna... or possibly his nature, or something else. He also did marble sculpture, which I don't think really shows any trace of that clay-modeling tradition, particularly if you compare the *bozzetti* which are in clay and are very different from the actual marbles that he carved. It was the marbles that interested Ferrata and influenced him, although he had a lot of Algardi's models too, and that went through to Rusconi and then through

to Rusconi's pupils. None of them made small bronzes. (Brief silence.) Rusconi did, actually, but (laughs) that's another matter. So, I think it was the Algardi marbles that influenced the eighteenth century, and I don't think those do come out of what Algardi learned in Bologna. He changed style in a way when he got to Rome.

So, the underdog won, somehow.

Yes, he did, thanks to this anti-Bernini movement. After Bernini's death, particularly in the eighteenth century, there was a backlash against the baroque, and the apparently more classicist Algardi was more easily tolerated, but then he lost again later. (Laughs.) The odd thing is that my *Algardi* book had a lot of good reviews and a very nasty review—it's the only one you ever remember, you never remember the good ones—but the bad one began with «This is a book that has been long awaited by the twenty people interested in Algardi», which is an exaggeration, but only just, in a way. Whenever I was asked by people what I was doing, I said «I'm writing a book on Algardi», and they asked «Who was he?» and I would have to say «well, he was a sculptor who was not Bernini». He certainly lost again, particularly reading something like Wittkower's *Pelican History of Art* volume (*Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, 1st ed. 1958, 6th ed. 1999), which I think is a marvellous book in many ways, one finds that sculptors are always judged against Bernini, right through into the eighteenth century as well.

Don't you find Wittkower's monograph on Bernini slightly disappointing?

No, well, it was the first serious book on Bernini since Frascetti (*Il Bernini: la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milan, 1900), and therefore it came as a tremendous revelation to people. But yes, the text is totally inadequate. It's the catalogue that had a tremendous effect. And then you have all these other people: the Faggioli, Montanari...

Lavin...

Lavin, yes, and more.

There's a portrait of you at the National Portrait Gallery. It's a colour photograph taken by Lucy Anne Dickens in 2000. Would you say it portrays you in a faithful manner?

Yes, I think it does. She was a daughter of Oliver Millar, incidentally, and she went round taking photographs of contemporary art historians, as a way of getting them all together, and she did so with each of us in our homes.

It's a very theatrical photograph, isn't it?

I can't remember what it looks like even! (Laughs.)

There's a red carpet and red curtains...

Yes, that's what I happen to have in my sitting room! (Laughs.) It doesn't look particularly theatrical. It's rather claustrophobic. (Laughs.)

It reminds me of Guido Reni's *Portrait of Cardinal Roberto Ubaldini* (Los Angeles County Museum of Art).

(Laughs.) Well, I'm not wearing a red cardinal's outfit. I can't remember what I was wearing but it wasn't that. (Laughs.) But Ubaldini was quite an interesting person.

Douglas Lewis, former Curator of Sculpture and Decorative Arts at the National Gallery of Art in Washington, wrote that you «applied an appropriately baroque personality to the task of reorganizing the study of seventeenth- and eighteenth-century sculpture». Do you consider yourself as having a baroque personality?

I have no idea of what the words «baroque personality» mean. (Laughs.) I think you have to ask Douglas what he meant by that. (Laughs.) If you are looking for things people wrote about me, have you ever read what Alvar González-Palacios wrote about me? (*Persona e maschera: collezionisti, antiquari, storici dell'arte*, Milan, 2014) It

surprised me very much. I told him that it's actually like seeing a photograph of yourself instead of seeing yourself in a mirror and it's totally different and you don't realise you look like that.

Going back to context and relationships, why do you think a sculptor like Monaldi, considered a minor artist by many, was so much appreciated by certain patrons?

He was very much favoured by Fonseca d'Évora.

Indeed. Isn't it hard to understand?

Well, maybe they liked each other. One of the things I do believe in tremendously is what I call the «golf club». I remember someone becoming very surprised by a very classical artist becoming friends with a *bambocciante*, but there's always the possibility that both belong to the same «golf club». Artists went out shooting and hunting with all sorts of people, they could be neighbours or belong to the same confraternity or whatever, and so there were all sorts of reasons why people liked each other, patronized each other, or whatever it may be.

Back to contingency.

Contingency, quite. And also, in a way, back to Berenson, and the idea that artists can be studied just through their works, with no consideration of the circumstances in which people lived, without any contact with anything else outside the work.

You began your 2012 lecture at the Metropolitan Museum on terracotta *bozzetti* and *modelli* by asking the audience to «think of MacDonald's», and went on saying «I'm sure the first thing that comes to your mind is hamburgers, despite the fact that we all know they produce a variety of other delicacies, some of them possibly even healthy.» Was that original way of beginning a lecture on terracotta *bozzetti* and *modelli* inspired by Operation Mincemeat?

No, absolutely not. I rather like to start a lecture with something funny, so people relax and realise they can enjoy it. And I had thought of something like that and I actually couldn't think of what to say that immediately could make you think of something specific. It was actually Beverly Brown, who said «What about MacDonald's?» I hadn't thought of MacDonald's, I kept thinking of something like «Fortnum», and people would think of «Mason», but that wouldn't work in America, so she suggested that, and it has nothing to do with me. I'm afraid I have to say that all my best titles were given to me by other people, if I'm being honest. «*The Industry of Art*» is due to Neil MacGregor, and «The Influence of the Baroque on Classical Antiquity» to Marilyn Parry. It was when we were talking about Titian being influenced by the antique, and when we checked the dates, we saw that the antique was discovered later than the Titian, and she said «That's the influence of Renaissance on Classical Antiquity», so I borrowed it, but I'm afraid it is not mine, actually. No, I was not thinking of Mincemeat.

Operation Mincemeat was the most brilliant counter-espionage hoax put up during WWII, and your father, then Lt. Commander Ewen Montagu, was the mastermind of the whole thing. Was Mincemeat a topic of family talk after the secret was revealed?

Oh, yes. I don't know when he told my mother but he didn't tell me until just before *The Man Who Never Was* (1953) was published, or maybe a little before that, perhaps. It brought in a lot of money to begin with, for example. (Laughs.) When it was made into a film, it was great fun. When it opened in Holland, they had a practice of having films opening on successive nights in each city. My father was invited over, and my mother, and I went too. It happened to be the time of the great Rembrandt exhibition, which I wanted to see, and we had a marvellous time going around with these very entertaining film people.

Do you know how Clifton Webb became to be chosen to play the role of your father?

No. I know there is one scene they had to do over and over again, because my mother suggested that my father, like Hitchcock, should appear in the film, and he appears in a meeting, as an air-force officer who says «You know, Montagu, if this is discovered, it will blow the whole thing», and every time he had to say it Clifton Webb would have giggles, and they kept redoing the shoot. *The Man Who Never Was* was also a very successful book. In fact, for some reason, the United States Navy did a reprint of it and I think they sell it to all these poor naval recruits, I can't think why naval recruits should know about this, but they do. Anyway, now every so often we get a quite substantial cheque. The U.S. Navy still sells this, although it has been published in various other forms. And there is this book by Ben MacIntyre (*Operation Mincemeat: The True Spy Story That Changed the Course of World War II*, 2010), which I find a fascinating, beautiful book. He brought in a whole lot of new stuff my father didn't know about, or that my father couldn't say.

There is a blatant narrative inconsistency in the film. The canister with Captain Martin's body is put inside the submarine before the four intelligence people go to the theatre in order to get the ticket stubs that should be used as wallet litter.

They had bought four seats next to each other, and tore off the relevant parts of the middle two. They were able to persuade the theatre that someone had done this as a joke, and were allowed in. But the film skips this explanation, hence the inconsistency.

In the book, your father quotes a character from the *Mikado*, and says «What document could we provide which could be so impressive that would make the Germans alter their planning and disposition of forces? How could we provide a document with a

sufficiently convincing background to make it accepted as genuine? For Pooh-Bah was right when he spoke of 'corroborative detail, intended to give artistic verisimilitude to an otherwise bald and unconvincing narrative'». What do you think of the similarities and differences between planning such a deception and some of the techniques used by artists?

(Laughs.) Write on one side of the paper only! I think I would need to think that out very carefully. (Laughs.)

I was thinking of distortions or questions of point of view, perspective, and so forth.

Yes, quite. Well, I think there you would get someone like Bernini talking about someone who bleaches himself, including his hair, and the things you have to do when carving a white marble bust to counteract this effect.

We find yet another association between art and war in the case of your maternal grandfather, the painter Solomon J. Solomon, as he was a pioneer in developing camouflage techniques that were eventually adopted by the military.

The French in fact invented much more camouflage in the First World War, but still...

Could you tell me a little more about your grandfather's groundbreaking inventions?

Not enough, I think. I know one totally implausible thing he did was to make empty trees that soldiers would stand inside and shoot from. And a lot of things which I find difficult to understand about how one disguises things that are going to be seen from above: buildings, and so forth.

And tanks.

Yes, tanks, certainly, but also whole airfields, things like that, which has to do with the way shadows fall when seen from above. Sorry, I should have known we would go back to him

and I should have done a lot of background work on this. (Laughs.)

No, not at all. I had to prepare for this interview. For instance, I learned that your uncle, Ivor Montagu, was a film producer.

Yes, and a spy. He worked with Hitchcock, he worked with Eisenstein, and he was a soviet spy. He was a communist. What he had to give them I'm not quite sure. Do you know the story of the Ping-Pong balls?

Didn't he establish the rules of Ping-Pong?

More or less. There's a book by Nicholas Griffin that was published recently called *Ping-Pong Diplomacy* about the use of Ping-Pong to open relationships with China, how the Americans used it. I found it rather interesting. The thing about the Ping-Pong balls is that Ivor had a correspondence with someone in Eastern Europe about how to get Ping-Pong balls during the war. His correspondence was being opened as they knew he was highly untrustworthy, and they couldn't believe this talk about Ping-Pong balls wasn't a code for something entirely different, but in fact it wasn't, it was about Ping-Pong balls. I once went to Russia and in those days the only way to get there was on a tour. I went to Leningrad and then spent a few days in Moscow, where I met a miserable trade unionist who had been left behind when his delegation went home, because he had had some heart problem. We met by chance, but we had this link through Ivor, so we ate dinner together while I was there.

You lived in America when you were a child, during the war. Was it difficult to adapt?

Not really. I had my mother there, it was not as though I was sent to stay with total strangers, and it was only three years, from nine to twelve. Children adapt easily.

Did you go to museums there?

I remember being taken by my school to the Met and falling in love with a bust of Caligula which I've never found since, but maybe my taste in men has changed. (Laughs.)

One of the pleasures of studying at the Warburg library on a summer afternoon is to have the windows open and suddenly be aware of the wonderful scent of your cigar coming from the courtyard.

Oh, don't say that or they will stop the smoking! (Laughs.)

But it's delicious and not invasive in any conceivable way. You smoke Toscani, don't you?

Yes.

Is it a way of having Italy close to your heart?

No, it isn't. It's just that I moved up from cigarettes to Gauloises, to cigarillos, and then these are the ones I like best. They're the strongest you can get. The only place to go after that is heroin, and I don't want to go there. (Laughs.) Toscano «antico» is slightly stronger and I can smoke those. But I prefer the «extravecchio». I just ended up there. They taste of pure tobacco, and I actually prefer them to a Cuban. A Cuban is very nice, it's sophisticated, and a much better quality thing, but I actually like the tobacco taste of Toscani. I once went to give a lecture in Durham (North Carolina). The University in Durham is entirely funded by the Duke family who got their money from making cigarettes. It is a non-smoking campus, but there is a tobacco museum. The interesting thing is you go round this tobacco museum and there are some jingles they play from jukeboxes advertising cigarettes, but otherwise it is never really clear what they were growing this tobacco for. And there's a shop at the end, and I asked: «Do you have an ashtray?» and the person said (Jennifer Montagu whispers, as to imitate the seller's reply): «An ashtray? Oh, no, I don't think we've got any of those». (Laughs.) Do you know Pierre Rosenberg?

Not personally, I'm afraid.

You know he always wears a red scarf.

Yes, always.

Well, my cigars are rather like that. I was actually talking to a young art historian once and let out a cigar and: «Oh! you are the art historian who smokes cigars my teacher told me about!» So, I feel if I give up, nobody will know who I am.

It's part of your iconography. Have you ever thought of writing a memoir?

No.

Why not?

Firstly, I have a very bad memory, a terrible memory. And I've had a very uninteresting life, really. Apart from what I've written, which may or may not be of any interest, nothing I've done has been of any interest. Also, I'm not good at characterising people. The number of people who have asked me «What was Blunt really like?»... I can't really say, because I'm not good at it. So, I don't think there would be any interest in it.

I very much doubt so. Thank you very much.

Not a bit.

João R. Figueiredo is Assistant Professor in the Romance Literatures Department and the Program in Literary Theory at the University of Lisbon.

LINKS TO WORKS REFERRED TO OR DISCUSSED IN THE INTERVIEW

Alessandro Algardi, Tomb of Leo XI, Vatican, St. Peter's. [↗](#)
 Pietro Bernini, *Assumption of the Virgin*, Rome, Santa Maria Maggiore. [↗](#)
 Gianlorenzo Bernini, Tomb of Pope Urban VIII, Vatican, St. Peter's. [↗](#)
 Gianlorenzo Bernini, «Baldacchino», Vatican, St. Peter's.
 Alessandro Algardi, *St. Philip Neri*, Rome, Santa Maria in Vallicella. [↗](#)

Gianlorenzo Bernini, «Putti» in Sant'Andrea al Quirinale, Rome. [↗](#)
 Alessandro Algardi, «Putti» in Sant'Ignazio, Rome. [↗](#)
 Gianlorenzo Bernini, Bust of the Saviour, Norfolk, Virginia, Chrysler Museum of Art. [↗](#)

EXAMPLES OF SMALL BRONZE SCULPTURES BY ALGARDI

Pietà, New York, The Frick Collection. [↗](#)
Baptism of Christ, The Cleveland Museum of Art. [↗](#)

Rest on the Flight into Egypt, Cambridge, Fitzwilliam Museum. [↗](#)

EXAMPLES OF SCULPTURES BY CAMILLO RUSCONI

St. Matthew, Rome, San Giovanni in Laterano. [↗](#)
St. John, Rome, San Giovanni in Laterano. [↗](#)

Tomb of Gregory XIII, Vatican, St. Peter's. [↗](#)

EXAMPLES OF SCULPTURES BY ERCOLE FERRATA

St. Agnes, Rome, Sant'Agnese in Agone [↗](#)
 zetto for the statue of *Faith* on the tomb of Cardinal Lelio

Falconieri, Cambridge, Fitzwilliam Museum. [↗](#)

EXAMPLES OF SCULPTURES BY EARLY 18TH-CENTURY ARTISTS

Filippo della Valle, *Temperance*, Rome, San Giovanni in Laterano. [↗](#)
 Giovanni Battista Maini, Statue of Cardinal Neri Corsini, Rome, San Giovanni in Laterano. [↗](#)
 Filippo della Valle, Tomb of Innocent XII, Vatican, St. Pe-

ter's. [↗](#)
 Lucy Anne Dickens, Portrait of Jennifer Montagu, London, National Portrait Gallery. [↗](#)
 Guido Reni, Portrait of Cardinal Roberto Ubaldini, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. [↗](#)

SIMPÓSIO

AS NOVAS HUMANIDADES



A Forma de Vida considera importante proteger as Humanidades contra a sua assimilação geral pelas Ciências. Antes de mais, considera importante haver uma discussão pública em torno desta questão. Traduzimos, assim, no presente número, o editorial «As Novas Humanidades» da revista norte-americana The Point, e convidámos Abel Barros Baptista, Sofia Miguens, Maria Filomena Molder, Miguel Tamen e Gustavo Rubim a comentá-lo.

CURADOR DO SIMPÓSIO: HUMBERTO BRITO

AS NOVAS HUMANIDADES

Pelos editores da *The Point*

Em Agosto do ano passado, o psicólogo Steven Pinker ocupou as páginas da *New Republic* a defender a importância da ciência para a «investigação humanística». A ciência, escrevia ele, «é do mesmo molde da filosofia, da razão, e do humanismo do Iluminismo» e, assim sendo, deveria ser reconhecida enquanto contributo para investigações relacionadas com «as mais profundas questões sobre quem somos, de onde vimos, e como definimos o sentido e o propósito das nossas vidas». Um mês depois, o editor da secção de literatura da *New Republic*, Leon Wieseltier, ripostou. As Humanidades são «o estudo das muitas vertentes da interioridade humana» e, por isso, argumentava, categoricamente inapropriadas para o tipo de investigação empírica defendida por Pinker. Mas de qualquer maneira Pinker, como os restantes «cientificadores», não ficaria satisfeito com a «consiliência» entre a ciência e as Humanidades; aquilo que ele realmente pretende, de acordo com Wieseltier, é que «as Humanidades se submetam às ciências e que sejam aglutinadas por estas.»

A discussão tanto podia estar a ter lugar nos anos sessenta como nos confins do espaço. Pinker, o autor de um mono recente sobre as virtudes de um mundo criado pelo progresso científico, comporta-se como se ainda estivesse a viver na Idade Média, alegando uma «campanha de demonização» da ciência liderada por

poderosos humanistas como o historiador Jackson Lears e o eticista Leon Kass (os únicos que Pinker tem do seu lado são as administrações de quase todas as universidades de investigação do país, já para não falar no presidente dos Estados Unidos). Por outro lado, Wieseltier brande com Tolstoi e Proust como se estas luminárias oitocentistas tivessem algum tipo de relação com aquilo que se passa hoje em dia nos departamentos de Inglês e em workshops de Filosofia.

Pinker e Wieseltier dirigem-se abertamente à questão das fronteiras disciplinares, que surge no contexto das universidades de investigação modernas, nas quais as Humanidades denotam um aglomerado maleável de disciplinas académicas (Filosofia, Inglês, Literatura Comparada, Estudos Culturais) dedicadas, supostamente, à investigação das artes e culturas humanas. Mas nem Tolstoi nem Proust estavam empregados nas «Humanidades» neste sentido (apesar de poder ser divertido imaginar a cara de Tolstoi durante uma reunião típica de docentes de Línguas Eslavas, em Brown) e são até cada vez menos estudados por elas. Stanley Fish, Gerald Graff e Martha Nussbaum estão empregados nestas Humanidades académicas e nos dias que correm passam muito do seu tempo a escrever livros e artigos tentando justificar o que fazem. Isto porque sabem que o «académico de Humanidades» é uma espécie ameaçada.

Fish, Nussbaum e Graff não concordam quanto ao porquê do desaparecimento das Humanidades acadêmicas ou quanto à melhor defesa para a sua sobrevivência. A falta de consenso entre eles (Nussbaum acredita que as Humanidades criam melhores cidadãos, Graff que oferecem benefícios para a economia) faz com que as Humanidades pareçam vulneráveis às propostas de um forasteiro como Pinker. Apontando não só para o número decrescente de inscrições em Humanidades (um relatório de 2011 mostrava que, a nível nacional, a percentagem de licenciaturas em Humanidades pairava pelos 7% — metade do que era em 1970), mas também para a diferença no financiamento atribuído às Humanidades e às ciências, Pinker alega que o problema das Humanidades é terem «falhado na definição de uma agenda progressista» como aquela das ciências. Este lapso não é apenas confuso para Pinker, é também categoricamente incompreensível para «reitores e directores de universidades» com quem ele debica Chardonnay, muitos dos quais «me têm vindo fazer queixa de que quando um cientista lhes entra no escritório é para anunciar uma oportunidade de investigação nova e estimulante e exigir os recursos para a seguir. Quando aparece um académico de Humanidades, é para pedir respeito pela maneira como as coisas sempre foram feitas». A um respondemos com «Ah!»; e a outro com «Quem me dera!».

Infelizmente, o respeito que os académicos de Humanidades dos dias de hoje têm pela «maneira como as coisas sempre foram feitas» está apenas um degrau acima do respeito que têm pela presidência de George W. Bush. É capaz de ter havido um período em que as Humanidades serviam, dentro das universidades, como contrapeso ao optimismo implacável e à obsessão com o «progresso» das ciências mas, pelo menos desde a década de setenta — provavelmente não por acaso a altura que as inscrições começaram a decrescer — só os heréticos é que defenderam qualquer coisa parecida com tradição. Hoje, os

professores de Humanidades não falam de nada que não sejam «novas oportunidades de investigação», que não seja de «progresso», que não seja da injustiça grosseira na «maneira como as coisas sempre foram feitas».

Assim, a discussão de Wieseltier e Pinker é académica num sentido pejorativo. Wieseltier acusa Pinker de pretender que as Humanidades se submetam às ciências; Pinker defende que quer apenas que as Humanidades admitam a importância dos métodos científicos. No entanto, contando apenas algumas excepções (o Core em Columbia e a Universidade de Chicago, os colégios St. John, aquele sítio no meio do deserto da Califórnia onde se pastoreia enquanto se discute Platão) as Humanidades académicas admitiram muito mais do que a importância das ciências: elas submeteram-se; elas foram aglutinadas. «Imagine-se», escreve Wieseltier, «a explicação científica de uma pintura — uma decomposição das cerejas de Chardin nos pigmentos que as constituem, e uma análise química de como a sua mistura produz as tonalidades subtis e vibrantes pelas quais são celebradas». Wieseltier tem razão quando diz que tal explicação nos diz tudo excepto aquilo que mais queremos saber acerca do quadro; mas está errado se acha que precisamos de imaginar estes processos.

Nos últimos anos, nada tem cativado mais os académicos de Humanidades do que a ideia de que as ciências do cérebro, a Biologia Evolutiva e a «Nova Psicologia» poderão trazer descobertas (para não falar em financiamentos) aos seus campos de estudo. Desde 2000 que Elaine Scarry, de Harvard, tem organizado um seminário sobre teoria cognitiva e arte, transformando o Humanities Center de Harvard num espaço para conferências supostamente pioneiras, tais como «Where Time and Memory Collide: Maus and the Neuroscience of Comics» [Onde Tempo e Memória Colidem: Maus e a Neurociência da Banda-desenhada] e «Speech, Gesture, Bodily Stance: Studying Multimodal Communication in a Massive Data Set» [Discurso, Gesto, Postura

Corporal: O Estudo da Comunicação Multimodal num Contexto de Dados Massivos]. Apenas dois meses antes do artigo de Pinker ter aparecido, o *Nation* comunicava com optimismo que estudantes de Stanford foram submetidos a uma ressonância magnética funcional (fMRI) para que as suas ondas cerebrais pudessem ser mapeadas à medida que liam *O Parque de Mansfield*; na mesma universidade, estudantes de pós-graduação em Inglês são encorajados a juntar-se num «laboratório de literatura» onde a única linguagem requerida é a da programação informática («Para esta aula serão indicados 1200 livros», gaba-se numa descrição do seminário, «mas os alunos não lerão nenhum»). Para não ficar atrás, a Duke tem apostado em reivindicar liderança com uma licenciatura em «Neuro-Humanidades» e com um programa para estudos no estrangeiro cuja descrição («um curso de dois seminários, com duração de seis semanas, que põe uma comunidade estudantil internacional e verticalmente integrada em diálogo sustentado para propor teorizações no cruzamento entre a Neurociência e sistemas de conhecimento e contextos disciplinares das Humanidades») podemos apenas supor ter sido escrita por inteligência artificial, enquanto o *New York Times* publica, sofregamente, que os professores de Inglês mais avançados estão agora «convencidos de que a ciência oferece não apenas revelações inesperadas acerca de textos específicos, mas também pode ajudar a responder a questões cruciais sobre a própria existência da literatura». Por isso não é necessário especular teoricamente sobre o papel que as ciências podem desempenhar nas Humanidades; basta simplesmente olhar, de forma científica, na verdade, para os resultados obtidos até agora.

Os Estudos Literários servem como bom caso de estudo precisamente por serem o campo onde a ciência recebeu o acolhimento mais exuberante. Um observador ingénuo poderia ser desculpado por assumir que as conferências «Impressão e Objecto» deste ano — lar para

comunicações como «From Thermodynamics to Critical Theory: The Politics of Émile Zola's Entropic Aesthetics» [Da Termodinâmica para a Teoria Crítica: As Políticas da Estética Entrópica de Émile Zola] e «Digital Theophany: Affect and Software in the Cartographies Schizoanalytiques» [Teofania Digital: Afecto e Software nas Cartografias Esquizoanalíticas] — estava a ser organizada por químicos especuladores e não pelo departamento de Literatura Comparada da CUNY [City University of New York]. O discurso de encerramento do orador convidado, Joshua Landy, professor em Stanford, deu continuidade ao tema ao examinar o mais recente episódio no já longo e apaixonado namoro entre os Estudos Literários e a ciência, apelidado «viragem cognitiva». Um escritor preciso e lúcido, Landy foi até à data o autor de investigação literária respeitada, sobre temas como o auto-conhecimento filosófico em Proust e o conceito de «re-encantamento» em Mallarmé. Havia, por isso, razões para esperar que ele lançasse alguma luz genuína — fosse negativa ou favorável — sobre a última moda a capturar a sua disciplina.

Landy começou por acautelar, durante uns minutos, acerca dos perigos do «cientismo» e «neuromania» excessivos; académicos de Literatura podem ser sensíveis, concedeu, e era importante que não se presumisse que a ciência seria capaz de lhes resolver todos os problemas. Dito isto, o restante da intervenção de Landy foi dedicado a anunciar o «trabalho extremamente importante» a ser feito actualmente na intersecção da literatura com a psicologia empírica. Que tipo de trabalho é este? Grande parte dos exemplos de Landy envolvia a capacidade da psicologia empírica «provar» algumas das pretensões que académicos de Literatura fizeram no passado (por exemplo, «neurologistas da leitura» mostraram que padrões sonoros são mesmo relevantes em poesia) e para refutar ou «refrear» outros (que ler Dickens nos torna mais empáticos ou que «todos os pensamentos são linguísticos», por exemplo)¹. Alguns teóricos literários,

alegou, têm defendido que Virginia Woolf não é, intrinsecamente, superior a Dan Brown e que, assim sendo, preferir Woolf é somente pedantismo. Felizmente, o trabalho de David Kidd, e de outros, mostra que há uma «diferença mensurável nas consequências» entre ler ambos os autores, o que significa que a avaliação não se limita a «distinções de classe injustas ou ao desejo de acumular capital cultural.»

Estamos sem dúvida agradecidos à ciência por «demonstrar» que ler Rumo ao Farol e ler O Código Da Vinci são duas experiências diferentes. Mas certamente que a viragem cognitiva deve oferecer algo mais do que a confirmação do senso comum. Talvez o estudo apregoado na primeira página do site de Neuro-Humanidades da Duke, o qual se propõe oferecer uma análise profundamente original de «dados» recolhidos de especialistas em literatura britânica do século XIX para um estudo sobre «psicologia da personalidade», seja mais promissor. Esta foi a declaração final do relatório desse estudo:

De uma forma geral, [os investigadores] descobriram que as descrições de personalidade dos autores vitorianos e o seu impacto nos resultados espelhavam em larga medida aquelas estabelecidas pela Psicologia moderna (e.g. personagens femininas colocam mais ênfase em atributos externos nos seus interesses amorosos, enquanto que as personagens masculinas colocam mais ênfase na atracção física). Declaram que esta correspondência realista e psicologia reconhecível são necessárias para os leitores serem capazes de compreender as personagens. ... Assim, ao aplicar à Literatura técnicas desenvolvidas pela Psicologia da personalidade de uma forma totalmente original, estes autores foram capazes de desenterrar uma função adaptativa da literatura Vitoriana — escancarando a porta para todo um novo domínio das Neuro-Humanidades.

Sob o jargão — é como se os autores tivessem colocado a linguagem da ciência contra os princípios de precisão que o seu desenvolvimento pretendia satisfazer — o que se está a

passar realmente? Este grupo de trabalho parece ter determinado que romances vitorianos são em parte apreciados pelos leitores por as suas personagens terem uma psicologia semelhante (bem, uma «correspondência realista») àquela dos seres humanos. Será que investigação deste tipo satisfaz os requisitos da agenda progressista que Pinker reclama? Não há dúvida de que a investigação diz que sim; notem como o vocabulário se torna ainda mais opaco à medida que o relatório tenta articular o seu próprio mérito. O que quer dizer «desenterrar uma função adaptativa na literatura vitoriana»? E qual é exactamente o «novo domínio» de investigação que foi descoberto? Não obstante toda a sua ambição científica, a conclusão testemunha a incapacidade da comunidade das Neuro-Humanidades em ser objectiva sobre si própria; pega em resultados que deviam encorajar o cepticismo sobre o valor das Neuro-Humanidades e, em vez disso, transforma-os num aval para a sua relevância.

Mas de qualquer maneira o que significa que alguma coisa seja relevante nos Estudos Literários? Para nós, aquilo que foi mais chocante na conferência de Landy foi a pergunta que ele nunca colocou. Como é que Landy, ou qualquer outra pessoa, pode avaliar aquilo que constitui «trabalho extremamente importante» em Estudos Literários sem ter em consideração aquilo que é relevante para os Estudos Literários tal como estão? E ter isto em consideração implica perguntar para que servem os Estudos Literários. Se esta pergunta nunca é colocada só pode ser por uma de duas razões: ou por haver um amplo consenso acerca do propósito dos Estudos Literários (como há, digamos, com a Medicina), o que tornaria a pergunta supérflua; ou então por não haver qualquer tipo de consenso, tornando a pergunta fútil. Qualquer pessoa que tenha tido nem que seja um vislumbre de departamentos de Estudos Literários contemporâneos (e Landy tem mais do que isso) sabe que é segunda hipótese. No entanto, a ausência de consenso acerca do propósito dos Estudos Literários pode ser

menos reveladora do que a ausência, entre professores de Estudos Literários, da ideia de que é necessário haver um.

Assim sendo, a convicção de Wieseltier de que as Humanidades prosseguem com o estudo da «interioridade humana» não é hoje em dia confirmada pelos departamentos de Estudos Li-

terários, nos quais não só os métodos científicos foram recebidos de braços abertos, mas onde parece haver também pouca confiança em que um projecto de estudos humanísticos possa sequer ter um programa unificador que o distinga das outras ciências.

* * *

Aquilo a que hoje em dia chamamos as Humanidades deveria (em grande medida) ser chamado Ciências Humanas. Aquilo em que Landy está interessado tem um nome: chama-se Psicologia. Os professores que recentemente riscaram Shakespeare e Chaucer do programa obrigatório da UCLA, em benefício de uma mescla de género, raça e estudos de imparidade, estão interessados em história (multi-) cultural e ciência política. Há décadas que professores em departamentos de Inglês e de Literatura Comparada se têm interessado por Linguística, Antropologia e Sociologia; houve um período em que se interessaram por Psicanálise; ainda mais lá para trás faziam Filologia. Todas estas actividades poderão ter alguma coisa para oferecer a uns Estudos Literários robustos mas, apesar da claque de apoio à consiliência, em qualquer «intersecção» entre disciplinas um académico deve tomar uma decisão acerca de qual será aquela que o vai conduzir. Os Estudos Literários podem fazer uso da Psicologia Cognitiva nas suas tentativas para compreender melhor os textos literários, mas se estiverem a ser orientados por uma questão da Psicologia (qual é a consequência da leitura para a empatia moral?, por exemplo), então aquilo que se está a fazer é Psicologia, não Estudos Literários (e, provavelmente, má Psicologia, uma vez que está a ser feita por pessoas treinadas para ler romances, não conjuntos de dados).

Mas talvez já não exista nada parecido com Estudos Literários. Afinal, não é fácil encontrar professores de Literatura, pelo menos no

seu papel de académicos, que pareçam satisfeitos por aquilo que forasteiros possam ingenuamente assumir como a função nuclear de algo chamado Estudos Literários: estudar literatura. Esta frase não é, naturalmente, tão transparente quanto possa parecer: o que significa estudar (por oposição a ler) literatura e porque é que alguém deveria ser pago para o fazer? Uma maneira mais pungente de formular esta pergunta seria: em que é que nós, enquanto leitores, beneficiamos por haver alguém que ganha a vida a estudar literatura?

Há muitas maneiras de responder a esta pergunta: esta é a nossa. Olhamos para o académico de Literatura para nos dizer o que está, e o que é posto em causa, numa obra literária. Enquanto alguém de quem se presume ter passado muito tempo com uma obra de arte e, assim, alcançado um conhecimento profundo, nutrido pela experiência, sobre as suas maquinações internas, o académico de Literatura é a parteira do trabalho literário. «Falas de dentro do poema como alguém a ver como é que o telhado se une com as paredes e como é que a parede se une ao chão», diz Helen Vendler acerca da labuta crítica. «E onde estão as vigas que o suportam, as janelas por onde entra a luz?»

Ler Vendler sobre Emily Dickinson, Stanley Cavell sobre Beckett, James Wood sobre Norman Rush ou Zadie Smith sobre David Foster Wallace enriquece a nossa percepção sobre aquilo que se está a passar na literatura escrita por esses autores e sobre a maneira como o trabalho deles

se dirige a nós enquanto leitores. Qualquer obra de arte, escreveu Hegel, entra em conversa com quem quer que seja que a encontre. Essa conversa pode ser enriquecida pelo crítico literário, que já conversou com milhares de obras de arte (ou com poucas, mas de forma muito profunda). Idealmente, enriquece-a até ao momento em que ela se concilia com a conversa mais ampla que temos permanentemente connosco, acerca de nós próprios — uma conversa que abrange as ciências sem olhar para elas à espera de validação e cujo o tópico simultaneamente inclui e extravasa o espaço descrito pela «interioridade» de Wieseltier.

Contudo, é difícil contribuir para esta conversa: não há nenhuma metodologia predefinida e, de qualquer maneira, a maior parte dos professores universitários nega ter alguma coisa a ver com ela. Quando escrevemos as nossas dissertações dizem-nos que estamos a fazer «investigação» e é esperado que essa investigação seja cumulativa, objectiva. Assim, distanciamos-nos daqueles amadores que continuam a apelar às Humanidades reflexão sobre temas tão filistinos como a maneira como vivemos ou como aquilo a que devemos dar valor. É por isso que a próxima viragem, seja ela cognitiva, linguística ou saber-métrica³, será outra viragem para nos afastar das questões prementes que em primeiro lugar motivaram a maioria de nós a enveredar por carreiras nas Humanidades.

Esta situação pode parecer assustadora para as Humanidades; e de facto é-o, para as Humanidades académicas. Felizmente, as Humanidades sempre foram mais vastas do que as Humanidades académicas. Ao contrário do que acontece nas ciências, a participação na conversa sobre o que significa ser humano não requer um grau universitário (cada vez mais parece até ser impeditivo à participação) — o que explica porque é que não deve ser surpresa que as Humanidades sejam frequentemente defendidas com maior ferocidade por editores de revistas e cronistas

do que por académicos. No caso de Wieseltier, o argumento acerca da pureza das Humanidades académicas acaba por se inclinar para um apelo ao que ele chama «Humanidades antigas», havendo abundantes exemplos disto (como o texto recente de Vendler sobre Dickinson) na secção Livros sobre a qual ele monta guarda desde 1983.

Por altura da viragem de século, pode ter parecido que as Humanidades estavam mais ameaçadas fora da academia do que dentro dela, dado que o seu enquadramento institucional (revistas impressas) estava a ceder. No entanto, contrariando os presságios de destruição-pelo-digital, os anos que passaram entretanto viram o aparecimento de uma série de publicações, online e impressas (*n+1*, *LA Review of Books*, *Believer*, *New Inquiry*), dedicadas à análise política e cultural e ao estudo detalhado de arte, televisão e literatura. Os que escrevem para estas revistas não estão contra a academia; muitos deles até são académicos — e não é difícil encontrar exemplos de artigos corrompidos por essa associação. Ainda assim, nas melhores páginas destas revistas e sites, os autores apresentam-se ao público não como investigadores mas enquanto leitores e críticos, mostrando-nos as janelas por onde entra a luz.

A nova literatura humanística e a sua leitura entusiasta servem de testemunho para o facto de que, enquanto houver seres humanos, continuará a existir um interesse pela investigação e pela crítica que tente iluminar problemas humanos. Enquanto esperamos (e esperamos eternamente) para saborear o leite e o mel prometidos pelas «Humanidades digitais» de Pinker, podemos apenas ter a esperança de que os académicos reúnam a coragem para olhar para lá da sua investigação e de se juntar à conversa. Entretanto, para aqueles pasmados, ou simplesmente desiludidos, com o estado em que se encontra a academia, temos a dizer-lhes: leiam uma revista! — começando pela *The Point*.

Publicado originalmente como editorial do número 8 da *The Point*. Tradução de Telmo Rodrigues.

NOTAS

- 1 A somar à verificação e ao refreamento, Landy também argumentou que as descobertas científicas podem «inspirar» investigadores de literatura a formular novas questões sobre textos e filmes específicos, um argumento que ele sustentou com um exemplo do seu trabalho sobre Fellini. Estamos abertos à possibilidade de que académicos ocasionalmente possam ser inspirados por revelações obtidas pela ciência, da mesma forma que se podem inspirar em revelações de qualquer outra disciplina. No entanto, isto parece-nos pouco mais do que um benefício fortuito (na melhor das hipóteses) da revolução metodológica que está a ser anunciada como a «viragem cognitiva».
- 2 Neologismo a partir de «sabermetric», nome dado à ciência que faz a análise empírica das estatísticas no beisebol [*N. do T.*].

LER AINDA NA THE POINT

- Ways Of Knowing, Robert Pippin (University Of Chicago). *The Point* ➔
- Inwardness, Lisa Ruddick (University Of Chicago). *The Point* ➔
- Into Barbarism, Jonathan Rosenbaum (Jonathanrosenbaum.net ➔), *The Point* ➔

ARTIGOS RELACIONADOS NA NEW REPUBLIC:

- Science Is Not Your Enemy, Steven Pinker
- Crimes Against The Humanities, Leon Wieseltier
- Science vs. the Humanities, Round III, Steven Pinker e Leon Wieseltier

New Republic ➔

PRIMEIRO O DINHEIRO, MAIS TARDE OS OVOS

Abel Barros Baptista

«Right now, it's only a notion. But I think I can get money to make it into a concept. And later turn it into an idea.»

A frase acima é uma daquelas piadas avulsas que se ouvem nos filmes de Woody Allen, neste caso em *Annie Hall*, numa festa de Natal californiana em casa de Tony Lacey (Paul Simon). Mas creio que poderia ser trazida, sem ajustamento nem ofensa, para uma reunião de «unidade de investigação» em que a ordem do dia fosse, por exemplo, os projectos a apresentar ao concurso da FCT ou similar agência de financiamento.

Este exemplo, eu opô-lo-ia de bom grado aos oferecidos pelo editorial do *The Point* objecto ou pretexto deste fórum. Em parte por nos ser mais familiar, a parte do dinheiro, quero dizer. O que a motivaria, no entanto, não seria a necessidade de financiamento — ou não o seria senão secundariamente —, mas a avaliação de que depende: qualquer coisa que certifica alguém como sujeito a quem se pode confiar dinheiro para transformar certa noção em conceito. Mas sobretudo porque exhibe bem a razão por que são sempre ridículos os arremedos de cientificidade em disciplinas humanísticas: não é porque assim pretendam tornar «científicas» as mesmas humanidades, é porque assim pretendem valorizá-las aos olhos do outros. E quem são os outros? Os administradores? as agências de financiamento? os alunos? os reitores...? Tudo isso, sem dúvida, pois tudo isso representa a universidade. De facto, essa necessidade de valorização não

depende das humanidades mas da universidade, sobretudo da que alguns qualificam de moderna. Não há universidade moderna sem humanidades, mas as humanidades são e não são um campo disciplinar autónomo dentro da universidade: se se entendem enquanto componente básica da formação de qualquer um, físico ou musicólogo — e não pode ser de outro modo —, requerem especialistas que conduzam competentemente essa formação, os quais apenas a universidade forma e certifica; se se definem como campo delimitado de especialistas, alienam a vocação formativa das humanidades, condenando-as a lugar de ócio, isto é, dificilmente merecedor de financiamento.

Tal dilema, que a universidade constitui, define a condição desgraçada das humanidades e para quem nelas trabalha uma acção paradoxal. Por um lado, não podem deixar de reivindicar com veemência que, do ponto de vista do conhecimento, não podem ser discriminadas, porque nada as distingue das ciências chamadas duras, exactas ou fortes: nem aglomerado de impressões, nem corporação de tagarelas, as humanidades caracterizam-se pela busca da verdade e do conhecimento, prezam acima de tudo a compreensão e a inteligibilidade, tratam as suas tarefas com rigor e responsabilidade. Mas por outro lado, não podem deixar de reivindicar com a mesma veemência que não cabem dentro dos

critérios, padrões ou protocolos que caracterizam essas ciências fortes ou duras: que têm uma natureza conversacional em vez de tagarela, que se alimentam do passado e têm o poder tanto de o conservar como de o revolver, que são vulneráveis ao preconceito e muitíssimo sujeitas ao erro (embora isso de erro, já se sabe e tal...), que dependem muitíssimo do trabalho individual e de uns quantos livros fundamentais que inspiram outros menos fundamentais. Esta condição desgraçada é que pede estratégias reiteradas de valorização aos olhos dos outros, os outros de quem institucionalmente ou supostamente depende a manutenção dessa mesma condição desgraçada. Isto explica, por exemplo, que alguns ostentem certo orgulho em dirigir uma revista com *peer review*, ao passo que outros preferem perguntar o que se ganha com o *peer review*, por que razão se impõe como sistema padrão sem o qual nada vale e com o qual... o quê? O facto de uma revista

sem *peer review*, ainda que com editor prestigiado ou comité editorial forte, não contribuir para tornar alguém um sujeito a quem se pode confiar dinheiro para transformar uma noção em conceito, se por um lado espalha o *peer review* e o torna inexorável como único modo de dirigir revistas, por outro também espalha e torna inexorável a imprecisão mais ou menos esclarecida contra o *peer review* enquanto único modo de dirigir revistas.

Alias, esta mesma condição desgraçada, também se descreve muito bem noutra piada de *Annie Hall*, já bem perto do fim:

«This guy goes to a psychiatrist and says, ‘Doc, uh, my brother’s crazy, he thinks he’s a chicken,’ and uh, the doctor says, ‘Well why don’t you turn him in?’ And the guy says, ‘I would, but I need the eggs.’»

MANIFESTAÇÃO DE QUÊ?

Sofia Miguens

Em «As Novas Humanidades» os Editores da revista *The Point* retomam a controvérsia entre o psicólogo e cientista cognitivo Steven Pinker e o (até muito recentemente) editor literário da revista *New Republic* Leon Wieseltier. O choque de pontos de vista entre Pinker e Wieseltier é uma manifestação particularmente expressiva; é mais difícil dizer o que se manifesta. Tratar-se-á de uma batalha em torno de fronteiras disciplinares, em particular das fronteiras das humanidades? Tratar-se-á, mais uma vez, de choque de culturas? Estaremos perante pessoas que digladiam modelos ilusórios de humanidades e de ciência, passando ao lado de alterações muito reais na universidade e na cultura em geral? Tudo isto se cruza no Editorial. O pretexto imediato para a reacção de Wieseltier é a forma como Pinker, pleno de boa consciência (admitamos), defende a relevância da ciência para uma educação humanística (ou, segundo Wieseltier, invasão das humanidades pela ciência). Wieseltier seria assim a voz indignada das humanidades que vêem o seu espaço violado — por exemplo por autores bem sucedidos de *pop science* como Pinker. Mas como podem as humanidades reclamar se são elas mesmas (pelos menos nos EUA) a abrir os braços ao ‘cientismo’ e à ‘neuromania’? O diagnóstico deste estado cientista e neurómano das Humanidades nos EUA é o ponto fulcral do Editorial. Os exemplos chegam a ser diver-

tidos, como o de estudantes cuja actividade cerebral é registada em aparelhos de imagem por ressonância magnética enquanto lêem *Mansfield Park*. Podem ser divertidos mas são absolutamente reais, e de qualquer forma a verdade é que visões das Humanidades em nome da qual Wieseltier reage a Pinker — a ‘compreensão da interioridade humana pelo contacto com obras’ — está muito distante dos factos e do espírito dos *curricula*. Wieseltier acena com Proust e Tolstoi, como se fosse isso que se faz nos estudos literários nos EUA e o ponto dos Editores é que não é. Deixou de ser. O que aconteceu entretanto? Aconteceu que, para além do cientismo e neuromania, os estudos de humanidades se abriram aos estudos de género, aos *gay studies*, etc. Ora se essas são as opções com que o potencial estudante de humanidades se depara, até poderíamos simpatizar com Pinker. Por exemplo o livro de Pinker sobre violência a que se alude no início do Editorial (*The Better Angels of Our Nature — Why violence has declined*, o tal *doorstop* de 800 e muitas páginas) pode ser filosoficamente ingénuo¹, mas tem por trás questões reais e trabalho científico em curso (não necessariamente do próprio Pinker) sobre a história dos animais humanos e a violência. Vamos imaginar que somos um jovem estudante americano, ou visitante nos EUA, escolhendo os cursos em que se vai inscrever — não poderíamos considerar a atenção

a um tal tópico intelectualmente mais produtiva do que o ‘engajamento’ à força na batalha pela *political correctness* que transformou a face das humanidades na academia americana?

Desde logo, interesse pela ciência é diferente de cientismo e neuromania. Essa é uma diferença delicada, o que tem um reflexo directo na filosofia académica, por exemplo na filosofia analítica na Europa e em Portugal. O cientismo e a neuromania que preocupam os editores da *The Point* não são aí desconhecidos. Na verdade correspondem a uma certo enviesamento na recepção europeia da filosofia americana. Quando a filosofia americana da mente e da cognição entrou em força no panorama europeu há umas décadas atrás (a partir dos anos 80, digamos), ela erguia-se contra uma certa falta de relevância intelectual real (nomeadamente para alguns filósofos franceses²), da filosofia historicista e literária dominante, de tradição francesa. Nem tudo, no entanto, foi positivo nesse passo de aproximação da filosofia europeia à filosofia americana: o cientismo e a neuromania de que os editores da *The Point* se queixam chegaram à filosofia europeia (também) por essa via, e traduziram-se em fazer filosofia como se fosse uma certa espécie de ciência, professando desprezo pela cultura, artes e literatura. Estes seriam os aliados do ‘outro lado’, o lado obscurantista, gaulês, ‘literário’. Ora esta forma de ver as coisas é no mínimo preconceituosa (nomeadamente relativamente à filosofia americana que actualmente se faz).

Mas será realmente esse o problema? Será que o problema é a existência de um espaço não ocupado quando uma certa forma de praticar as humanidades recua, o espaço para o qual alguém como Pinker pode avançar?

Talvez seja em parte. Mas o problema é certamente também o da transformação do lugar e do papel social e económico das universidades (o filósofo Robert Pippin retrata no seu comentário ao Editorial a situação americana, que se traduz, nomeadamente, neste momento, na enorme descida do número de estudantes de humanidades)

³. Podemos acreditar que as humanidades são muito importantes para a educação global do indivíduo; podemos querer aplicar tal ideia à universidade, sugerindo que, esteja esse indivíduo a estudar Matemática, Medicina, Economia ou Design o seu *curriculum* tenha um componente de humanidades. Essa é simplesmente uma óptima ideia, que as universidades americanas aliás praticaram, na segunda metade do século xx, muito melhor do que as europeias. Mas a ideia segundo a qual o resultado de uma educação universitária é algo de valioso para o indivíduo ele próprio, e como tal um fim em si, é algo que há muito tempo as universidades massificadas, abafadas por agruras económicas, na Europa e nos EUA, deixaram de ter em consideração. É um ideal de outros tempos. Será que alguma universidade está neste momento interessada em tal ideal, ou o vê como a sua ‘missão’, para falar o linguajar tecnocrático? Não creio, por mais que uma ou duas frases bem intencionadas acerca de cultura e artes apareçam usualmente nas auto-descrições oficiais das instituições universitárias. A verdade é que as universidades se veem hoje sobretudo como propiciadoras profissionais, formadoras de mão-de-obra qualificada para o mercado de trabalho; é em grande medida isso que os seus ‘clientes’ delas solicitam e delas esperam, é assim que o poder político as vê. Talvez até seja mais assim em Portugal do que nos EUA. Esse é o mais grave problema a partir de dentro da universidade como instituição, e ele não é função da ‘crise de identidade’ das humanidades. É claro, no entanto, que o lugar natural das humanidades e das artes na educação de cada indivíduo fica impossibilitado, ou anulado, numa concepção profissionalizante ou tecnocrática de universidade.

Talvez o ideal da educação global do indivíduo seja então algo que apenas pode continuar a existir fora das universidades. A vida intelectual continua e as humanidades estão lá. Os Editores da *The Point* têm confiança na identidade dos estudos literários — é a partir desse ponto de

vista que falam. Trata-se de participar na conversa acerca do que significa ser humano, dizem (embora, como notam ironicamente, um percurso académico pelos estudos literários possa neste momento parecer impedir tal). Talvez os Editores sejam invulgares; talvez essa confiança esteja a faltar aos estudos literários académicos pelo mundo fora neste momento. Os Editores confiam ainda numa outra coisa: pensam que o assunto das humanidades excede a academia. Estes dois pontos de confiança são importantes (pessoalmente partilho-os). Mas a verdade é que nada obriga a ligá-los à universidade.

Termino com uma queixa de Pinker que me parece sintomática. Ele queixa-se da falta de um agenda progressista por parte das humanidades na academia (um livro como o seu encontraria assim o seu lugar). Fica-se com vontade de citar a epígrafe (de J. Nestroy) que Wittgenstein escolheu para as *Investigações Filosóficas*: «Überhaupt hat der Fortschritt das an sich, dass er viel grosser ausschaut, als er wirklich ist» (O progresso parece maior do que realmente é). Noutras palavras, é preciso contrapor à queixa de Pinker algumas perguntas: ‘Progresso’? O que significa? Quem nos diz? Quem fala disso?

NOTAS

- 1 Esta foi a acusação de muitos. Mas o livro não deixou, sublinhe-se, de ser louvado por filósofos, por exemplo Peter Singer (cf. *New York Times, Sunday Book Review*, 6 de Outubro, 2011).
- 2 Estou a pensar no processo que deu origem à fundação do Institut Jean Nicod em Paris, em 2000.
- 3 Esta ‘explicação económica’ da crise das humanidades (em termos de número de estudantes) parece-me uma

especificidades dos EUA, ligada ao altíssimo valor das propinas universitárias. Em Portugal, antes da situação negra actual, que tocou todas as disciplinas do espectro, as humanidades não estavam particularmente sub-financiadas. Pelo contrário, tinham apanhado o barco da ‘investigação institucional’ em muito boa posição.

LÍNGUAS PERFEITAS E LÍNGUAS IMPERFEITAS

Maria Filomena Molder

MOTE

Foi num singular texto de Alain — capítulo I do Livro terceiro dos *Éléments de Philosophie* — que encontrei o mote para estas duas páginas, embora ele apenas fale das línguas perfeitas, as técnicas ou convencionais, abstendo-se de nomear imperfeitas aquelas a que chama populares, reais (as línguas maternas). As imperfeitas vieram de um outro texto, de Mallarmé, citado por Benjamin em «A tarefa do tradutor»: «Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême [...]». Se bem que para Alain (e para mim também) às línguas imperfeitas não faça falta a suprema (para o entendimento benjaminiano de tradução, sim, ele chamou-lhe língua pura, não propriamente uma língua, pois não se pode aprender nem ensinar), é de admitir que aceitasse a designação, feliz.

Para percebermos isto, o melhor é irmos ter com uma língua morta: «A vantagem decisiva das línguas mortas é que ninguém nos pode mostrar o objecto», tendência perniciososa de quem aprende as palavras através das coisas quando viaja ou por razões comerciais e industriais, o que «parece ter como fim, e teve como efeito, pôr entre parêntesis a cultura». Numa língua «completamente convencional» faz-se esse tipo de aprendizagem, numa língua onde não se sabe

— porque não se trata justamente disso — que «é através das palavras que é preciso compreender as palavras» e em nenhum outro lugar se engendram, albergam, se alteram e transmitem as ideias. Apesar disso é raro que as palavras das línguas técnicas, as perfeitas, «que se inventam segundo a natureza dos objectos, não conheçam algum antepassado». Alain dá exemplos: *ampère, volt, ohm*. E continua: «Equação, integral, convergência, limite são ainda palavras humanas, apesar do esforço do técnico, que quereria aqui fazer-nos esquecer qualquer outro sentido para lá daquele que resulta da definição». Poderíamos lembrar, por exemplo, a parafernália das ciências neuronais.

Acrescente-se às palavras de Alain, citadas a seguir, uma palavra de ordem: alguém terá de pagar a alguém que se dedique a «adivinhar o pensamento de um autor com a idade de mil anos a partir destes sinais maravilhosamente ambíguos, não é? Ainda melhor se o pensamento se afirmar logo por uma beleza irrecusável, imediatamente sentida e ao mesmo tempo confirmada por séculos de admiração. É aqui que qualquer pensamento se prepara, não somente de política e de moral, mas também de física».

VARIAÇÃO

«Tens de pensar no papel que desempenham nas nossas vidas imagens do género de pinturas (em oposição a desenhos de trabalho). E aqui não existe de modo algum uniformidade.

Comparar com isto: por vezes penduramos na parede provérbios. Mas não teoremas de mecânica. (A nossa relação a estas duas coisas.)»

— Wittgenstein, «Philosophy of Psychology – A Fragment» XI, § 195, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations* (edição P. M. S. Hacker e Joachim Schulte)

A luta de Wittgenstein contra a uniformidade dos papéis desempenhados pelas imagens é um belo exemplo para a diferença entre línguas perfeitas e imperfeitas. Embora aqui os Marinetti ou Álvaro de Campos pudessem ripostar com a sua preferência por teoremas ou automóveis, rodas e engrenagens, em detrimento de estátuas de Vénus ou coisas do mesmo género, i.e., para eles qualquer coisa se poderia pendurar na parede. E então Wittgenstein teria de ir pregar para outra freguesia. Por estranho que pareça, no entanto, tal reacção não toca na argumentação wittgensteiniana (resumida a: «tens de pensar» e «comparar com», *ad se ipso* ou para outro qual-

quer). Primeiro: se há uma forma de vida em que se costumam pendurar teoremas de mecânica na parede, Wittgenstein nunca a encontrou (e nós também não). Segundo: se houvesse essa forma de vida, Wittgenstein não estava em situação de a compreender (e nós também não). Aquela preferência escandalosa é histórica, desempenhou o seu papel de abalar algumas outras formas de uniformidade, coisa que Wittgenstein, aliás, não poderia compreender (ele próprio confessa a sua incapacidade em relação à arte contemporânea dele). E não se voltou a repetir. Nós podemos perceber quer a argumentação de Wittgenstein quer a preferência de Marinetti ou Álvaro de Campos. Mas o mundo em que vivemos é aquele em que se pode seguir sem mais a argumentação de Wittgenstein, é o das línguas imperfeitas, aquelas onde se inventam e surpreendem ditos e provérbios, poemas e manifestos. Os teoremas de mecânica ou os automóveis, as rodas e engrenagens, pertencem às línguas perfeitas, aquelas que lidam com coisas e não com palavras, mesmo não esquecendo a reserva manifestada, isto é, os antepassados aparecem onde menos se espera. *Nota bene*: nada impede que se pendure na parede a *Ode Triunfal* ou o *Manifesto Futurista*.

CODA

O poema sumério: ... *as mãos da repariga,/ o cabelo da estreita repariga* — do qual fala

Herberto Helder em dois poemas de *A morte sem mestre* — é um género de pó que exala vida.

DA ESTUPIDEZ ENQUANTO CIÊNCIA

Gustavo Rubim

É provável que o editorial de Jon Baskin, Jonny Thakkar e Etay Zwick publicado no nº 8 de *The Point* pareça, aos leitores mais experimentados neste tipo de discussão, um caso relativamente regular de defesa dos estudos literários na universidade perante uma ameaça típica que, pouco mais ou menos, coincide com as ambições expansionistas do discurso dito «científico». Não consigo ascender a uma atitude tão relaxada.

O que me parece que está aqui em jogo é um processo (e um problema) a que se tem dado pouca atenção e que não creio que tenha melhor designação do que esta: o avanço da estupidez na universidade.

As razões que obrigam ao uso da palavra «estupidez» são óbvias. É evidentemente estúpido, em primeiro lugar, um psicólogo (Steven Pinker ou outro qualquer) vir falar, seja a que propósito for, em nome da ciência, como se a psicologia, por usar meia dúzia de métodos quantitativos, por abusar de gráficos ou por incluir prática clínica, tivesse alguma relevância científica especial. Não precisamos de ser como certos médicos que chamam aos seus colegas psicólogos «os bruxos», mas negar a componente fortemente especulativa e interpretativa da psicologia (em qualquer um dos seus ramos) seria como negar que os estudos literários tivessem alguma coisa a ver com poemas e romances. Esta estupidez, ainda assim, é compreensível: a psicolo-

gia esforça-se de vez em quando por fugir à sua velha e inelutável dependência das humanidades, em particular da filosofia. Através de Pinker, esforça-se por inversão (como se já estivesse fora das humanidades), mas nem assim deixa de ser um esforço vão e patético, que aliás não é exclusivo da psicologia.

A segunda razão é que é igualmente estúpido (mas muito menos aceitável) que um académico, como Pinker, esqueça por poucos minutos que seja aquilo que diferencia os vários domínios de saber e pensamento que convivem no espaço universitário, sugerindo que há vantagem em regê-los todos pela mesma cartilha. É certo que no seu texto para o *New Republic* nunca parece ser uma posição tão radical e homogênea aquela que defende, mas a ideia de que a abertura à ciência é a salvação para o futuro das humanidades significa, na prática, que as humanidades já não têm nada que as suporte por si mesmas. Ou seja, que caducaram. As únicas humanidades válidas seriam as daquilo a que Pinker chama «humanismo científico», um fantasma que, além de ser ainda mais informe do que aquele a que ele chama «pós-modernismo», assenta na crença de que a «ciência», só por existir tal como é, contribui para o bem da humanidade. Aquilo com que Pinker sonha (e o psicoterapeuta dele, em certo nível de análise, explicará esse sonho melhor do que eu) é com

um mundo universitário onde a crítica dessa crença fosse inaceitável e inexistente.

São menos óbvias talvez as razões por que se deve falar aqui em «avanço» da estupidez na universidade. Sabemos que a estupidez nunca foi alheia à universidade. Mas é exatamente porque a estupidez progride agora sob a figura e o nome da «ciência» e tende a fazê-lo com força e sofisticação inusitadas, que penso que o substantivo «avanço» é o mais adequado: há hoje na universidade, em geral, uma estupidez avançada que, como acontece nos argumentos de Pinker, parece valer-se de conhecimento muito atualizado para impor padrões de pensamento, métodos de trabalho, finalidades sociais e critérios de legitimação que não pretende de maneira nenhuma sujeitar a debate e a refutação.

A situação requer atenção constante, mas enquanto a universidade produzir poderes de análise crítica equiparáveis aos de Baskin, Thakkar e Zwick — e enquanto vá havendo sítios como The Point para publicar os resultados desse exercício crítico — nada se pode dizer que esteja mesmo mal com a sorte das humanidades. Elas cumprem a sua missão quando quem por elas passa consegue dismantelar as falácias «científicas» que procuram, afinal, suprimir o que no pensamento literário, na filosofia e nas ciências humanas há de imprevisível e de incontrolável. É certo que o texto de Steven Pinker não é, em última análise, nada senão uma manobra publicitária sem qualquer valor para o futuro dos estudos humanísticos. Mas não por acaso Baskin, Thakkar e Zwick o imaginam a beber Chardonnay com reitores e pró-reitores. No texto da discórdia, que já mencionei acima, Pinker é particularmente conspicuo a negar quaisquer implicações políticas da atividade científica — um sinal inequívoco (tal é a grosseria da mistificação) da intencionalidade sobretudo política do seu discurso. Também não é por acaso que ele faz ecoar tal discurso nas páginas de um jornal, silenciando em supostos «clichés» todos os argumentos e pontos de vista que lhe são adversos.

Se virmos bem, esta discussão sobre as «humanities» nos EUA é uma manobra de diversão levada a cabo para evitar a discussão sobre a universidade e aquilo em que ela corre o risco de transformar-se. Os próprios Baskin, Thakkar e Zwick fornecem, ao longo da sua argumentação, exemplos lamentáveis do que se passa em lugares universitários tão importantes nos Estados Unidos como Harvard, Duke ou Stanford. O pior cenário possível seria aquele em que, independentemente das áreas de saber, a estupidez avançada se revelasse, no estado de coisas atual, uma doença autoimune do sistema universitário. (É por receio desse cenário que hesito em desenvolver aqui a minha proposta pinkeriana para resolver o problema da falta de alunos em Engenharia Civil, salvo indicar que é urgente introduzir lá precocemente o ensino da desconstrução. Mas fica para outro dia.)

Não há todavia vantagem em cultivar o pessimismo académico. Por isso, termino com duas observações bastante clássicas que representam a minha confiança na instituição e na sua capacidade regeneradora.

A primeira para dizer que o discurso de Pinker deve ser lido na sua cadeia de determinações norte-americanas, uma cadeia cuja história pode remontar a ninguém menos do que Ralph Waldo Emerson. Lembremos que um dos ensaios mais famosos de Emerson, *The American Scholar*, foi proferido em 1837 perante a Phi Beta Kappa Society em Cambridge e que, perante tal audiência académica, Emerson escreveu isto que tomo a liberdade de traduzir:

Há indubitavelmente uma maneira certa de ler, para que esta se mantenha firmemente subordinada. O Homem Pensante não pode ser dominado pelos seus instrumentos. Os livros são para as horas de ócio do universitário. Quando se pode ler Deus diretamente, a hora é demasiado preciosa para ser gasta com as transcrições que outros homens fizeram das suas leituras.

Não sei se há uma maneira certa de ler esta passagem, mas há pelo menos uma maneira cujo

resultado são as ideias de Steven Pinker. Porque não haveria problema nenhum com as «humanities» se estas não fossem basicamente constituídas por livros e pela prática de ler livros. Ora, se Emerson, suposto discípulo de Montaigne e confesso admirador de Swedenborg, pensa dos livros e da leitura isto que aqui está, veja-se o que pode pensar um homem para quem a própria linguagem é um instinto (cf. Pinker, *The Language Instinct*, 1994). Resta acrescentar que nem Emerson nem Pinker são coerentes neste ponto, mas não é possível ser-se coerente neste ponto.

O recurso histórico-literário não é o único para lidar com a estupidez avançada. O outro

é aquele que nos caracteriza, a nós, «humanistas» modernos que não temos a piedosa ilusão de Emerson de poder «ler Deus» diretamente onde quer que seja. Isto é, a bibliografia com que ainda estamos a aprender. Neste caso, a básica é mesmo constituída pelo ensaio de Avital Ronell: *Stupidity*, University of Illinois Press, 2002.

Cito-a a fechar e no original, simplesmente porque Avital me parece bem clara: «All we know at this juncture is that stupidity does not allow itself to be opposed to knowledge in any simple way, nor is it the other of thought.»

BATAS BRANCAS

Miguel Tamen

Editorial de *The Point* opõe-se a uma esperança que se tornou recorrente. Trata-se da esperança de que descobertas científicas mostrem maneiras mais verdadeiras de fazer o que se faz nas humanidades e comprovem as intuições dos seus melhores praticantes; e que assim as humanidades nos Estados Unidos possam finalmente ser respeitáveis. Tal esperança parece-me também a mim fátua. A complacência que os humanistas põem nas bio- e neuro-coisas é injustificada e tem, no melhor dos casos, um valor de entretenimento. O entretenimento é quase sempre proporcionado por pessoas que não são reconhecidas por nenhuma bio- ou neuro-pessoa, e apresentado para benefício de pessoas que não têm qualquer ideia do que sejam bio- ou neuro-coisas. A situação não é diferente da definição que o músico e compositor Frank Zappa deu do jornalismo musical: «pessoas que não sabem escrever, a entrevistar pessoas que não sabem falar, para pessoas que não sabem ler.»

Na Europa, onde a tradição das humanidades é menos forte e o financiamento para os seus costumes e instituições é esmagadoramente público, a via para a respeitabilidade das humanidades é prosseguida por outros meios. Resulta, na sua forma tentada, de um processo de mimetismo. O processo consiste em, na justificação e organização das humanidades, se emularem costumes, vocabulários e insti-

tuições característicos daquilo que se imagina serem as ciências.

O resultado mais grotesco e exemplar deste processo é a existência dos chamados «centros de investigação» nas humanidades ou, mais correctamente, o financiamento público de tais centros. Tentar explicar a um humanista não-europeu a entidade «centro de investigação» (sem falar sequer na entidade «laboratório») é tão difícil como tentar explicar a constituição britânica ao Professor Jorge Miranda. Estas entidades e os seus parentes próximos constituem uma espécie (cujo membro mais avantajado e de maior alimento são as erroneamente conhecidas por escolas de pós-graduação alemãs) que floresce apenas nos ecossistemas em que o estado governa o ensino superior.

Robert Pippin lembra, na sua contribuição para o simpósio do *The Point*, a ideia de Humboldt sobre a ligação estreita entre investigação e ensino que caracteriza as universidades modernas. Tal ligação, que é muitas vezes mal-entendida como licença para considerar o ensino comparável em dignidade ao latrocínio e ao envenenamento, é particularmente importante nas humanidades. A actividade das humanidades nos seus melhores casos oferece justificações sem que possa oferecer testes ou correlações. Requer pelo contrário um trabalho paciente de discussão e exame para que são cruciais as

audiências das salas de aulas. O ensino, graduado e pós-graduado, constitui a principal e a melhor possibilidade para esse trabalho.

Por outro lado, não é exactamente claro aqui-lo que nas humanidades conta como investigação. Embora a palavra 'investigação' pareça já à partida um sintoma do processo de mimetismo que venho a deplorar, não é de excluir que o termo tenha muitos significados diferentes, e seja suficientemente plástico para não excluir por exemplo a tradução das obras completas de Saint-Simon levada a cabo por um centro de história, um «projecto» sobre geo-bio-socio-neuro-morfologia da materialidade na paisagem prosseguido num centro de literatura, e uma série de congressos lusófonos sobre O Que É Afinal O/A Outro/a? oferecida por um centro de filosofia, sem falar, claro, do fatal volume colectivo sobre performatividade e representação publicado (mediante pagamento antecipado) numa editora holandesa. Excepto a primeira, nenhuma destas coisas, porém, e independentemente do seu mérito, é insusceptível de se passar melhor à volta de mesas de seminário e em salas de aulas.

Com efeito, salvaguardados aqueles casos raros e temporários em que, por falta de mundo e tempo, se exigem grupos grandes de pessoas, a mera ideia de um conjunto de pessoas dedicadas à mesma coisa (a que lisonjeiramente se chama «projectos») é uma monstruosidade nos termos. O financiamento público de centros de humanidades serve essencialmente para os financiados se encontrarem periodicamente e se publicarem uns aos outros em revistas inventadas e em livros que nenhuma editora séria, comercial ou não, consideraria um segundo, não fosse o caso de lhes garantirem antecipadamente o pagamento de todas as despesas.

Uma segunda característica das actividades académicas das humanidades é assim a de, salvo excepções como as apontadas, o que se faz se fazer sozinho. Nas humanidades, e em todas as humanidades, não existe qualquer vantagem discernível em existirem «equipas», «colectivos» ou

«grupos». A pessoa que formula uma nova teoria brilhante sobre vagueza, ou que redescreve, ainda que ligeiramente, uma teoria de Epicteto (ou um romance de Júlio Dinis) precisa quando muito de pessoas que a ouçam e lhe respondam – mas nunca de pessoas que façam o que ela faz. As suas necessidades intelectuais não requerem qualquer instituição além da universidade, essa maravilhosa invenção medieval. Deste ponto de vista, a diferença entre humanidades e ciências é só a diferença entre coisas que devem fazer-se apenas em universidades e coisas que por vezes têm de se fazer noutros lados.

Acontece ainda que os chamados centros de investigação nas humanidades são encorajados, sobretudo quando têm que justificar o dinheiro que custam, a combinar os piores aspectos do jargão científico («projectos», «equipas», «avaliações» e «resultados») para encobrir a mais completa falta de sanção para aquilo que fazem. A serem ciência porém são ciência sem investigadores, laboratórios, comunidades científicas, aparelhos, testes, patentes, ratos e dinheiro. Produzem deliberadamente humanistas ataviados de cientistas os quais, após várias mudas de batas brancas, acabarão por sentir o que deveras fingem. Não é no entanto impossível que a situação não seja aparente a alguns participantes desta comédia, e aos vários administradores que intervêm no processo. Mas tal quer apenas dizer que subsiste à base de uma dieta combinada de má-fé e estupidez.

Não sem interesse é explicar a razão por que na Europa se insiste num processo que na ordem geral das coisas não será caro mas que é em todo o caso um desperdício. Uma explicação que me ocorre, pelo menos para o caso português, é o modo como a lentidão e irracionalidade não tanto, como se diz, das universidades, mas das leis laborais, ao promover a eternização dos vínculos laborais e ao impedir a substituição de pessoas, levou ao cultivo intensivo de formas substitutivas de emprego. Tais formas de emprego foram em Portugal cometidas a uma agência

pública extra-universitária, a exageradamente conhecida como Fundação para a Ciência e Tecnologia.

De facto, em Portugal quase todo o financiamento para a investigação nas humanidades depende dessa agência. Mas porque foi fundada em tempos mais felizes, em que se entendia por ‘ciência’ aquilo a que a maior parte das pessoas chama ciência, os modos de reconhecimento dos subsidiados putativos nas humanidades incluíam desde sempre os costumes e instituições reconhecíveis por cientistas inocentes: grupos, laboratórios e centros. À medida que as universidades foram quebrando o elo demográfico entre as gerações dos seus professores, passou a

ser garantido por essa agência pública emprego temporário às pessoas que deveriam estar nas universidades. Dado o aumento de esperança de vida, estas pessoas passarão plausivelmente o resto da sua vida de bolsa em bolsa até à idade da reforma.

A situação não parece mostrar sinais de acabar. E assim se explica que, de três em três, ou de quatro em quatro anos, quando mais um grupo de dinamarqueses mascarados de cientistas se desloca para avaliar um centro investigação de humanidades, todos os seus cada vez menos jovens investigadores, alinhados à porta, vestidos de batas brancas, continuam a agitar melancolicamente os estetoscópios de cartão.

POESIA / FICÇÃO



HÁBITOS SEDENTÁRIOS

Nunes da Rocha

XII

E disse

«Dá-me uma hora entre quatro paredes

E terás a lesma — palavra na borda da chávena

O fio de cuspo na janela comum

Verás um homem com uma agulha nos olhos

Os lábios brancos

Como um suicídio em rima pobre

Supõe que chegámos a este quarto

Com aluguer de memória no serviço

Supõe um modo único de despedida

Sem naperons ou devoluções

Tão pouco inconveniências de bidé

Supõe ainda um esquecimento consentido

Destinado ao aterro

Em desmedida violência só porque sim

Coração míope e pedra no coração

E será outra a biografia ao nascer do dia»

Ainda disse

XIII

Chegámos aqui de óculos escuros, ventres inchados
Prestes à consolação
 Em obediência aos panfletos
E às promessas esquecidas
Do alto absoluto para o absoluto esquecimento
Na quase coincidência
Ou quase evidência do cascalho derredor
Com a dormência dos pequenos cadáveres
De um lado a carne desprendida
Do outro a maçada de não chegarmos a horas
Culpa e silêncio confortável
Serão a última ceia num dialecto invisível ou
Mais confortável ainda
Posfácio a dispensar índice num cais onde os comboios
São navios parados
Sem vento
Sem terra no mar

XIV

Digo

Soubesse o que me esperava

E a certeza de te olhar seria como uma chuva

Sobre morada injusta

 No caminho deixando breves recados

 Minúsculas doenças

Na infame maneira de regressar a casa

Jurei ser poeta de canivete no bolso

 Com a maldade escondida

Pronto a um destino sem dignidade

 Como laranja esquecida

Capaz de uma dor fora de horas

 Ou álcool inacabado

À primeira chuva

Um rato ou talvez a parede subtil

Repartiram os ténues versos

De súbitas indecências

Nunes Da Rocha, Amadora, 2014

FÉRIAS EM FAMÍLIA

Claudia Clemente

Era branca e solarenga, mas tinha algo da casinha de doces e guloseimas do conto de Hansel e Gretel, talvez o contorno das portas e janelas pintado de verde escuro, ou os pequenos pilares de tijolo vermelho vivo a suportar a varanda florida do primeiro andar. Era tal e qual as fotografias da internet, e todos suspiraram de alívio por não terem sido enganados. Ao vê-la, a criança gritou de alegria. Nesse verão, o pai decidira optar por umas férias em família numa casa alugada no meio do nada, uma forma discreta de tactear a aceitação, por parte dos outros membros do clã, da sua nova namorada — uma rapariga discreta, divorciada e sem prole. Tinha levado consigo o seu próprio progenitor, a tia Eulália (uma senhora que irradiava beleza intemporal e irrealidade em igual proporção), os filhos mais velhos (dois gémeos infernais pré-adolescentes), o seu cão Toby, e a criança. A criança tinha já três anos mas não falava. Optara por não o fazer. Os diversos médicos consultados tinham dito aos pais para não se preocuparem, podia ser ainda uma consequência do divórcio, talvez em breve se resolvesse por si, assim que ela aceitasse a sua nova situação. Fosse qual fosse o motivo, o facto é que não articulava ainda uma única palavra. Emitia, para grande horror do resto da família e dos múltiplos vizinhos do prédio, uns guinchos estridentes que médico nenhum no mundo conseguiria

justificar, e muito menos abolir. A tia Eulália insistia em viver num qualquer *glamour* passado que só existia na sua cabeça e nalguns filmes dos anos quarenta de Hollywood. Passeava-se por casa com vestidos vaporosos e longas écharpes, uns enormes óculos escuros que lhe tapavam metade da cara miúda e que ela usava dia e noite, e só saía à rua de cabeça coberta, geralmente por uma gigantesca *capeline* que alternava com um turbante amarelo-canário, ambos dignos de qualquer vedeta de Cannes que se prezasse, na década de sessenta. A criança gostava da tia Eulália porque era, ao contrário do resto dos parentes, colorida e espampanante e, tal como ela, feliz na sua inocência e total ignorância do mundo exterior. A criança também gostava do avô, porque ele usava fraldas semelhantes às suas e porque às vezes a deixava andar na cadeira de rodas. O avô alimentara em tempos o sonho de ser cantor de ópera. E embora tivesse servido à mesa durante toda a vida, chegara na sua juventude a fazer parte de um coro amador. De vez em quando, no final de uma refeição em que abusara um pouco do álcool que lhe estava expressamente proibido, insistia em reviver esses dias gloriosos, para desespero de toda a família. Quando isso sucedia e ele desatava a cantar, a placa superior dos dentes postiços descolava-se e ficava a bater de encontro à de baixo mais ou menos ao ritmo da melodia. A criança gostava

muito de lhe ver as gengivas nuas e cor de rosa. O avô costumava pontuar as notas mais agudas com umas poderosas flatulências de efeitos devastadores nas narinas circundantes. Talvez por esse motivo, mal ele ameaçava atacar uma ária a debandada era geral. Assim, a criança acabava invariavelmente por ficar sozinha à mesa a ouvir o avô dar à placa e saudava com aplausos entusiasmados cada nova e ribombante detonação. Naquele momento, de mãos dadas diante da casa, eram eles os dois quem mais parecia apreciar o colorido edifício. Também a piscina era de generosas dimensões. Construída perpendicularmente à casa, era tão comprida que as suas proporções harmoniosas pareciam distorcidas pela perspectiva. Todas as divisões da casa tinham vista para lá, e tanto a orientação do terraço como o formato do jardim e a inclinação do terreno pareciam pensados em função daquele gigantesco tanque. O seu azul-turquesa fora o principal motivo que os levava a escolher aquela específica moradia, de entre tantas outras que o site tinha para oferecer. Quase como o altar de uma igreja, onde todos observam os gestos do sacerdote, a imensa piscina era sem qualquer dúvida o centro de todas as atenções. O ruído incessante das cigarras confundia-se com o ronronar do motor que reciclava a água. Provinha de uma fileira multicolor de arbustos típicos da região, que atrás do enorme tanque delimitavam o jardim e pareciam ter sido concebidos para defender a privacidade dos habitantes da curiosidade do exterior. As plantas estavam todas em flor e contribuíam para o aroma indefinível e adocicado que pairava no ar, muito diferente do habitual cheiro a cloro das piscinas, já que o sistema de desinfecção ali utilizado era à base de sal.

Toby ladrava e saltava pelo relvado fora, parecendo escolher de forma criteriosa qual o melhor talhão para transformar em casa de banho temporária. O avô afirmou que pretendia ir nadar imediatamente apesar da água ter aspecto de ser fria e do sal lhe ir certamente picar na pele. A criança quis ir com o avô e desatou a guinchar,

mas o pai insistiu que já era tarde e ainda tinham de se instalar, motivo pelo qual os mergulhos ficariam adiados para o dia seguinte. O avô e a criança amuaram, mas como sempre acataram as suas ordens. Satisfeitos com o exterior da casa, decidiram entrar. A arfar de calor, Toby quis segui-los, mas um olhar severo fê-lo mudar rapidamente de ideias. Conformado, deitou-se no tapete que dizia «bem-vindos welcome» e esperou pelo regresso dos donos enquanto olhava de soslaio e com cobiça para a refrescante superfície azul. O interior era simples mas agradável, notava-se que fora preparado com esmero para receber os visitantes. O mobiliário era funcional e a maioria dos objectos fora escolhido com algum cuidado. Vaguearam todos pela sala — a princípio numa fila tímida e ordenada, quase como num cortejo, mas à medida que foram ficando mais à vontade começaram a dispersar. Apreciaram a decoração, detendo-se aqui e ali para melhor observar qualquer detalhe que lhes tivesse chamado a atenção. A namorada do pai não fez qualquer comentário, limitando-se a aprovar em silêncio a ausência à vista desarmada de insectos, pó e teias de aranha. Os gémeos desataram a rir ao descobrir que alguns dos *bibelots* ainda tinham a etiqueta da loja de onde provinham e fartaram-se de fazer troça de um quadro *naïf*, por sinal bastante feio, que representava a casa de férias no meio de um jardim luxuriantemente onde ainda não existia a piscina. A tia Eulália demorou-se a admirar uma colecção em marfim de peças de escultura algo bizarras, que faziam lembrar animais, embora nenhum em particular ou uma mistura de vários bichos no corpo de um só. O avô dedicou-se a contemplar, embevecido, um painel de madeira que representava criaturas em diversas posições do Kama-Sutra e que os gémeos tentavam desesperadamente soltar da parede quando foram surpreendidos pelo pai. Entretanto, a criança descobriu em cima de um aparador uma estatueta que confundiu com uma boneca e se apressou a surripiar. Só depois se apercebeu que no lugar da cabeça da pequena

figura feminina o pescoço se alongava e ficava cada vez mais fino, desfazendo-se, como se tivesse sido truncado, ou como se tivessem enxertado uma serpente entre os ombros de uma mulher. Assustada, a criança apressou-se a pousar a horrenda escultura e correu chorosa a refugiar-se no protector colo paterno. Terminada a inspecção, cada um escolheu o seu quarto, desfizeram as malas e para grande alegria de Toby vieram reunir-se na ampla varanda do piso superior, que dava, também ela, para a piscina. Decidiram jantar ali mesmo, estava um fim de tarde quente e a noite prometia ser agradável. A namorada do pai ofereceu-se para cozinhar, generosidade que logo foi aceite e agradecida com alívio por parte de todos os restantes membros da família. Na varanda, o doce murmúrio da água sobrepunha-se a cada grito dos mais novos e a cada conversa dos adultos. Por vezes um deles interrompia-se a meio de uma frase porque aquele ruído era tão suave e omnipresente que se tornava difícil de superar, nada do que dissessem seria mais pertinente do que esse canto de embalar: a voz hipnótica da água que parecia convidá-los a entrar. Antes do jantar, os gémeos ainda tentaram em vão aterrorizar a tia Eulália, brandindo na ponta de um pau uma pequena cobra que tinham encontrado no jardim. Perdiam o seu tempo, já que a excêntrica senhora deixara de ter a capacidade de se assombrar seja com o que fosse desde o longínquo dia em que ouvira no supermercado, atrás de uma pilha de latas de sardinha em conserva, o marido a combinar com a amante a melhor forma de se verem livres dela. Divorciara-se imediatamente e nunca lhe conseguira perdoar, mas não sabia dizer ao certo se o que mais a humilhara fora a descoberta do maquiavélico plano ou a falta de requinte na escolha do local para o traçar. Terminada a refeição, seguida atentamente por Toby na esperança de algum pedaço caído da mesa, decidiram por unanimidade deixar a loiça por lavar e a cozinha por arrumar e foram-se todos deitar sem qualquer remorso. Afinal,

sempre estavam de férias, de manhã tratariam do assunto. Recolheram aos seus respectivos aposentos e, exaustos pela viagem, não tardaram em adormecer, ansiosos pelo dia seguinte. Chegara o momento que a criança mais odiava. Era a altura em que o pai ia dormir com aquela mulher, que não era ela nem a sua mãe, mas apenas outra, uma candidata a madrasta. Despertava a meio da noite a pensar nele, com a porta fechada naquele quarto onde não lhe era permitido entrar mas à outra sim, e desatava a chorar. No início dessas crises o pai acorrera sempre, aflito, a ver o que se passava, mas com o passar do tempo os repetidos choros de ciúmes nocturnos tinham deixado de fazer efeito. Talvez por isso dessa vez a criança tenha ficado calada quando acordou. Com o nariz colado ao vidro, ficou apenas a olhar lá para fora, para o jardim banhado pelo luar. Alguém se enganara no interruptor e deixara acesa inadvertidamente a luz interna da piscina. Os grandes holofotes varriam as intranquilas profundezas azuis. A criança gritou e o ruído estridente ecoou sem resposta pela casa adormecida. Lá fora continuava a reinar o silêncio, apenas interrompido pelo doce murmúrio das águas, que se justificava por fim. Os potentes focos luminosos revelavam-nas sem que elas se parecessem incomodar.

A criança guinchava e uivava, mas ninguém dava mostras de se importar com as suas tentativas de alerta. Não lhe deram ouvidos nessa noite, nem lhe iriam prestar atenção nos dias seguintes, preocupados com o desaparecimento do Toby ou com a descoberta da cadeira de rodas do avô vazia, derrubada sobre o relvado. Submersas, à luz da lua elas aguardavam, serenas e ondulantes na sua certeza, aguardavam que uma vez mais o destino se cumprisse. Exultavam serpenteando, e a sua alegria era como uma promessa que se renovava a cada verão, com a chegada de mais um alegre e ruidoso grupo de turistas, uma nova família despreocupada e numerosa e, com sorte, até um cão.

ENSAIOS



POMBOS E MARITACAS

Ana Sabino

No dia 31 de Janeiro de 2014, foram avistadas cinco maritacas na Avenida António Augusto Aguiar. O que faziam ali cinco aves tropicais, soltas em pleno inverno lisboeta? Estes pássaros grandes, coloridos, barulhentos, misturados entre os pombos quietos e cinzentos, passaram despercebidos a praticamente toda a gente que estava à sua volta. Eu reparei. E desde já estabeleço uma nota importante: falo de mim com um certo pudor — não gosto de usar a palavra «eu» logo no primeiro parágrafo —, pelo simples facto de «eu» me parecer um objecto de estudo de fácil acesso para as questões que me interessam aqui. Do que me interessa falar aqui é sobre o que é ser daqui, o que é estar aqui, ou estar em algum outro lugar.

POSIÇÕES RELATIVAS

O ruído das aves foi a primeira impressão que tive da diferença entre estar em Portugal e estar no Brasil. Cheguei ao Brasil já bem tarde na noite, fui recebida com um abraço familiar e dormi. Quando acordei, estava dentro de uma casa confortável, e ouvia os pássaros a cantar lá fora. Mas não era o mesmo barulho ao qual eu costumava chamar «pássaros a cantar lá fora»; os pássaros eram diferentes, o seu canto era diferente. Estar dentro de uma casa ao amanhecer, enquanto os

Reparei nas maritacas, enquanto caminhava pela rua fora, porque ouvi um grasnar que era para mim ao mesmo tempo familiar e estranho. Algo que eu conhecia, mas que não pertencia àquele contexto. Conhecia, percebi, do tempo em que vivi em São Paulo, Brasil, altura em que ouvi e vi uma variedade de pássaros tropicais, incluindo as inconfundíveis maritacas.

Ocorreu-me então que ser uma maritaca em Lisboa não é o mesmo que ser uma maritaca em São Paulo. E aquilo que me interessou averiguar foi precisamente o que significa isto: o que é ser daqui e estar ali, o que é nascer no Porto e estar a caminhar em Lisboa, o que é ser português no Brasil, ou ser uma ave tropical num país mediterrâneo.

pássaros cantavam lá fora, era diferente. Mas não tão diferente quanto eu esperaria.

Poucos dias depois, escrevi: «Não é muito diferente, estar aqui. É estranho, mas é verdade. Parece-me mais importante, tangível, decisivo, a minha posição relativa a esta cadeira — sentada na ponta, como quem está pronto e prestes a levantar-se, ou mergulhada no fundo dela, chamando o sono e o sonho — do que a minha posição relativa ao mundo». Ainda hoje tento

descrever aquilo que fazia com que tudo fosse familiar e estranho ao mesmo tempo, e penso que apesar das tentativas só posso descrever detalhes, e ainda não tenho alcance sobre o todo. Mas, sobretudo, o que me surpreendeu então e me parece óbvio agora, é que a posição em relação a mim não tinha mudado, com uma simples viagem de dez horas de avião. Eu achava o mesmo de mim, e sentia-me a mesma, e a sensação de estar num quarto confortável, com a luz matinal a querer entrar pelas janelas, juntamente com o canto dos pássaros, era familiar, mesmo que em certos detalhes fosse tão estranha. Mas era isso: dentro de mim, nenhuma alteração se tinha dado — ainda.

Foi nesses primeiros dias que senti o primeiro embate de ser dali e estar aqui. Todos senti-mos já a estranheza de ser estrangeiro num país que visitamos. Mas quando temos a necessidade de operar exactamente na mesma engrenagem que os nativos, ela confere uma importância diferente a esta estranheza. Há uma vontade de amaciar essas diferenças, ao mesmo tempo que, vistos do exterior, somos descritos exactamente pela diferença que tentamos atenuar. Para todos os efeitos, e em múltiplas situações, para o melhor e para o pior, eu era a portuguesa. Se em Portugal isso era uma característica totalmente muda em mim, dez horas depois, com uma viagem de avião pelo meio, essa era a primeira característica visível de mim. Não foi, no entanto, a primeira vez que senti esse embate; muito mais cedo, quando comecei a estudar na Universidade de Lisboa, tinha já sido a Ana do Porto. Tendo nascido no Porto e ido estudar para Lisboa, tinha já passado por esta experiência de me embrenhar num sistema que não nasceu já a contar comigo. Por isso, tudo o que descrevi aqui me parece natural. Ganhou um interesse novo para mim, no entanto, na inter-

secção destas duas estranhezas, na simultaneidade destes dois deslocamentos.

Certa noite, discutindo receitas de bolinhos de bacalhau com amigos brasileiros, lembro-me de ter colocado a mão na anca, levantado a voz e dito com firmeza: «... porque eu sou uma mulher do norte». Para esses meus amigos, esta expressão não significava rigorosamente nada, ou, até, significaria algo completamente diferente do que eu esperaria. Ser uma mulher do norte de Portugal, no Brasil, não tem um expressão característica. Em Portugal, teria bastado a nomenclatura «bolinhos de bacalhau» (e não «pastéis de bacalhau») para invocar a tradição mais autêntica, bruta, e firme a que eu queria dar expressão com a minha mão na anca e a minha frase, manifestamente deslocada. É que ser uma mulher do norte, no Brasil, não significa nada. E eu, que nunca me senti assim tanto uma mulher do norte, nem sequer muito portuguesa, enfrentei o pestanejar em branco dos meus amigos brasileiros com um embaraço universal.

Explicar coisas que sempre sentimos como adquiridas é aquilo que nos revela que não estamos exactamente no lugar de onde somos. Tal como quando temos que explicar a alguém onde é a Avenida da Liberdade (em qualquer cidade portuguesa), sabemos que esse alguém é de fora. Certa vez, partilhando um táxi, olhei para São Paulo pela janela em movimento, e saí-me a expressão «Primeiro estranha-se, depois entra-se». Nunca me senti tão portuguesa como quando expliquei à pessoa com quem partilhei o táxi a história dessa frase de Pessoa.

E são estas pequenas coisas que eu carregava em mim sem saber que faziam com que Portugal inteiro tivesse vindo comigo e que, à primeira vista, antes de que estas estranhezas se tivessem revelado, estivesse tudo no mesmo lugar. Apenas a mala ainda não tinha sido desfeita.

MALAS E BAGAGENS

Chateaubriand escreve, a 11 de Dezembro de 1803, no diário da sua «Voyage en Italie»: «chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger»², uma citação escolhida por Levi-Strauss para terminar a sua introdução à obra «Tristes Trópicos», que relata parte da sua experiência no Brasil, precisamente.

É isto, então: enquanto carregamos o nosso próprio mundo, composto de tudo aquilo que vimos e amamos, apenas parecemos percorrer e habitar o estrangeiro. Mas o que significa isto, carregar um mundo, o nosso mundo? Carregar como? Carregar onde? Carregar o quê? E como funciona essa bagagem? É uma bagagem porque

é um peso, ou é uma bagagem porque é um conjunto de coisas úteis? Ou as duas coisas? E podemos escolhê-la? Podemos escolher largá-la? E se eternamente parecemos percorrer e habitar, nunca realmente percorremos e habitamos um lugar estranho?

Estas são questões para as quais não há uma resposta conclusiva, e de facto todos sabemos que estamos a falar de coisas que não se medem, não têm um peso e não ocupam um espaço fora da nossa consciência de nós mesmos. Sabemos também que isso não retira valor à ideia de uma mala cheia de coisas que nos definem. Talvez possamos simplesmente dizer, como e. e. cummings, a respeito das coisas que amamos: «i carry it in (my heart)»³.

MUNDO NOVO

Não sabendo ao certo responder a estas perguntas do ponto de vista de quem carrega malas por determinados lugares, gostaria de considerar também o ponto de vista do lugar. Porque se um lugar continuamente deixa passar por si pessoas que não lhe pertencem, então, o lugar está condenado a nunca ter ninguém que lhe pertença, a não ser os que lá nasceram?

Não é assim, e o Brasil sabe-o bem. Aliás, o Mundo Novo inteiro foi construído assim. Pessoas chegaram vindas de várias partes da Europa, e tornaram-se Americanos. Deve ser por isso que, no Brasil, a relação com a nacionalidade é completamente diferente da de Portugal. É infinitamente mais fácil ser-se brasileiro do que ser-se português, e isto porque é perfeitamente habitual acabar por se ser brasileiro tendo-se nascido português, italiano, japonês, para nomear apenas os exemplos mais comuns.

Tomemos um exemplo controverso: Padre António Vieira. Português? Não, brasileiro. É claro, nasceu em Portugal. Mas a sua vida foi

vivida no Brasil, a sua obra foi feita lá, o seu coração estava com os indígenas brasileiros que procurava libertar, física ou espiritualmente. O facto de ter dedicado a sua vida ao Brasil não o torna brasileiro? Para um brasileiro, sim, claro que sim; para um português, a certidão de nascimento é inalterável, e prevalece.

Isto pouco importa; Padre António Vieira pode até ser português e brasileiro ao mesmo tempo, com pouco prejuízo para o próprio. Mas, mais uma vez, e o lugar, como é que fica? Portugal é o mesmo com e sem este escritor? O Brasil é o mesmo sem aquelas cinco maritacas? Cinco portugueses podem fazer parte do tecido estrutural do Brasil, sem sobressalto. O contrário não será tão fácil, eu diria, e nisto se distingue o mundo novo do velho mundo: a aceitação mais ou menos fácil da sua natural regeneração.

Pese embora a exactidão burocrática, a certidão de nascimento não é garantia da nossa proveniência, quando falamos desta relação identitária. Veja-se por exemplo o que escreve Le Clézio,

escritor que nasceu em França e viveu parte da sua infância na Mauritânia, sobre os seus pais, que, como afirma nas frases anteriores a esta citação, são aquilo de onde vimos: «J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire. Je m'étais inventé une histoire, un passé, pour fuir la réalité à mon retour d'Afrique, dans ce pays, dans cette ville, où je ne connaissais personne, où j'étais devenu un étranger. Puis j'ai découvert, lorsque mon père, à l'âge de la retraite, est revenu vivre avec

nous en France, que c'était lui L'Africain. Cela a été difficile à admettre. Il m'a fallu retourner en arrière, recommencer, essayer de comprendre.»⁴ A identidade do pai, na sua velhice, como que refez a sua certidão de nascimento, e, sobretudo, a identidade do filho saiu alterada desse processo. O lugar de onde somos é sentido ainda com mais intensidade se já aqueles de quem vimos já eram do mesmo lugar.

SER DE UM LUGAR

O pano de fundo aqui é a questão da ligação da nossa identidade com o lugar de onde somos. Até que ponto é que estas duas coisas estão ligadas? Somos, para sempre, o lugar de onde vimos? O lugar de onde vimos também precisa de nós para se identificar? Creio que a resposta para estas questões terá que ser sempre sim, até certo ponto; e esse ponto é definido individualmente. No entanto, sim, estou convicta de que o lugar — seja aquele de onde vimos, onde estamos ou para onde vamos — é um dos factores que nos definem enquanto indivíduos.

Charles Taylor aponta para esta forte ligação intrínseca ao ser humano, que funciona também pela negativa e na direcção contrária: «the disorientation and uncertainty about where one stands as a person seems to spill over into a loss of grip on one's stance in physical space»⁵. Parece existir algo como um «essential link between identity and a kind of orientation»⁶, que é mesmo mais subtil do que a identificação do lugar: a localização espacial dentro de uma casa, um escritório, uma faculdade, uma sala de aula, apontam para questões identitárias, e vice-versa. As tais posições relativas que são importantes não só numa escala geográfica ao nível do mapa, mas também numa escala humana, da relação com os objectos que nos rodeiam, e a nossa posição particular em relação a eles.

Aliás, a minha convicção é a de que todos estes lugares são importantes na constituição da nossa identidade; grandes ou pequenos, passados, futuros ou presentes. Ser uma maritaca em Lisboa diz-nos alguma coisa sobre a ave particular em questão, e ser-se do norte, ou ter-se vivido no Brasil, é suposto ter deixado as suas marcas. Mesmo que não correspondam directamente ao preconceito que temos à partida daquilo que significam estas coisas (leia-se, a propósito da ideia prévia que temos de pessoas que ocupam determinadas posições, o texto de Lydia Davis «A Position at the University»).

Talvez não seja usado em vão, embora nos pareça à partida forte, o verbo escolhido para designar a proveniência: ser de um lugar. Esse lugar também somos nós, cada lugar é um conjunto de indivíduos — os que lá nasceram, e também os que de lá partiram, os que com ele sonham, os que sobre ele escrevem, os que o sobrevoam.

As cinco maritacas tropicais fazem parte da Avenida António Augusto Aguiar. E, para quem as souber ver, podem lá ser avistadas, em qualquer dia solarengo, junto à Confeitaria Imperial, grasnando ruidosamente por entre os quietos pombos cinzentos.

NOTAS

- 1 No blogue, também ele influenciado por uma observação ornitológica, «Aqui há sabiá» 🐦.
- 2 Na tradução de «Tristes Trópicos» das edições 70: «Cada homem traz consigo um mundo constituído por tudo o que viu e amou e no qual penetra a todo o instante ao mesmo tempo que percorre e parece habitar um mundo estranho.», p. 38.
- 3 «i carry your heart with me (i carry it in)», poema de e. e. cummings:

*i carry your heart with me (i carry it in
my heart) i am never without it (anywhere
i go you go, my dear; and whatever is done
by only me is your doing, my darling)
i fear
no fate (for you are my fate, my sweet) i want
no world (for beautiful you are my world, my true)
and it's you are whatever a moon has always meant
and whatever a sun will always sing is you*
- 4 Na tradução de Leonardo Fróes, ed. Cosac Naify: «Por muito tempo sonhei que minha mãe era negra. Inventei-me uma história, um passado, para escapar da realidade em meu retorno da África, neste país, nesta cidade onde eu não conhecia ninguém, onde me tornara um estrangeiro. Depois descobri, quando meu pai, na idade da aposentadoria, retornou para viver conosco na França, que o Africano era ele. Foi difícil admitir isso. Tive de voltar atrás, de recomeçar, de tentar compreender.»
- 5 Charles Taylor, *Sources of the Self*, ed. Harvard University Press, 1989, p. 28.
- 6 Idem.

CHEGAR ATRASADO À PRÓPRIA PELE

Djaimilia Pereira de Almeida

○ meu irmão branco descobriu que éramos de raças diferentes, no jardim-de-infância, aos cinco anos. Chegou a casa de beicinho por eu nunca lho ter contado, dizendo-me «tu afinal és preta e nunca me disseste». Nunca me ocorrera dizer-lhe. Sempre pensei nesta anedota como na descoberta por ele da minha raça e não como na descoberta dele de alguma coisa sobre si mesmo, apesar de a memória do seu desconsolo com a revelação inesperada se confundir retrospectivamente com o seu reconhecimento de que me tinha falhado de algum modo.

Segundo me contou, tal segredo foi-lhe revelado por um colega, um especialista encartado, como qualquer criança de cinco anos, em revelar o que é, em simultâneo, altamente evidente e altamente contra-intuitivo. Porém o que aparenta ser evidência na percepção da raça de uma pessoa — os seus traços físicos e culturais distintivos — pode ser vivido exactamente como uma descoberta contra-intuitiva. Pode acontecer que cheguemos atrasados à nossa raça, apesar de todas as evidências em contrário. O discurso habitual sobre a raça baseia-se, todavia, na presunção de esta ter um valor facial: qualquer coisa que percebemos de imediato sobre quem está à nossa volta. A descoberta do meu irmão aponta num caminho diverso, o de a raça não estar propriamente disponível aos sentidos. Vendo bem, e com igual propriedade, o meu irmão poderia

ter chegado a casa vindo do jardim-de-infância e surpreender-me dizendo «tu afinal és branca e nunca me disseste», coisa que de um modo ou de outro me tem sido repetida muitas vezes ao longo da vida. Assim se explica, poderíamos continuar, que uma pessoa não se aperceba da sua raça, apesar de todos o perceberem com tamanha facilidade.

No episódio do meu irmão, a noção de raça relacionava-se com uma questão de aspecto, de que ele nunca se apercebera. Porém é possível que cheguemos atrasados à nossa raça, como alguém que apenas quando está irreconhecível se apercebe de que de facto envelheceu. Tal como descobrir que se envelheceu, descobrir que se é negro pode não equivaler a descobrirmos seja o que for sobre o nosso aspecto. É neste sentido de um racismo inqualificável afirmar que é para cada um auto-evidente a raça a que pertence, independentemente de vivermos num mundo em que todos parecem ter a certeza absoluta de como se distinguem etnias e culturas.

A descoberta do meu irmão parece descrever uma possibilidade de justiça desejável, a de darmos com o que somos como uma surpresa imprevista, qualquer coisa que nunca havíamos antecipado, como se a sua experiência primordial fosse desejável enquanto princípio social e enquanto uma forma de epifania, e não simplesmente como um resultado do convívio com os

outros. O equivalente político da sua perplexidade parece ser o ideal de legislarmos a partir do esquecimento das diferenças que nos distinguem dos outros — um princípio de igualdade de aplicabilidade complexa; e ainda um princípio de justiça quotidiana segundo o qual ajuizamos sobre os outros a partir do esquecimento de tais diferenças. E, no entanto, no teatro privado de cada um, tal carreira de esquecimento representa a possibilidade retrospectivamente lamentável de, ao chegarmos atrasados à nossa raça, chegarmos atrasados a qualquer coisa de essencial sobre nós mesmos.

Sem que o pudesse alguma vez prever, aconteceu-me a certa altura ter-me sido dado viver a descoberta do meu irmão a meu próprio respeito. Não sei dizer se saí do armário nesse momento. Se o seu reconhecimento da minha raça teve para o meu irmão o impacto de uma descoberta, na minha vida tal reconhecimento assemelhou-se a ver uma evidência desmascarada aos meus próprios olhos. Apercebi-me então da minha raça a um terço do caminho, tal como ele me descobriu a mim aos cinco anos.

Chegar atrasado à própria raça pode, contudo, implicar danos práticos importantes. Perante estes danos, a mera ideia de pareências naturais de aspecto são um pormenor. Se perdi alguma coisa ao chegar atrasada à minha raça, tal significa que esta apenas aparentemente me era acessível. A forma de teimosia que é, por vezes, o quotidiano de um negro na Europa relaciona-se com o modo como, apesar de a sua manifestação física ser em última análise despicienda, a raça de uma pessoa, por esquiua que seja a sua definição, tocar em qualquer coisa de essencial sobre cada um. Tal forma de teimosia não está evidentemente limitada a negros: também é possível que, apesar de tudo apontar nesse sentido, também uma pessoa branca perceba a custo, e tardiamente, que é branca. Não se trata por isso, no caso da descoberta do meu irmão, de ele ter recuperado de uma cegueira aspectual mas de, ao surpreender-me com o facto de que sou negra,

ele me ter revelado qualquer coisa de fundamental sobre a pessoa que sou, algo que eu levaria contudo muito tempo a reconhecer. A descoberta do meu irmão foi reveladora porque nada tem que ver com biologia, como de resto pouco tem a raça de uma pessoa.

No discurso sobre formas de desenraizamento na diáspora sobrepõe-se por vezes o que pareceria ser uma forma íntima de cegueira aspectual com o carácter decisivo daquilo que a raça de uma pessoa comporta, apelando-se então a modos de racismo entre iguais e a diferenças e semelhanças físicas para as quais qualquer criança de cinco anos saberia apontar. O negro que ainda não percebeu que é negro é então tratado simplesmente, por negros e brancos, como o negro que gostaria de ser branco o que, não sendo uma impossibilidade, é uma maneira de passar por cima do género de descoberta que estou a tentar descrever. De um ponto de vista pessoal, no entanto, ‘chegar atrasado’ é uma condição muitas vezes afectada precisamente pelo modo como todos os contactos mundanos da pessoa que chega atrasada à sua raça parecem lembrá-la daquilo de que incompreensivelmente continua a esquecer-se. Percebermo-nos como negros parece depender pouco de os outros nos tratarem como negros. Também ninguém se apercebe de que chegou enfim a velho pela frequência com que os outros nos dão o lugar em transportes públicos. A experiência de percebermos que envelhecemos pode não coincidir de forma nenhuma com o modo como somos tratados.

Viver sob teimosia não é o mesmo que viver equivocado, mas sob uma forma de obscuridade a nosso próprio respeito que podendo ser até certo ponto aconselhável é, quando involuntária, uma fonte de sofrimento. A pessoa que chega atrasada à sua raça chega atrasada, com custo pessoal, a alguns dramas da raça. Chegar atrasado à própria pele é apenas estar a caminho da terra prometida de estar bem na própria pele e é, contudo, apesar de outros danos, um privilégio aberto a poucas pessoas. A minha vida em Portugal como uma

peessoa negra foi por muito tempo essa carreira de teimosia, privilégio e esquecimento. Se a experiência do meu irmão aponta para um princípio de justiça quotidiana plausível, o facto de eu ter chegado atrasada à minha raça é, pelo contrário, um efeito colateral da igualdade na qual me aconteceu ter a felicidade de ser educada em Portugal e, em certa medida, é um efeito nefasto.

Para uma negra na Europa como sou, descobrir alguma coisa sobre o que se é relacionou-se com a experiência de uma nostalgia continuada em relação a uma pessoa que nunca conheci e que apenas por graça poderia imaginar que poderia ter sido, como se eu desejasse hoje ter percebido que era negra há mais tempo, por absurda que tal ideia possa parecer. O que perdi enquanto não percebi que era negra não foi por isso qualquer coisa de exterior à experiência de percebê-lo. Não perdi parte da minha vida enquanto a negra que sou, mas parte da minha relação com a pessoa que poderia ter sido se o tivesse percebido anteriormente: um monólogo de difícil tradução. Quem não fui é, todavia, uma parte importante de quem sou e, nesse sentido, chegar atrasada ao

meu encontro com essa pessoa representa uma forma triste de auto-esquecimento. A via de extinção a que conduz a forma de teimosia a que me refiro, inadvertida e reparável, étudo o que podemos saber sobre o que existe de essencial quanto à raça a que pertencemos. A pessoa que descobre que é negra a um terço do caminho não sai propriamente do armário a certa altura. O que lhe é dado perceber inadvertidamente é o modo como a raça a que se pertence consiste num modo de se interromper a si mesma. Pertencer à minha raça consiste em não ter pertencido à minha raça desde o princípio.

Eu não poderia ter previsto que a descoberta do meu irmão, que repeti a amigos estes anos todos, pudesse representar um prenúncio do que viria a ser a minha própria percepção da minha raça e, mais do que isso, representasse a síntese de uma possibilidade humana e minoritária: a de chegarmos atrasados a quem somos, a qual pode ligar as nossas jornadas sem percalços às jornadas árduas das pessoas com quem nos parecemos.

REVOGAR OBRAS LITERÁRIAS: O CASO PESSOA

Pedro Tiago Ferreira

O objectivo deste ensaio é demonstrar que a obra de Fernando Pessoa fornece exemplos extremamente ilustrativos de revogação na Literatura. Antes de nos debruçarmos acerca do que é que «revogação» significa, ou pode significar, no mundo da Literatura, é preciso notar, desde já, que o *Livro do Desassossego* é o exemplo paradigmático, no contexto da obra pessoana (embora não seja, definitivamente, o único exemplo), de uma obra que instancia uma necessidade de aplicação de critérios revogatórios cujo grau, provavelmente, não terá paralelo noutras obras literárias. Com efeito, existem várias edições do *Livro*, nenhuma delas remotamente da responsabilidade de Pessoa, que, entre si, são altamente díspares, o que acaba por ser uma consequência natural da profunda intervenção filológica que é necessária em resultado do estado em que Pessoa deixou o *Livro* no momento da sua morte. Apesar de escassamente discutida, o número relativamente elevado de edições tão diferentes de uma mesma obra levanta a questão de saber que edição do *Livro do Desassossego* é que deve ser considerada canónica para efeitos de leitura, interpretação e análise literária. Se essa mesma edição puder ser identificada, a sua prevalência implica, necessariamente, a revogação das demais.

Parece, no entanto, contra-intuitivo afirmar que uma obra literária pode ser revogada na medida em que «revogação» é um termo técnico-

-jurídico que denota que o texto de uma fonte do Direito foi eliminado através de um acto positivo coercivo efectuado pelo autor desse mesmo texto. É preciso, todavia, observar desde já que, em muitos casos, o autor de uma fonte do Direito é institucional; assim, por exemplo, o autor de uma lei é o órgão legislativo, o autor de um contrato é as partes que o outorgam, etc.. No Direito, «autor» nem sempre é sinónimo de «criador intelectual do texto»; por vezes é sinónimo de «instituição responsável por tornar o texto conteúdo de uma fonte do Direito». O testamento é, por outro lado, um caso onde, no Direito, «autor» refere-se ao criador intelectual deste documento, e, portanto, a uma pessoa física, não a uma instituição.

O facto de não se poder prescindir dos elementos «eliminação coerciva de um texto por parte do seu autor» na transposição da ideia de revogação para fora do Direito, sob pena de se transfigurar o termo ao ponto de o tornar irreconhecível, coloca duas dificuldades, uma de ordem geral, outra de ordem particular. Começando pela última, esta encontra-se ligada a obras com características idênticas às do *Livro do Desassossego*, prendendo-se com o facto de o mesmo ser constituído por outrem que não é considerado como sendo o autor da obra. Assim, revogar uma edição do *Livro* através de uma outra edição parece, *prima facie*, ser uma actividade nos termos

da qual outrem que não o autor elimina texto anterior, e, portanto, não se está perante um caso de revogação. A resposta a esta dificuldade é, sucintamente, a de que o filólogo é, na realidade, co-autor do *Livro*. A fundamentação desta asserção será feita no final deste trabalho, e desenvolvida em maior detalhe noutro lugar.

A dificuldade de ordem geral consiste em saber como é que o texto de uma obra literária pode, à semelhança do que acontece no Direito, ser eliminado coercivamente. A compreensão deste ponto é, aliás, decisiva para o entendimento do nosso argumento, razão pela qual é necessário esclarecer que «eliminação coerciva» significa, no nosso entender, não a destruição de todos os exemplares que suportem o texto, ou a proibição de o ler, mas sim a impossibilidade de o utilizar para determinados fins paradigmáticos. Assim, a revogação de uma fonte do Direito como, por exemplo, a lei, implica que o texto da mesma não mais possa ser interpretado no decurso de um processo que tenha em vista resolver uma questão de Direito. Por conseguinte, o texto de uma lei revogada pode continuar a ser analisado e interpretado no âmbito da história ou da filosofia do Direito, mas já não poderá ser aplicado a um caso concreto contemporâneo. Da mesma forma, revogar o texto de uma obra literária é uma decisão que não acarreta consigo, *necessariamente*, a destruição de todos os exemplares existentes da obra ou a proibição de a ler. Sem prejuízo de, pontualmente, certas formas de revogação produzirem estas consequências (e.g. no caso de o próprio autor decidir destruir obra de exemplar único), de uma forma geral um caso de revogação na Literatura impede somente os leitores de, tal e qual como sucede no Direito, utilizarem o texto da obra revogada para fins tidos como paradigmáticos, nomeadamente o de elaboração de crítica literária. No entanto, os textos de uma determinada obra que sejam revogados são passíveis de ser, por exemplo, analisados historicamente, linguisticamente e utilizados na fixação de texto no âmbito de uma edição crítica.

Por outro lado, é necessário distinguir entre casos de revogação do texto de obras literárias cuja coercividade é derivada da existência de uma regra de Direito e casos em que a coercividade desta mesma revogação é proveniente de um outro aspecto, a saber, o da vontade do autor, a cuja obediência estamos adstritos em cumprimento de um imperativo de cariz ético. O entendimento desta distinção assenta na compreensão de um ponto prévio, cuja necessidade de explicitação decorre da forma elíptica com que asserções como «as regras de Direito são coercivas» são proferidas. De facto, as regras de Direito não são coercivas se, por tal, se entender que a coercividade é intrínseca à regra jurídica. Esta forma de expressão é o resultado de uma linha de pensamento que tem as suas origens em autores como Thomas Hobbes ou Jean Bodin, para quem o Direito nada mais é do que a expressão de comandos, ou ordens, emanadas pelo soberano. Estas ordens, cuja legitimidade deriva do pacto social que constitui a sociedade civil e retira o Homem do estado de natureza, são para ser obedecidas em quaisquer circunstâncias, razão pela qual se diz que são coercivas. Esta linha de pensamento foi, mais tarde, desenvolvida, entre outros, por Jeremy Bentham e John Austin, sendo que, entre os autores continentais, o expoente máximo desta doutrina, no século XX, é Hans Kelsen, que, nos quadros da sua Teoria Pura do Direito, defende que as normas jurídicas são coercivas na medida em que o Estado está autorizado a executar uma sanção, se necessário pela força, sempre que haja incumprimento das mesmas. Ora, os termos nos quais esta ligação entre «coercividade» e «regra jurídica» é explanada obscurecem o facto de que a coercividade não emana da regra mas sim da existência de instituições responsáveis pela sua aplicação e execução. Assim, a diferença entre a «coercividade» de uma regra jurídica e a «coercividade» de uma norma moral não reside nas características próprias de cada uma destas normas, mas sim no facto de que existe um aparelho estatal, com

tribunais e órgãos de polícia, por exemplo, destinados a efectivar o cumprimento do Direito, ou a executar sanções nos casos de incumprimento. O mesmo não acontece com outras ordens normativas. As normas morais parecem ser menos coercivas porque não existem instituições de aplicação e execução das mesmas. No entanto, o que se verifica é que a coercividade é extrínseca às normas. A institucionalização propicia a implementação do mais alto grau de coercividade possível; por conseguinte, onde não exista institucionalização, o grau de coercividade será menor, dado que as garantias de cumprimento das regras serão, quando existam, muito menos eficazes.

Alguns exemplos de situações em que a coercividade da revogação de uma obra literária deriva da existência de regras de Direito são: 1) o exercício do direito de retirada (cf. artigo 62.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos [CDADC]), nos termos do qual o autor elimina coercivamente o seu texto do mundo da Literatura, retirando de circulação os exemplares entretanto publicados. Há uma tentativa da parte do autor em efectuar uma revogação que tenha como consequência a proibição de ler o texto, e não só de o interpretar criticamente. Tal não pode ser conseguido nos casos em que, entre a publicação e o exercício do direito de retirada, os particulares tenham adquirido exemplares da obra. 2) A fixação de texto em preparação de uma edição *ne varietur* da obra (cf. artigo 58.º CDADC), em que se processa a substituição de versões textuais antigas por uma versão revista, actualizada, emendada e tida por definitiva, a menos que o próprio autor decida fazer nova edição *ne varietur*. 3) A inserção, no testamento, de disposição testamentária indicando a proibição de publicação de textos inéditos à data da morte do autor, ao abrigo do disposto no n.º 2 do artigo 2179.º do Código Civil, que prescreve que «[a]s disposições de carácter não patrimonial que a lei permite inserir no testamento são válidas se fizerem parte de um acto revestido de

forma testamentária, ainda que nele não figurem disposições de carácter patrimonial». Ao inserir semelhante disposição testamentária, o autor da sucessão (e da obra) afasta a faculdade que a lei concede «aos sucessores do autor [em] decidir sobre a utilização das obras deste ainda não divulgadas nem publicadas». (cf. n.º 1 do artigo 70.º CDADC) 4) No caso de o autor morrer após a celebração de um contrato de edição mas antes de completar a sua obra, o n.º 2 do artigo 101.º CDADC prevê que, «[s]e o autor tiver manifestado vontade de que a obra não seja publicada se não completa, o contrato será resolvido e não poderá a obra incompleta ser editada em caso algum.»

O comportamento de Pessoa no processo de elaboração da sua obra, bem como a actividade dos filólogos no procedimento de curadoria textual feito com o intuito de publicar quer a obra pessoana inédita em geral, quer o *Livro do Dessossego* em particular, constituem exemplos de revogação cuja coercividade emana da vontade do autor. A legitimidade deste critério é derivada não da existência de uma regra jurídica, mas sim de uma regra moral. Com efeito, conceder às pessoas liberdade de actuação na prossecução de fins lícitos (sendo considerado lícito tudo aquilo que não seja pernicioso para a segurança da sociedade) é uma manifestação da dignidade intrínseca à pessoa de cada ser humano. Assim, se um indivíduo manifestar a vontade de se apropriar de coisa móvel alheia sem autorização do respectivo proprietário, deve ser impedido de o fazer, tanto de um ponto de vista moral como jurídico, na medida em que não lhe é lícito dispor de bens alheios. Por outro lado, se um indivíduo manifestar a vontade de fazer exercício todos os dias, tal não lhe deve ser interdito, na medida em que o exercício desta vontade não colide com a segurança da sociedade nem com direitos de outros indivíduos. Este fundamento ético está na base da existência, por exemplo, do testamento, um documento jurídico que permite ao indivíduo dispor dos seus bens após a sua

morte e manifestar, como acima referido, o desejo de que certas vontades de cariz não patrimonial sejam efectivadas. A exigência jurídica do cumprimento de disposições testamentárias funda-se no imperativo ético que prescreve que a vontade das pessoas deve ser incondicionalmente respeitada, na medida em que verse sobre situações lícitas.

Certos imperativos éticos não são tutelados pelo Direito. Em todo o caso, a grande vantagem do Direito, a saber, a de fornecer garantias apoiadas na coercividade que o seu grau de institucionalização traz às regras jurídicas, não afecta o conteúdo do imperativo ético. Assim, se, moralmente, todos estão vinculados a respeitar as manifestações de vontade lícitas dos seus semelhantes, o respeito que aqui é devido existe na mesma medida com ou sem tutela jurídica. Assim, se um autor, tal como Pessoa o fazia constantemente, resolver emendar um texto, estando este em preparação ou já publicado, a revogação operada é coerciva porque existe uma regra moral que prescreve que a vontade das pessoas deve ser respeitada.

A questão que se coloca, especialmente porque o objectivo da filologia é, realmente, dar à estampa um texto que corresponda, o mais fielmente possível, à verdadeira vontade do autor, é a de como apurar essa mesma vontade. O principal critério utilizado pelos filólogos é o de optarem pela variante mais recente, que, em textos escritos à mão, é determinável através da análise às tintas das canetas utilizadas pelo autor. A aplicação deste critério estabelece um paralelo com o princípio «lei posterior revoga lei anterior», segundo o qual, quando duas regras de Direito forneçam duas soluções contraditórias na resolução de um caso concreto, aplica-se a regra mais recente, que corresponde, evidentemente, à última vontade manifestada pelo legislador enquanto autor institucional da regra. Este princípio, no entanto, encontra-se subordinado a uma regra que prescreve que as regras jurídicas só podem ser revogadas por actos normativos que

sejam hierarquicamente iguais ou superiores aos actos normativos onde as regras que o legislador pretenda revogar se encontrem. Assim, uma lei orgânica não pode ser revogada por uma lei ordinária, visto que a última é hierarquicamente inferior à primeira. Pelo mesmo motivo, um regulamento administrativo não pode revogar leis ordinárias ou orgânicas. Por outro lado, um regulamento administrativo pode ser revogado por outro regulamento administrativo, bem como por leis ordinárias ou orgânicas. Da mesma forma, a lei ordinária pode ser revogada por outras leis ordinárias ou por leis orgânicas.

Estas considerações demonstram que o principal critério revogatório é qualitativo, não cronológico. Assim, no caso das regras jurídicas, o que prevalece, em caso de colisão entre duas ou mais disposições contraditórias, não é a mais recente, mas sim a que seja hierarquicamente superior. O critério cronológico apenas é utilizado quando se constate que as regras se encontram inseridas em actos normativos hierarquicamente iguais. A última vontade manifestada pelo legislador não é, portanto, a que se considera como válida, pelo menos de forma incondicional.

Com efeito, a necessidade de que a vontade seja manifestada é essencial para o Direito, na medida em que a realidade jurídica assenta sobre aquilo que se pode provar, sendo óbvio que vontades ou intenções não manifestadas são insusceptíveis de ser provadas. Preferir a última manifestação da vontade às restantes é um critério objectivo delineado com o intuito de resolver certas disputas, e.g. o acima mencionado conflito de regras ou casos em que um indivíduo escreva, ao longo da sua vida, mais do que um testamento. No entanto, é possível que a última vontade manifestada não corresponda à última vontade real de um indivíduo. Uma pessoa, por exemplo, pode vir a falecer entre o tempo que medeia a sua decisão em alterar o seu testamento e o acto de alteração. Em casos como este, prevalecerá a última vontade manifestada em detrimento da última vontade real, especialmente se

o ordenamento jurídico em questão não admitir prova testemunhal em questões testamentárias.

A obra de Pessoa exemplifica uma situação de um autor que estava constantemente a mudar de ideias, e que, inclusive, não considerava a publicação como a versão definitiva de um determinado texto. Não é descabido conjecturar que certos textos de Pessoa, publicados ou inéditos, não teriam, na sua versão definitiva, a forma com que Pessoa os deixou. É, aliás, bastante provável que Pessoa não tenha tido a possibilidade de fazer certas alterações que intencionou fazer, mas que não pôde manifestar. Isto significa que não é seguro que a última manifestação de vontade corresponda à vontade real. Para além dos casos agora mencionados, tal pode ser constatado se se pensar que seria natural que Pessoa, num determinado passo onde escrevesse à mão duas, três ou quatro variantes possíveis, viesse a optar, em definitivo, por uma variante que não coincidissem com a última redigida. Assim, aplicar o critério filológico de optar pela variante escrita em último lugar de forma automática parece-nos incongruente com o desiderato de apurar a verdadeira vontade do autor. Esta pode, de facto, coincidir com a última vontade manifestada, mas não é seguro que assim seja.

Na medida em que o principal critério revogatório é qualitativo (a verdadeira vontade do autor) e não cronológico (a última vontade manifestada pelo autor), o filólogo vê-se na situação de ter que usar critérios substantivos de análise literária susceptíveis de revelar a verdadeira vontade do autor, independentemente de a mesma estar contida, ou não, na variante mais recente. Dito por outras palavras, o filólogo tem que se comportar como um crítico literário pessoano, e não como um filólogo *puro*, i.e. um filólogo que se limita a aplicar os critérios desenvolvidos pela prática filológica. Assim, não pode haver uma oposição entre filólogo e crítico pessoano durante a actividade de curadoria textual exercida sobre a obra pessoana. O filólogo pessoano tem que ter competências para ser crítico

co ou, em alternativa, trabalhar em equipa com críticos pessoanos.

Aplicar critérios substantivos de análise literária não significa tentar completar aquilo que Pessoa deixou inacabado; trata-se, simplesmente, de, através da análise compreensiva de toda a obra pessoana, fundamentar opções entre variantes ou, no caso do *Livro do Desassossego*, fundamentar, para além das variantes, as opções que se tomam relativamente à inclusão ou exclusão de determinados trechos, bem como a ordem pela qual os mesmos são apresentados. O filólogo, por conseguinte, ao agir como um curador da obra pessoana em geral, e do *Livro do Desassossego* em particular, torna-se, algo paradoxalmente, co-autor da obra. No caso do *Livro*, tal é evidente no sentido em que a curadoria textual é constitutiva da própria existência desta obra. Dito por outras palavras, sem um filólogo que faça uso de critérios literários substantivos o *Livro do Desassossego* não chega, sequer, a existir, na medida em que o que Pessoa efectivamente deixou, no momento da sua morte, foi um conjunto de papéis onde está escrita a expressão «L. do D.», sem qualquer indicação quanto à sua inclusão na versão final ou à ordem pela qual os trechos seriam colocados. O filólogo é, por conseguinte, também criador intelectual da obra.

Para concluir, a versão canónica de uma obra literária, em geral, é aquela que corresponde à vontade real do autor, que, na maioria das vezes, consistirá na última edição publicada em vida por esse mesmo autor. No caso Pessoa, em que a maior parte da obra é inédita e se encontra incompleta, o apuramento da vontade real é feito através da conjugação da análise filológica e literária dos textos existentes. No caso de obras como o *Livro do Desassossego*, que têm tantas edições quanto o número de filólogos que a decidam editar, a obra canónica, isto é, a obra que vale e, inerentemente, revoga as demais é aquela que se aproxime mais da vontade real de Pessoa. Naturalmente, decidir que edição, em concreto, é que preenche este requisito é uma tarefa

extremamente árdua, à qual se coloca a dificuldade acrescida de determinar a quem compete tal decisão, dada a ausência de uma estrutura institucional hierárquica na Literatura. No entanto, como é sabido, em comunidades onde não existem instituições as decisões são tomadas em conjunto, numa base informal, pelos membros dessa mesma comunidade. Decidir que versão do *Livro do Desassossego* é canónica atendendo ao critério da aproximação à vontade real de Pessoa é algo que compete à comunidade de pessoanos. Esta generalização não decide, naturalmente, se a versão canónica é, por exemplo, a de Richard Zenith, Teresa Sobral Cunha ou Jerónimo Pizarro. No entanto, convém notar que nem mesmo

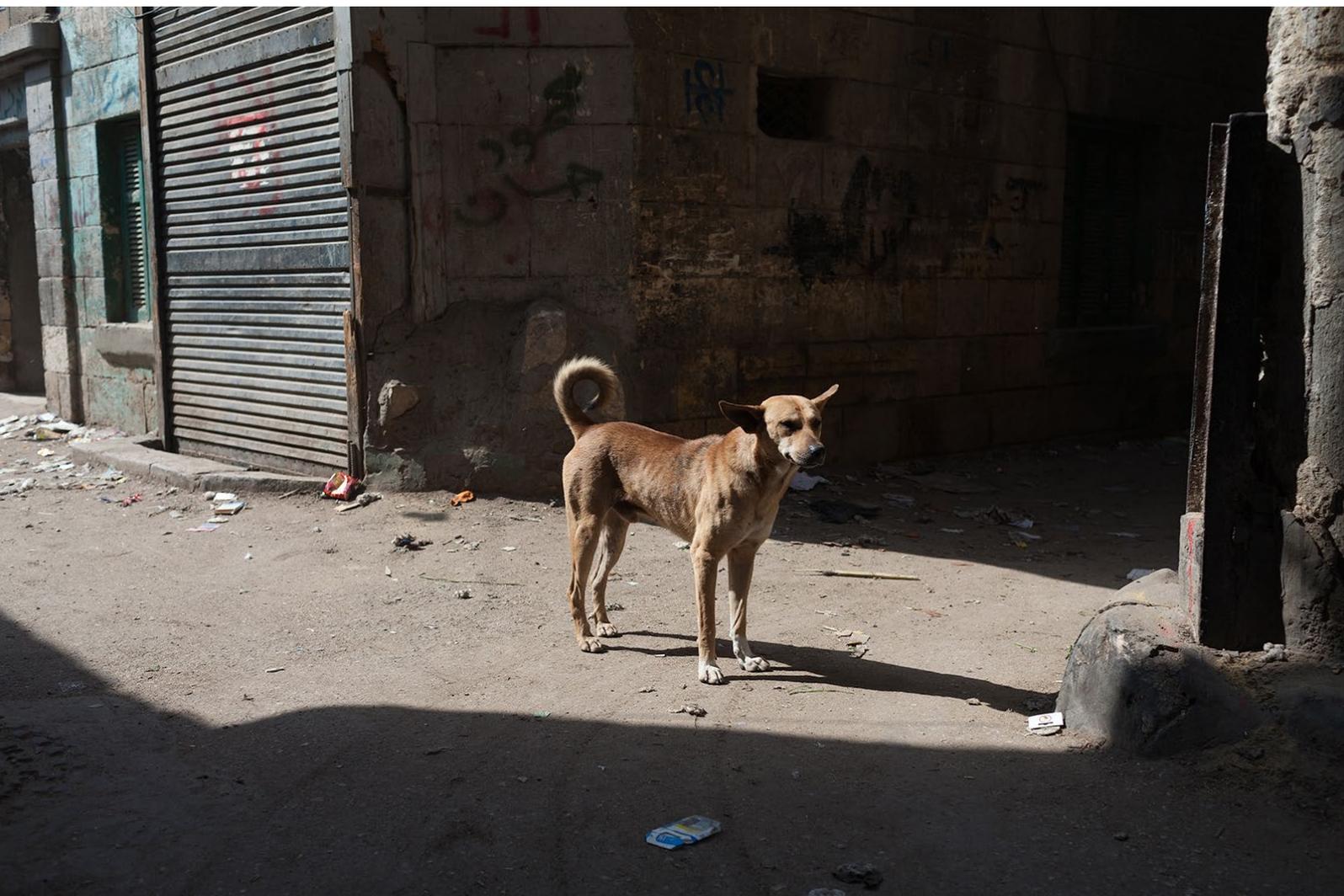
a institucionalização resolve este problema. Em questões políticas, por exemplo, a institucionalização apenas determina *quem* decide, não *a decisão em si*. Na política, a decisão é efectuada através do exercício do voto, após uma discussão fundamentada em princípios. Na Literatura, a decisão é o resultado da discussão fundamentada em princípios. A possibilidade da existência de um impasse, que naturalmente ocorrerá em virtude da inexistência do mecanismo do voto para decidir situações de conflito, não afecta em nada a pressuposição de que a versão canónica de uma obra literária, aquela que vale e, por isso, revoga as demais, é a que se aproxima mais da vontade real do autor.

NOTAS

- 1 Para a conceptualização do termo «revogação», é indiferente que «autor» designe o «autor institucional» ou o «criador intelectual» do texto. Para haver revogação, o acto positivo coercivo tem que ser efectuado pelo autor, independentemente de o mesmo ser uma instituição ou uma pessoa física.
- 2 Naturalmente, na Literatura e na Filologia não se pode falar em «autor institucional»; aqui, «autor» é sempre sinónimo de «criador intelectual» do texto.
- 3 Ver «Curadoria filológica» e «Filologia como curadoria e co-autoria: o caso Pessoa», ambos em preparação.

FOTOGRAFIA

PETER GERRITSEN



O quinto número da Forma da Vida é ilustrado, na capa e nos separadores, com cinco fotografias do fotógrafo holandês Peter Gerritsen. O autor publica ainda neste número cinco dípticos.

CINCO DÍPTICOS

Peter Gerritsen

A singularidade das obras de Peter Gerritsen é a sua capacidade de mostrar, na sua fotografia, todo o espectro da beleza à miséria. Revela-nos as pessoas como um transeunte com olho para a vulnerabilidade, para momentos inesperados de pobreza, brutalidade, idílio. Becos e corredores abandonados do Cairo são-nos apresentados num estado misterioso, no qual as portas, em vez de mostrarem a pobreza, excitam a curiosidade em relação ao que existe para lá delas.

Com o seu desprendimento, Peter Gerritsen abre as suas imagens a conotações acrescidas, que podem ser irónicas, enigmáticas ou vagamente surreais. A indeterminação do sentido torna-as ambivalentes. O observador poderá ver tudo.

Judith Heeres, 2011

— excerto ↻

PETER GERRITSEN

É um fotógrafo de Amsterdão, onde viveu quase toda a sua vida. Parte do seu trabalho pode ser visto no seu site pessoal. O quinto número da Forma da Vida é ilustrado com cinco fotografias suas. Reproduções numeradas e assinadas, em papel Harman Gloss Baryta, podem ser adquiridas contactando o autor por e-mail.

peter-gerritsen.com ↻











A *Forma de Vida* é a revista do Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Tem arbitragem independente e aceita propostas de artigos.

Acompanhe ainda as iniciativas da Rede de Filosofia e Literatura [↗](#).

Para nos contactar, use este endereço [↗](#).

ISSN 2183-1343

