

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

MARIA DE FÁTIMA LAMBERT*

Resumo: *O que existirá de comum entre a escultura de Jörg Immendorff Fortuna: Läuferin auf der Weltkugel (1989), a sua pintura Ohne Titel (Fortuna) de 2000 e/ou as distintas figurações estereotipadas da deidade Fortuna ao longo da Cultura e Arte na Europa? Procede-se ao meapeamento das iconografias que representam Fortuna e/ou Tyché, considerando a postura, pose e esboço de movimento, assim como os atributos, objetos e enquadramentos que sejam representados. Tomou-se como substância uma compilação de certas imagens escolhidas que cumprem um arco cronológico, iniciado na Antiguidade Grega, atravessando os séculos e apontando casos na Arte Moderna e Contemporânea. Qual a recorrência, repetição de estereótipos e atitudes convencionais na personificação da deidade, quais os contextos que assim a determinam, associada ao Erro... eis como se o mundo, em cronologias tão díspares, afinal fosse um doppelgänger, uma dimensão pequena perante o gigantismo cosmogónico.*

Palavras-chave: Fortuna-Tyché; Erro; Alegoria; Figura; Iconografia.

Abstract: *What can we consider to be common between the sculpture of Jörg Immendorff Fortuna: Läuferin auf der Weltkugel (1989), his painting Ohne Titel (Fortuna) 2000 and /or the different stereotyped figurations of the deity Fortuna throughout Culture and Art in Europe? The iconographies representing Fortuna and/or Tyché are mapped, considering their posture, pose and sketch of movement, as well as their attributes, objects and frames with which they are represented. There is substantive reflection on a compilation of certain selected images fulfilling a chronological arc, initiated in the Greek Antiquity, crossing the centuries and pointing out cases in Modern and Contemporary Art. What for the recurrence, repetition of stereotypes and conventional attitudes in the personification of the deity Fortuna, what contexts that determine it connected with Error... it is as if the world, in such disparate chronologies, was after all a doppelgänger, a small dimension in the face of cosmogonic gigantism.*

Keywords: Fortuna-Tyché; Error; Allegory; Figure; Iconography.

Rien à quoi on ne puisse s'attendre: on doit s'attendre à tout.

Eurípides – Hypsipyle, fragment 761

O que existe de comum entre a escultura de Jörg Immendorff, *Fortuna: Läuferin auf der Weltkugel* (1989), a sua pintura *Ohne Titel (Fortuna)* de 2000 e/ou as distintas figurações estereotipadas desta deidade ao longo da História da Arte Europeia? Atenda-se às iconografias que a representam equilibrando-se ora num ou em ambos os pés, em cima de pequenas esferas, os braços esboçando movimentos assimétricos e presentes os atributos convencionais... eis como se o mundo, em cronologias tão díspares, afinal fosse um *doppelgänger*, uma dimensão pequena perante o gigantismo cosmogónico.

Em todos os lugares da vida, em todas as situações e convívências, eu fui sempre, para todos, um intruso. Pelo menos, fui sempre um estranho. [...] Órfão da Fortuna, tenho, como

* InED/Escola Superior de Educação — Politécnico do Porto. mariafatimalambert.ese@gmail.com.

*todos os órfãos, a necessidade de ser o objecto da afeição de alguém. Passei sempre fome da realização dessa necessidade*¹.

Nas Iconologias renascentistas e posteriores, a *Alegoria de Fortuna* empunha, numa das mãos, um timão que, na pintura do Artista alemão, se desmobiliza como ferramenta, sobrepondo-lhe nova carga simbólica. No topo da forma insvreve-se o desenho de uma cabeça-sol-mão e, na base, a de uma árvore-mão, plausível augúrio (ou testemunho) do rumo a perder-se, subvertendo as consignaões validadas nas sucessivas versões figuradas.

Interrogue-se sobre o que haja a detetar, em termos de afinidade ou distanciamento, entre a célebre escultura de Alberto Giacometti — *Wagen* (1950), a pintura de Francis Pica-bia, *Fille née sans mère* (1916-1918), a obra de Max Ernst, *La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure* (1919) e a longínqua *Rueda de la Fortuna* de Guillaume de Machaut, *Poésies: Jugement du roi de Bohème*, ca. 1350-1355², à semelhança de outras representações que glosam a *Roda* convertendo-a em protagonista, sobrepondo-se à personificação. São alegorias de tempos alheios, sincronizadas em suas qualidades e atributos. Excedem-se no tempo.

Nas Alegorias de Fortuna, as figuras assumem posturas predeterminadas, enfatizando a roda que é, tanto o tempo irreversível, como a fortuna, o acaso, a sorte, o *fatum*... ainda que careça de virtude — acha-se a inevitabilidade do erro numa distendida exegética.

Observou-se, seguindo a ideia de coreografias da fortuna, a iconografia europeia ocidental disponível, isolando obras e artistas particulares. Mapearam-se excertos autorais (escritos) adjacentes que colaborassem nesta empresa. A análise incidiu na pesquisa de variantes aos estereótipos prevalentes durante cerca de oito séculos. Por certo, expõem-se os dados obtidos, suficientes para a mobilidade da reflexão, iniciada a partir das argumentações seguintes.

As *Coreografias da Fortuna* [e do erro] enunciadas sobrevêm de proveniências concretuais, sob égide da força imagética da «impermanência», ou da «queda», na medida em que convoquem e sejam remissoras para a ideia de *erro*. E, talvez assim se constate que verso e inverso são plausíveis no pensamento iconográfico de *Fortuna*.

1. NOTAS BREVÍSSIMAS ACERCA DA DIVERSIDADE DO ERRO

*La Fortune passa, l'éveilla doucement,
Lui disant : Mon mignon, je vous sauve la vie.
Soyez une autre fois plus sage, je vous prie.
Si vous fussiez tombé, l'on s'en fût pris à moi;
Cependant c'était votre faute*³.

¹ PESSOA, 1982: 244.

² MACHAUT, [s.d.]: fl. 30v.

³ LA FONTAINE, 1826: 217.

O erro visibiliza-se não como substantivo, mas explicitado em morfologias semânticas que agregam os estereótipos mais instantâneos em arguição. Não lhe assiste uma figura alegórica que o represente. Detetam-se os erros nas obras de arte quando se consideram «mal resolvidas» ou «débeis tecnicamente», identificam-se detalhes manifestando falha ou falta.

De onde incorre o erro: advém de si mesmo, sendo o próprio a única fonte do erro; só existe nos outros? O sujeito é sempre responsável, independentemente de o admitir ou não?

Existe uma pulsão da falha, do erro, do não conseguido? Algo como: «viver como/pela falha», «viver é não se conseguir nunca», ou seja: o que se pretende não é atingido, concretizado. O ato falhado — em termos analíticos — é transmutado pelo inconsciente; é da ordem da repetição ou da compulsão, plasmando a vulnerabilidade que se revigora e pretende remissão. O erro propõe a irreversibilidade da substância agindo, sendo matéria mesma do/no tempo. Logra-se, consente-se o erro, defrontando-o como propulsor ao êxito, para obter boa concretização?

Lembrando o *Ensaio sobre o dia conseguido* de Peter Handke, prevê-se a dificuldade em perceber o que seja «um dia conseguido». Pois que o dia conseguido para a própria pessoa, não é necessariamente entendido ou reconhecido como tal, pelos outros; pode até ser considerado um dia de erro, um dia de falha:

*O dia conseguido é, pois, para ti, completamente diverso de um dia tranquilo, de um dia de sorte, de um preenchido, de um dia activo, de um que só a custo se suportou, de um transfigurado pela lonjura do passado — um pormenor bastante aqui e um dia inteiro eleva-se em glória —, também de um qualquer Dia Grande para a ciência, a tua pátria, o nosso povo, os povos da Terra, a Humanidade?*⁴

Admite-se que o «dia conseguido» seja edificado sobre o erro, em virtude de sua Fortuna?

Nas pesquisas atuais, entre artistas e investigadores, até às apreciações dos espetadores, a ideia de «erro» tem frutificado. Proliferam as produções artísticas subsumidas a diferentes aceções de erro. O erro é tema, regimentado *per se*, além de ser tomado como impulso dominante para a conceção de obras. É, portanto, o erro intencional[izado], suscetível de ser reabsorvido em/por si. Erro situado na ordem artística, além da estética e apreciado [ativado] como virtude [*Virtus*]... por alguns.

Charles Pépin em *Les Vertus de l'Échec*, alerta para que não se fique enclausurado no labirinto do erro, do falhanço, de algo que não tenha sido conseguido. Os nossos atos podem desejar o erro, a falha para ultrapassar esse desafio titânico do que seja desilusório. Ou, ainda, converter a falha, inicialmente não potencializadora de «sucesso» — num advento de fortuna. Pode manipular-se o erro, minimizá-lo; colocá-lo no divã do psicanalista e obrigá-lo a ser revertido em algo conquistado. Há diferentes percentagens de erro [não melancólico-acídia, mas melancólico-productivo] que são toleradas pelos padrões de comportamento moral e societário, bem como diferentes percentagens que são admitidas por artistas que o celebram. Há que gerir o erro de forma pragmática, consoante sua natureza e obje-

4 HANDKE, 1994: 11.

tivos que o conceberam, identificam como tal e trabalhá-lo numa *mise-en-scène* tolerável. O erro será então prova de sua superação.

Assinalem-se tipologias ramificadas de erro: erro irreversível, que não é possível reconverter, nem por recurso a um tipo de manobra de excelência; o erro que é mesmo erro-errado; erro que significa, que equivale ao mais distinto engano; erro que conduz ao *clímax* da falha absoluta, de sua responsabilidade máxima e intransmissível; o erro que contraria os «anjos» da História; o erro inoportuno que vagabundeia em plena lucidez de conquista; o erro que interrompe a concatenação de situações conseguidas.

Rodeia-se a vida, ainda hoje, de metáforas que relevam do significado mais literal de erro, capaz de ser banalizado, absorvido e reelaborado: «o caminho errado»; «cair no buraco» ou seja cair no desconhecido... O erro adquire uma certa condição poética vulgar, banalizada, assimilada na linguagem corrente, capaz de ser «domado», interiorizado sem grande prejuízo pessoal ou societário.

Erros — tantos — que foram causa e efeito de celebrações e cultos na Mitologia Grega. A título de exemplo, destaquem-se os que persistem no imaginário coletivo até hoje: *Orpheu e Eurídice*, *Prometeu*, *Sísifo*, *Teseu*, *Pandora*, *Ícaro* e *Dédalo*, para referir somente alguns. Nas Mitologias, que não apenas a greco-romana, proliferam lendas onde o «erro» convulsionou ficções estipuladoras da ordem hierárquica entre o mundo humano e o sobre-humano, o sagrado e/ou o divino. E que admitem potenciar conquistas e façanhas tremendas e/ou desfechos supremos. Estes heróis, enquanto protagonistas, povoaram e persistem nas criações artísticas mais variegadas da pintura, escultura, poesia (primordiais), até às suas re-[visitações]-encenações na instalação, fotografia, cinema, dança, performance ou vídeo contemporâneos e atuais. Demonstram quanto as coreografias mítico-conceituais perduram e seduzem em sua impermanência e queda: Bruce Nauman, *Mouths*, vídeo-performance, 1967; Francis Bacon, *Self-Portrait*, pintura, 1971; William de Kooning, *Seated Woman on a Bench*, escultura, 1972; John Goto, *Loss of Face*, fotografia, 1998; Miguel Ângelo Rocha, *Torso*, escultura, 1999; Pipilotti Rist, *Open My Glade (Flatten)*, video installation, 2000; Berlinde De Bruyckere, *Aanéén*, escultura, 2003-04; Adelina Lopes, *Um copo partido*, fotografia, 2006; Noé Sendas, *The Sky From Under Berlin*, 2008; Liliana Porter, *Arruga, instalação, ambiente I*, 2011-2012; Michelangelo Pistoletto, *Twenty-two Less Two*, instalação com espelhos, 2011; Ignasi Aballí, *Mirror-Mistake (Languajes)*, impressão em espelho, 2011; José Carlos Teixeira, *The Fall*, vídeo e fotografia, 2011/2017, entre muitos outros autores a citar.

Em termos artísticos, questionar-se-ia quanto o *inestético* seja erro, endereçando para uma axiologia do erro. O erro é uma virtude; pondera-se, nomeadamente acerca das virtudes da falha como premonitórias para a consolidação da identidade pessoal, singular e/ou gregária.

O que se associa ao objeto resultante, e após o erro? Supõe-se que fique:

- Estragado; arruinado; degradado;
- Incompleto; desagregado e fragmentado (excerto, parte de um todo perdido);
- Amachucado; corrigido; remendado;
- Partido, estilhaçado; perfurado; rachado; estalado...

Sempre acarretando alterações relativamente à integridade daquilo «que era». Após o erro, aplicado a algo ou a alguém; os que por ele fossem alvejados tornavam-se em outra coisa — que porventura já existia *per se*, não sendo um designativo imediato ou uma substância identitária consciente.

Na história da Arte celebram-se, louvam-se obras, cujas características expressam as dores da passagem do tempo, da deterioração, dos cataclismos que lhes sobrevieram. Todavia converteram-se em ícones maiores, onde os efeitos intromissivos reconfiguraram, e nem já quase se raciocina sobre como seriam quando de sua criação. A Arqueologia e a Ontologia potencializaram assunções que persistem quando as obras — em presença — deleitam, emocionam e convulsionam os públicos mais recentes, exatamente devido a essa estetização desagregadora, reconfiguradora: Marguerite Yourcenar em *O tempo, esse grande escultor* (PT, 1983), George Kubler, *Configurar (A forma) o tempo* (BR, 1991) e, ainda, os escritos de Andrei Tarkovski em *Esculpir o tempo* (BR, 1998), incidem nesta aceção estética e axiológica. Impera, pois o conceito de tempo, indissociando-o quer do erro, quer da Fortuna, em suas noções e entendimentos plurais.

2. NOTAS LONGAS ACERCA DA FORTUNA

*Ainsi, dans son dictionnaire topographique de l'ancienne Rome, L. Richardson dénombre pas moins de 30 temples voués à la Fortune, soit presque autant que pour Jupiter, auquel le même auteur en rattache 34236. Ce nombre témoigne donc de manière évidente de la place de choix qu'à prise la déesse au fil des siècles aux yeux des Romains*⁵.

Fortuna, ao tempo do período arcaico, converteu-se em divindade romana durante o reinado de Servius Tullius, ainda que não designando o «destino» ou a «sorte»⁶. Procedia dos santuários de Préneste, cidade distando cerca de 40 km de Roma, e de Antium, ambas na região de *Latium* (Lácio). No período clássico, *Fortuna primigenia* [= primordial] passou a reger, de modo caprichoso, o destino, sem atender, sem prever as conseqüências advindas de atos e situações. Por divinizada entenda-se, segundo Jean-Paul Brisson, ter-lhe sido atribuído local de culto, celebrando-se rituais em sua honra⁷. Em seu redor o mistério e o inesperado dominavam, a dúvida e a incerteza. A sua «condição» e existência, cedo se tornou fundamental, necessária no quotidiano de Roma: a sua intervenção surgia quando «fosse» de conveniência, sem se fazer anunciar, sem que se suspeitasse. Posteriormente, foi assimilando uma ideia mais nítida de felicidade e/ou abundância, aspetos por certo mais favoráveis e que decorreram de qualidades caracterizadoras da deusa grega *Tyché* [Tyké].

⁵ RICHARDSON, 2010: 72.

⁶ LEERS, 2010: 6.

⁷ BRISSON, [s/d].

Durante a Idade Média, serviu propósitos morais e religiosos, sob desígnio representacional de *Roda da Fortuna*, admitindo variações iconográficas. A imagem alertava para a fragilidade das situações felizes, assinalando o precário e o efêmero. Portanto, eivada da consciência irrevogável do tempo, da *cronologia linear* do humano, ainda que subsumida ao círculo [da roda] — símbolo do sagrado, do divino, mito do *eterno retorno*. Roda que simboliza uma das grandes conquistas civilizacionais do humano distintivo. A partir do Renascimento a figura assumiu nitidamente a condição de mulher, sob égide de uma sexualização manifesta, como sublinharam Jürgen Müller e Bettina Gruber em *Fortuna Revalued — On the Goddess's Sexualisation in the Renaissance*⁸.

O que é *Fortuna*, quais as aceções que a celebram ou receiam, quais as causas e repercussões de sua assunção interpretativa, por parte das gerações sucessivas que a herdaram culturalmente? A que ideias e divindades se encadeou *Fortuna* ao longo de uns e outros séculos? Quais os pressupostos aplicados na *poiética* que visibilizaram as suas propriedades constitutivas, como se confundem ou delimitam? Assim, indicam-se algumas interrogações que constituíram o impulso para o presente estudo.

Recue-se aos Fenícios e Egípcios, antes de Gregos e Romanos, para configurar com maior inteireza *Fortuna*. Eivada de resquícios que a ligam aos conceitos de *Moirá* (não é nem fatalidade, nem premonição, permite alguma liberdade perante o que ocorrerá), [*Ananké* — personificação do destino, necessidade inalterável; fatalidade; *Agathè* — boa sorte, deusa benfazeja] e *Aisa* (ou *Moirá Homérica*; termos usados na *Ilíada* de Homero e a *Teogonia* de Hesíodo, questionando a «Soberania» de Zeus), de *Shai* (ao tempo de Ptolomeu III e de Ptolomeu IV, significando a vontade dos deuses que é imposta aos homens, de acordo com o seu arbítrio supremo) de *Ísis* (deusa tutelar do Egípto que nos períodos helenísticos incorporou divindades como *Deméter*, *Afrodite*, *Tykè* ou *Némesis*), antes de certa *miscigenação* a *Tyché*. Esta seria uma das *Moiras*, destacando-se de suas irmãs, segundo Pausânias, pois é uma espécie de motor do mundo: «puisqu'elle permettait à chacun, au travers de prières, de rendre sa destinée favorable. Elle prend dès lors l'épiclèse d'Agathè, signifiant la Bonne Chance»⁹.

Relembre-se, por exemplo, como *Ísis* é versada por Apuleio nas *Metamorfoses ou o Asno de Ouro*: «Sur la terre, sur la mer, toujours tu es là pour nous sauver; pour nous tendre, au milieu des tourmentes de la vie, une main secourable; pour débrouiller la trame inextricable des destins, calmer les tempêtes de la Fortune, et conjurer la maligne influence des constellations»¹⁰. George Dumézil em *Servius et la Fortune* (1943) e no tomo III de *Déeses latines et mythes védiques* (1956), evoca tais antecedentes, extraíndo a ideia de Soberania gizada por Servius Tullius:

Symétriquement, le vieux groupe de dieux védiques appelés Aditya contient, à côté de Muta et de Varuñà, personifications de la Souveraineté réglée et de la Souveraineté terrible, et d'Aryamari; personification probable de la nationalité aryã. Un couple de divinités dont les noms Amça

⁸ MÜLLER & GRUBER, 2017: 82-106.

⁹ LEERS, 2010: 25.

¹⁰ APULEE, XI, 25. Disponível em <<https://www.atramenta.net/lire/lane-dor-ou-les-metamorphoses/40009/11#p26>>.

« *la Part* », *Bhàga* « *la Distribution* » font penser pour la signification non seulement au census que *Servius* a inventé mais à la déesse de prédilection du même *Servius*, *Fortuna*¹¹.

C. J. Bleeker (1955), na senda de Dumézil, convoca a *arqui-alter-cultural* da divindade, citando os deuses da antiga Pérsia: « Im Lichte dieser Schlussfolgerungen werden darauf die Hochgötter des alten Iran behandelt, nämlich Mithra, die Götter der Atmosphäre (*Vayau*, *Vāta*, *Owasa*), *Ahura Mazda* und *Zervan* »¹². Igualmente, nesse mesmo artigo alude às divindades egípcias, a partir do estudo « *L'homme et le destin, d'après un conte égyptien du nouvel empire* », autoria de J. Sainte Fare Garnot (1950)¹³.

A história do conceito de *Fortuna* revela-se, mais e mais complexa, tão rica na sua árvore genealógica quanto a polissemia que lhe advém — em termos da antropologia simbólica. Tais entrecruzamentos manifestam-se na multimorfia iconográfica e nas variações iconológicas identificadas na historiografia da Arte Ocidental. O que se acompanha, em termos literários, por referências filosóficas, proporcionando criações emblemáticas. *Fortuna* não apenas em termos representacionais, mas substantivos foi associada a outras deidades e/ou alegorias, entre as quais: *Virtus*; Destino/Fado/Fatalidade/Contingência; Sorte/acaso/ocasião — de avisar sobre a recorrente ascendência e concatenação a *Isis* e *Tyché*.

A ideia de virtude (*Virtus*) interliga-se com a exigência de conhecimentos que se procuram e cumprem os preceitos superiores que possibilitam a Felicidade. Esta convicção procede de Aristóteles, expressa nomeadamente na *Ética a Nicomeno*, retomada e desenvolvida por Guilherme de Ocham no séc. XIII. *Virtus* associada a *Fortuna* é uma das parcerias que persiste em inúmeras leituras e iconografias. Mas também a *Riqueza*: veja-se a escultura de Soares dos Reis, *Riqueza* (1877) onde a figura segura a cornucópia da abundância, tal qual nas personificações de *Fortuna*.

A dualidade de *Fortuna* surgiu em Roma e propagou-se sob roupagens cristianizadas, subsidiada por transformações e adequações circunscritas historicamente.

No respeitante à sua articulação aos conceitos de Destino, Fado/Fatalidade e Contingência, evoque-se Helmer Ringgren quando, ao abordar o problema do Fatalismo, reflete sobre Destino¹⁴ e alude à ambiguidade do termo na língua inglesa, pois *Destiny* é quase homónimo de *Fate* (Fado). O destino é o inevitável a acontecer, não admitindo ação volitiva ou *livre arbítrio*. Tanto no respeitante à pessoa individual, como ao coletivo — nacionalidade ou país¹⁵.

No caso português, a situação agrava-se mais ainda, considerando a pregnância histórico-mítica-cultural de *Fado* em português, o que remete de imediato para o género musical, exaurindo um significado que é mais complexo e agregador. Recupere-se o termo latino *Fatum* para que a aferição permita a destrição, salvaguardando a influência de cruzamentos culturais que aproximam de desgraça, ruína, todas as fatalidades e perdas... plausíveis e/ou admissíveis. *Fatum* é a designação que corresponde às *Moira* gregas.

11 DUMEZIL, 1943: 1.

12 « À luz destas conclusões incluem-se os supremos deuses do antigo Irão, nomeadamente Mithra, os deuses da Atmosfera (*Vayau*, *Vāta*, *Owasa*), *Ahura Mazda* e *Zervan* ». (tradução minha) (BLEEKER, 1995: 28-46).

13 GARNOT, 1950.

14 RINGGREN, 1967: 7-18.

15 RINGGREN, 1967: 7.

Nos diferentes idiomas, na atualidade (e antes), *Fortuna* acompanha-se de conceitos que se não a «contaminam», pelo menos a determinam e condicionam, salientando a entrada triunfante que lhe preside no nosso quotidiano menos consciencializado, espontâneo ou subliminar. Não há qualquer «aviso aos navegantes»... *o que acontecerá, acontece...* sem mais. Por outro lado, o que acontece, que sucede é «por acaso», «por sorte» ou acontece «por azar»... Termos que indiciam a ambiguidade, direcionada pela «não atuação» pois — supostamente — a intercessão do sujeito ou do coletivo agirá em prol do que estava determinado, sendo uma mera ilusão, uma contingência. O Destino pareceria decidido, regido por uma divindade, uma entidade superior agindo sobre os humanos, ou que com os humanos interfere. Nesse caso, agregaria os auspícios de outras entidades mitológicas, conduzindo negociações na fluência do que se formatou na impositividade de mitos e de lendas. Donde, a regimentação a rituais e cultos, ponderando a intercessão, procurando a todo custo evitar o funesto ou trágico.

Seguindo Bleeker, citado por Larissa Leers, as cinco formas de o «presentir», «pré-figurar», resumem-se em:

1. *Les évènements liés au destin se produisent de manière arbitraire, alternant chance et malchance sans raison apparente.*
2. *La destinée de chaque être est liée à sa naissance. On retrouve cette idée en astrologie : la position des étoiles à la naissance détermine le destin du nouveau-né.*
3. *Il existe un « ordre du monde » auquel sont soumis tous les évènements, et qui arrive toujours à son terme.*
4. *L'homme est sujet à un destin qui ne peut être que funeste, et auquel il ne peut échapper.*
5. *Un dieu tout puissant et omnipotent détermine à l'avance la destinée des hommes*¹⁶.

A autora belga confronta, na sua tese, a nomenclatura de Bleeker com a sistematização do citado Helmer Ringgren¹⁷.

A figura ancestral grega de *Tyché* não era reconhecida como deusa-mãe. Foi celebrada, durante mais de 2000 anos, como representante da sorte, venerada e fundamental condição para a vida humana até que, segundo Peter Vogt, a sua pregnancy se foi extinguindo no mundo moderno¹⁸. Não se conhece a sua ascendência em qualquer lenda que lhe dê origem ou localize: «É uma espécie de entidade verbal, divinizada em lugar-comum, sempre metaforizada. Salvaguarda a falta de lendas ou estórias, os artistas dela se apropriaram outorgando-lhe uma linguagem simbólica, por associação»¹⁹.

O seu poder como sorte, na sua qualidade de Ninfa que, ao lado das *Moiras*, encarregava-se de entretecer (imbricar) o destino dos humanos: «Segura entre as suas mãos o corno de Almateia, fonte da abundância, ou transporta em seus braços o jovem Pluto, deus da riqueza»²⁰. O corno ou cornucópia é um atributo também da figura alegórica da *Ocasão*, indiciando a liberalidade, diligência, prudência, entre outras. Evoca o mito de *Hércules*, quando

¹⁶ BLEEKER, 1955: 28-46.

¹⁷ BLEEKER, 1955: 9-10.

¹⁸ VOGT, 2011: 126.

¹⁹ BOUCHE-LECLERCQ, 1891: 273-274.

²⁰ LEERS, 2010: 74.

este lutou com o deus-rio, *Aqueleu*, a quem venceu e partiu um dos cornos. Recolhido pelas *Naiades*, encheram-no de flores e frutos. Uma outra variante da lenda, afirma que *Hércules* o teria devolvido a *Aqueleu*, recebendo em troca o corno de ouro.

Assinale-se que nem sempre *Abundância* está subsumida na *Fortuna*. Correspondem a figuras alegóricas distintas ainda que relacionadas entre si. Tampouco *Fortuna* se identifica sempre com *Tyché*. A ideia de abundância *versus* fortuna traduz-se, de forma notável, na composição *Fortune and Abundance bearing the arms of France*, pertença da série de 155 gravuras publicadas em *Emblems of Achilles Bocchius*, Bolonha, impressão de Giulio Bonasone, 1555. Nessa gravura identificam-se do lado esquerdo *Fortuna*, segura na mão direita o timão e com a esquerda apoia o brasão de armas da França; por sua vez, *Abundância* carrega a cornucópia, sustentando na mão direita o referido brasão. Segundo Frank W. Walbank, na sua leitura de Políbio relativa a *Fortuna (Tyché)* leia-se sobre a «ambiguidade» existente, quanto ao papel atribuído a fortuna/sorte/*tyché* que possuiria, por um lado forças sobrenaturais, por outro, se associava à sorte e ao acaso²¹.

Em finais do século XIX, A. Bouché-Leclercq prevenira quanto à dificuldade em circunscrever a figura alegórica (e epistemológica) de *Fortuna*, dependente de *Tyché*, demonstrando notável perspicácia ao realçar outras figuras mitológicas que lhe haviam sido sucessivamente associadas: «Encontra-se Fortuna associada a Agathos Dæmon ou Génio, a Tychon, a Pluto, a Eros, às Horas. Por vezes, a associação é levada até à fusão dos atributos: a Fortune identificada a Hécate, a Afrodite ou Astarlé, a Deméter ou Gaea, Persefona, Cibele, Nemésis, a Ísis, a Ísis e a Hera simultaneamente, enfim, a todos os deuses sob designação de Fortuna Panteia. [...] Acúmulo incoerente dos atributos atraiçoa a impotência de limitar, de definir; é a própria negação da personalidade»²². Quase por inerência que estas aceções tomam visualidade nas iconografias que acompanham ou representam a Fortuna.

F. Allegre publicou em 1889, *Étude sur la déesse Grecque Tyché — sa signification religieuse et morale, son culte et ses représentations figurées*²³, estudo imprescindível a qualquer pesquisa sober o tema. Atente-se ao Cap. III, «Representations Figurées de Tyche»: «ela não se mistura a nenhuma das aventuras do Olimpo. As suas representações figuradas, igualmente, não possuem a variedade de formas, de atitudes, de expressão ou atributos pelos quais os artistas saberiam rejuvenescer e renova os pois tradicionais das divindades gregas»²⁴.

Peter Vogt situa o declínio da figura de *Tyché* e de *Fortuna* em finais do século XVII. Efetivamente, analisando a iconografia protagonizada por ambas deidades, verifica-se como as representações que haviam proliferado em séculos anteriores, a partir do século XVIII se convertem em objeto esteticizado, de gostos peculiares e constando em criações pontuais, subvertendo os normativos representacionais sob roupagens singulares. É óbvia a distinção entre *Tyché* e *Fortuna*, o que justificaria o desinteresse, manifesto em Roma, pela deidade grega, uma vez que a esta não eram reconhecidos dons sobre o destino, antes dele

²¹ WALBANK, 2007: 353.

²² BOUCHE-LECLERCQ, 1891: 274.

²³ ALLEGRE, 1889.

²⁴ ALLEGRE, 1889: 218.

se esquivando. Ao contrário da deusa Fortuna, que se impôs e persistiria durante séculos, após Servius: «Tyché permitiria escapar a irrevogabilidade do destino»²⁵.

Na presente recolha de representações de *Tyché* e de *Fortuna* (que sustentam esta reflexão) observam-se modelos iconográficos de base, incorporando detalhes — alguns quase impercetíveis, outros manifestas peculiaridades. As configurações adequam-se aos estilos e estéticas vigentes, preservando a essência do que, em cada período, fora determinante. Ao delinear uma sistematização plausível, a exegese polissêmica domina, fundada na possibilidade do reconhecimento visual para as comunidades em geral, bem assim como explanando níveis iniciáticos. As personificações carregam qualidades visuais comuns, atributos recorrentes, traduzidos por exemplo em posturas estereotipadas no corpo figurado.

Mapear imagens de *Fortunas* e *Tychés* tornou-se «compulsivo», sendo um facto a recorrência alegórica primordial, acordada ao convencionalismo viso-concetual. Isolam-se menores ou maiores variações, consoante a semântica e pragmática da deidade (e seu culto), salvaguardadas especificidades locais, suscetíveis de nomear. Embora *Tyché* não seja uma das divindades de mais prolífera representação, imperam mutações significativas quanto ao gosto estético e teor poético vigentes.

3. ALEGORIAS, REPRESENTAÇÕES, FIGURAÇÕES — ICONOGRAFIA DE FORTUNA E C.^A

*Enquanto quis Fortuna que tivesse
 Esperança de algum contentamento,
 O gosto de um suave pensamento
 Me fez que seus versos escrevesse.
 Porém, temendo Amor que aviso desse
 Minha escritura a algum juízo isento,
 Escureceu-me o engenho co tormento,
 Para que seus enganos não dissesse*²⁶.

Fortuna foi contraposta a *Virtus*, ainda que o seu significado seja ambivalente, direcionando para o que se procura alcançar, mediante maior exigência pessoal; por outro lado, a sedução para conquistar *Fortuna*, traduz-se na intenção de a submeter, antecipando-se ou aguardando o que dela advenha. Esta vontade de domínio é um domesticar, suscetível de ser aplicado a *Fortuna*, por intermediação da *Virtude*.

Atenda-se à gravura *Que la Fortune est bizarre et ennemie de la Vertu, de neslever le merite au plus haut degré de la gloire, que par mespris et avec des dain* (British Museum) e à fig. 9, que integra a seleção de Aby Warburg adiante mencionada, autoria de Jacques Coelemans, a partir de Paolo Veronese, ca. 1690-1709. Observa-se uma cena alegórica, onde uma mulher desnudada, sentada no lado esquerdo e, do lado oposto, um homem de armadura debruça-se em direção ao centro, segurando numa das mãos o cetro e na outra um livro.

²⁵ LEERS, 2010: 84.

²⁶ CAMÕES, 1983: 153.

As diversificações representacionais das alegorias alimentam-se de desígnios cifrados, transpondo ilações que, com alguma frequência, são decodificadas em consonância aos conhecimentos possuídos por cada um. À semelhança de outras imagens obsessivas, a figura de *Fortuna* concentra uma polissemia estética, gratificada em complexidades imaginadas, sob auspícios de idealizados de beleza: *Alegoria de Fortuna* de Angelo Bronzino, 1564. Nesta pintura, a deusa *Fortuna* toma a zona central, para ela convergindo as demais personagens, em movimentos que plasmam, paralelamente, quietude e dinamismo. Os atributos primordiais exibem-se: a cornucópia, a roda da fortuna, o báculo, enquanto um dos anjos empunha a coroa de louros para celebrar a deusa e outro sopra uma trompeta.

A personificação de *Fortuna* como mulher é antiga, sendo Maquiavel um dos primeiros autores a evocá-la numa aceção determinativa da sexualização, como assinalou Allan H. Gilbert²⁷. O feminino suporta (ambígua?) estereotipia de género, como se confirma na enunciação de algumas leituras iconográficas e iconológicas. Apontam-se primeiro exemplos da figura *a solo*, seguindo-se menção às personificações em composições alegóricas, próximas a estruturas coreográficas, intrincados *tableaux vivants*. Quanto ao primeiro núcleo identifica-se:

- Figura a $\frac{3}{4}$ com os pés em cima da esfera, empunhando o timão, veste uma capa ondulante ao vento.
- Figura nua a $\frac{3}{4}$, ambos pés em cima da esfera, os braços entrecruzam as mãos atrás das costas; a parte superior da cabeça está enfaixada num tecido, uma venda que afasta para ver — Albrecht Dürer, *Fortuna in a niche*, 1498.
- Figura a $\frac{3}{4}$ com os pés em cima da esfera, envolta numa túnica que segura, enquanto a outra mão se eleva num gesto volitivo — Girolamo da Capri, *Opportunity and Remorse*, 1541.
- Figura equilibrada na roda flutua no mar; um dos pés levantados; cobre-se por um capa que ondula ao vento.
- Figura em equilíbrio num único pé, em cima de um globo de dimensão média, segura a cornucópia donde brotam flores e frutos, conformada em *ourobourus* — *Fortuna*, gravura da Iconologia — Jean Baptiste Boudard (Parma: Philippe Carmignani, 1759).
- Figura sentada numa concha sobre as águas, que direciona através de um timão seguro pela mão esquerda; a mão direita empunha uma espécie de báculo atravessado por uma vela ao vento; Eros voa sobre a figura, fazendo menção de a atingir com uma de suas setas — Dirck Vellert, *Venus zeilend in een schelp*, 1524.
- Figura posicionada quase de perfil, equilibrada em cima de esfera, com roupagens maneiristas que lhe ocultam os pés; uma das mãos segura uma tocha, enquanto a outra agarra elegantemente um drapeado — Master M Z — *Fortune*. 1505, Nuremberg. A figura associar-se-á a uma postura da Virgem na *Visitação* — veja-se a pintura de Pontormo que lhe é posterior (1529).

27 GILBERT, 1938: 234.

- Figura alada, em cima de esfera, assinalada com a inscrição «Instabilitatis Fortuna» — Impressor Giuseppe de Angelis (Iosephus de Angelis) (Roma, 1573-1579).
- Figura alada nua, em cima da esfera, segura na mão esquerda uma taça e um arnês, e agarra a serpente com a mão direita — Heinrich Aldegrever, Alemanha, 1555, British Museum.
- Figura nua insinuando «futilidade insana», segura as pontas do drapejamento; a cabeça de perfil e o corpo frontal; um dos pés na esfera, o outro com sandália no chão — Urs Graf, *Foolish Virgin*, 1513.
- Figura feminina nua e de perfil segura na sua mão um espelho, equilibrada em cima de esfera alada, navegando na água, toma por fundo uma ilha com um castelo — Mestre de 1515. Escola Italiana. 1510-1520.
- Figura feminina alada e de perfil (Victória ou Fortuna) segura na mão a esfera — Giorgio Ghisi (Itália, 1560-1570), British Museum.
- Figura feminina de perfil, vestida com roupas volumétricas, numa das mãos, a taça coberta e a tocha acesa na outra — Gravura atribuída a Adam Elsheimer. Escola Alemã ca. 1597.
- Figura nua de longos cabelos, destaca-se de um fundo citadino portuário, com embarcações; pousa um pé em cima da concha encimada por forma esférica; o outro pé levantado, esboça um movimento frontal; o véu desenha um semicírculo esvoaçante, acentuando agitação, quase desequilíbrio. Lê-se a inscrição — *Pace viget Fortuna favens terraque marique iam blandiuntur omnia*. Gravura da série Virtudes e Vícios. Zacharias Dolendo (impr.), Jacob de Gheyn II (ed.) (Holanda, 1596-1597), British Museum.
- Figura *Surgi fortuna* de costas com ligeira torsão do tronco, balanceia-se numa concha, destacada de fundo urbano portuário; segura uma serpente — Gravura de Philips Galle (Holanda, 1574) a partir de desenho de Melchior Lorck. Inscrição: *Sit vaga et instabilis guia tum? Tu Mentis amussi, Et Rationis eam finge tuo arbitrio*. British Library.
- Figura desnudada, envolta num drapejamento à altura da anca, equilibra-se na esfera, rosto oculto pelalonga cabeleireira; o braço esquerdo recuado, o direito avança empunhando a foice (?) — Impressão de Andreas Cratander, a partir de gravura de Hans Franck de Basel, Colónia, 1519.
- Figura equilibrada na esfera alada, suspende o tecido num movimento semicircular, protegendo-se de ameaças — *Alegoria da Fortuna*, Johann Wolfgang Dieterich, 1671 — veem-se inscrições indecifráveis.
- Figura alada nua esboça movimento frontal, empurra a esfera, segurando a cornucópia com uma das mãos, a outra eleva o ramo de oliveira — Johannes Benk — *Estátua da Fortuna*, Palácio Hofburg, Viena, Ca. 1890.
- Figura desnudada em cima de esfera, envolta por uma vela que assinala com a mão direita, tendo por fundo vistas de cidade portuária — Gravura de Nicoletto da Modena. Escola Italiana. 1500-1510.
- Figura esboçada, vista de perfil, esboça movimento numa composição com figura alada que flutua — Leonardo da Vinci. *Estudo para figura alada, Alegoria com Fortuna*. Desenho a lápis, tinta preta e banhada por tintada castanha, ca. 1480-1485.

- Figura desnudada quase de perfil, segura uma vela na mão direita, equilibrada no dorso de um golfinho, um leão em frente — desenho anónimo da escola Norte de Itália, século XVI.
- Figura nua frontal, segura na mão direita a vela, em pé no dorso de um golfinho — Escultura cerâmica de Giovanni della Robbia. Florença, ca. 1500-1510.
- Figura desnudada quase de perfil, segura uma vela com a mão direita, equilibrada em cima do dorso de um golfinho, num cenário de cidade portuária — Gravura autoria de Andreas Summer. Escola Alemã. 1568.
- Figura masculina semi-nua (andrógina?) equilibrada no bordo de uma nau; na mão direita segura uma serpente, o braço esquerdo toca ao alto na vela que lhe cobre a cabeça contra os ventos que sopram, enquanto uma figura feminina está sentada à popa — *Barco da Fortuna*, escola florentina (gravador anónimo), ca. 1460-1466.

Assinalem-se, a seguir, casos algo distintivos:

- *Alegoria de Fortuna* parte integrante de 4 alegorias. A personificação encontra-se sentada, de perfil, rodeada por querubins a tocar instrumentos e mergulhando na água, pois ela navega num barco, enquanto segura esfera de grande dimensão. A ação decorre num cenário de paisagem idealizada — pintura de Andrea Previtali e Giovanni Bellini, 1490.
- *Alegoria de Fortuna*, figura alada de olhos vendados, pernas e patas de animal, cabeça inclinada para o lado, pousada em duas esferas e com duas vasilhas nas mãos, sobressai num fundo de paisagem pormenorizada — (pintura inicialmente atribuída a Giovanni Bellini) — Andrea Previtali, ca. 1490.
- *Alegoria de Fortuna*, de natureza hermética equilibra-se num sol, constando no manuscrito alquímico de Clavis Artis, século XVIII.
- Figura feminina de *Fortuna* (?) sentada num rochedo a meio do Oceano, com a inscrição: *Fortuna immeritos auget honoribus. Fortuna innocuos cladibus afficit* — Jacopo Caraglio (Italia, 1520-1539), British Museum.
- *Fortune, tous jours Fortune*: homem jovem, localizado do lado esquerdo da composição, tenta agarrar o pé de *Fortuna*; do lado direito presentifica-se o *Tempo*. A meio, configura-se forma circular «vazia» tapada por drapejamento — Gravura de Louis Elle, publicada por Pierre Ferdinand, a partir do desenho de Louis Testelin, 1627-1665.

Poder-se-ia acrescentar o descritivo de muitas outras versões (convergentes e divergentes) de *Fortuna* autorizadas no Renascimento, Maneirismo e Barroco. Curiosamente, nos sécs. XX e XXI, sabe-se de artistas trataram a personificação de *Fortuna*, mantendo tipologias atrás versadas: figura de pé sobre a esfera, caso das esculturas de Wojtek Biczysko — *Mrs. Twardowska*, s/d, aço patinado, quem criou também *Wheel of Fortuna*, implicativa de outra tipologia pregante — que adiante se analisa. Trata-se de figuras impregnadas de imaginário em apropriação contemporânea, bastante decorativas. Recapitule-se, ainda, a notá-

vel escultura de Jörg Immendorf (mencionada ao início deste texto) de título *Fortuna: Läufferin auf der Weltkugel*, 1989. A figura esquelética dobra-se, caminha apoiada em duas bengalas para se manter em cima do globo terrestre, que mais parece uma fita de *Moebius* rígida — antítese igualmente dolorosa de *Atlas*. A imagem distancia-se diametralmente da categoria ironista de uma das variações de *Fortuna* que consiste na sua personificação de prostituta:

- Figura vestida com ostentação, mantém a postura de equilíbrio sobre a esfera; descobertas as pernas, a torsão do tronco insiste num dinamismo acentuado pela colocação assimétrica dos braços: um agarra o bordo da saia; o outro segura um candelabro onde a chama se move, soprada pelo bafo exalado por um querubim — Urs Graf, *Fortune como prostitua*, desenho a tinta, ca. 1520.
- Figura nua sentada num leito de dossel, segurando uma tocha, vira-se para o homem sentado numa banquetta num cenário de repasto — Urs Graf, *Mercenário Suíço e prostituta*, desenho a tinta, ca. 1516.
- Conjunto de três figuras pinturas (mural): iconografia denotando uma volumetria acentuada, sendo a primeira do lado direito evocativa de *Fortuna*, equilibra-se num dos pés em cima da esfera, o corpo lançado para o lado; é acompanhada por *Ocasão e Penitência* — Fresco da Escola de Mantegna, ca. 1500.
- Figura de *Fortuna*, postura hirta frontal e rosto de perfil, com o braço esquerdo segura a cornucópia, a mão direita empunha um bastão tendo na base uma esfera pousada no chão — Gravura, 1875, a partir de antiga imagem de Tyché, Bibliothèque Nationale de France.

A representação — acima descrita — associa duas tipologias representativas de *Fortuna*: por um lado, a que tem por atributo distintivo a esfera, ainda que nela não se equilibre a deusa; por outro lado, o fato de segurar no braço a cornucópia da abundância.

Quando a figura de *Fortuna-Tyché* segura no braço a cornucópia pode ter ambos pés assentes no solo, de sandálias ou descalços. Posiciona-se num triclínio ou numa base de estatuária, p.ex. calcando um pequeno *Eros* – *The Tyche of Antioch* — ca. 300 AC. Este caso é uma versão anterior às antes enunciadas, demonstrando afiliação direta a *Tyché*. Sabe-se de inúmeras estátuas desde a Grécia e depois em Roma:

- Figura da deusa Fortuna — fresco do Período Romano em pedra de ara, Museo Archeologico di Milano, século I ou II DC.
- Figura sentada, tronco hirta, cabeça rodada à direita; na mão direita segura um pequeno bastão (timão?) e na esquerda a cornucópia — *Tyche, deusa da Fortuna*. Escultura Romana, a partir de original grego datado do século IV ou inícios do século III AC. Museu de Hermitage.
- Figura reclinada numa poltrona, a cabeça ligeiramente caída sobre o pescoço, na mão direita segura o timão e na mão esquerda a cornucópia da abundância — Trata-se de cópia romana da estátua de Kresilas, Acrópole de Lesbos. Roma, Palazzo dei Conservatori.

- Figura em bronze de *Isis-Tyche*. Tyche é representada com vestuário de Isis; carrega a cornucópia da abundância e o timão — Período Romano, século II AC, encontrada em Chipre.
- Figura de Tyche coroada e de véu em mármore, enverga vestuário grego, posicionada como uma Cariátide — Templo de Erectheion, Acrópole, século II AC.
- Figura em mármore sobre um pedestal circular, segura o leme e na mão esquerda a cornucópia — Roma Vecchia, ca. 150-200. Villa Sette Bassi (Escavação de Gavin Hamilton, ca.1775/6).
- Grupo escultórico de três figuras, duas ladeando a deusa *Fortuna*. Baseia-se na *Tyché de Antioquia* descrita em escritos da Antiguidade. Converteu-se em modelo recorrente, produzido em diferentes cidades, adaptando-se às idiossincrasias locais, caso das esculturas de Palmira, cerca de 500 anos depois da de Antioquia. O rio Orentes foi substituído pelas águas do oásis de Palmira.
- Caso análogo de grupo escultórico que replica as idênticas posturas e gestos das figuras acima descritas — Tyche coroada de Dura-Europos, atribuída a Seleukos Nikator; escultura romano-síria 159 DC. Yale University Art Gallery.
- Figura de cabeça coroada, sentada descontraidamente; uma das mãos pousada na pedra; a direita apoia o queixo, segurando um motivo vegetal; sob seus pés corre o rio Orontes, sendo uma deusa de Antioquia personifica a cidade — Cópia de uma estátua de Tyché, deusa da Fortuna realizada por Eutyichides, século III. Museu do Vaticano.
- Estátua de mármore de *Ísis-Tyché-Pelágia* — ca. século I ou II DC.

Por outro lado, sabe-se de inúmeras cabeças e bustos de *Tyche*, tais como:

- Busto de mulher representando *Tyche* talhado em pedra basalto — Período Romano-Sírio, final do século I AC. Art Museum, Princeton University Archaeological.
- Busto de mulher representando Tyche talhado em pedra — Tyche Dura Europos, Síria, Templo de Adonis, século I DC.
- Cabeça de *Tyche* (Fortuna), associada à fortuna da cidade — Templo E de Octávia (?), século I DC.
- Cabeça colossal de *Tyche* (*Fortuna*) coroada — em mármore de Carrara, Roma, século I DC.
- Cabeça aureolada de longos cabelos frisados, talhada em alto-relevo, numa composição com motivos florais e frutos: *Tyche* ou *Atargatis*, deusa Nabateana dos Frutos e da Fertilidade — Amman, Citadel Archaeological Museum, período romano (s/d).

Relativamente às composições que integram a *Fortuna*, esta é plural em coreografias, pois encena situações específicas. Destacam-se primeiro aquelas em que a figura se equilibra em cima de esfera(s):

- Figura centrada, acompanha-se da *Virtude* e do *Tempo* num cenário idealizado, alude às sementeiras e à germinação agrícola — *Semina fortunae geminat cum tempore virtus, engraving in Manuel Román Valerón, Tractatus de transactionibus [...] nunc primum in lucem prodit*, Lyon 1665, Bibliothèque Nationale de France.
- *Fortuna* está colocada do lado esquerdo de olhos vendados, avança, seguida pelas figuras de *Tempo* (segura a ampulheta) e de *Virtude*, vendo-se a roda da fortuna — Marca tipográfica de Pierre Borde e Laurent Arnaud (Lyon) «*Semina fortunae geminat cum tempore virtus*», ca. 1650.
- Figura deslocada para o lado direito da composição, em desequilíbrio, num enredo de 3 outras figuras, evidenciando ação de luta e rendição (?) *Alegoria da Fortuna* atribuída a Pietro Testa, ca. 1612-50.
- Figura nua segura uma vela sobre a cabeça, em cima da esfera que flutua no mar. Acompanha-se da *Esperança* que leva uma âncora na mão esquerda — *Fortuna e Esperança* (desenho para janela circular) — Gravura anónima (Holanda, fim do século XVI), British Museum.
- Figura de *Fortuna*, segura a cornucópia da abundância numa das mãos, na outra o timão, sendo agredida por um homem que dela se pretende vingar — Gravura de Marc-Antoine Raimondi, 1510.
- Figura de *Fortuna* centrada entre Heráclito e Demócrito — Gravura de uma coleção de 33 intitulada *Hortus Voluptatum*, de Crispijn de Passe o Velho, Holanda, 1599.
- *Fortuna* de olhos vendados, esvoaçando na parte superior da composição — tamanho menor por relação às demais figuras. Os protagonistas assumem posturas contorcidas, manifestando sofrimento e tragédia — Jan Harmenszoon Muller, *Fortuna verdeelt haar geschenken*, gravura, 1590, Rijksmuseum.

No séc. XVII, destaca-se a pintura de Salvator Rosa — *Alegoria da Fortuna*, 1658, composição imbrincada, mostrando um dinamismo barroco, onde as personagens são zoomorfas, devendo atender-se à simbologia de cada uma delas. Também, a pintura *Alegoria da Fortuna*, autoria de Dosso Dossi, ca. 1535-1538, onde se vê *Fortuna*, figura feminina, que segura a cornucópia (atributo de *Tyché*), observada pela figura masculina. Já no século XVIII, na composição alegórica de Kuntz Konicz — *A Fortune cega*, 1754, a deusa equilibrava-se na esfera, rodeada por figuras em posturas indutoras de ação, como cabe na pintura mitológica, suscetível de serem identificadas.

Por outro lado, relembrem-se as representações de *Fortuna* em versão de deidade esbanjadora, quando lança moedas indiscriminadamente. Esta encenação repete-se em diferentes estéticas e períodos, correspondendo a uma das conotações «pitorescas» da deusa. Estipula uma postura ausente de deliberação racional fundada, exprime loucura e futilidade, a leviandade na partilha inconsequente. As coreografias mostradas nestes «episódios» são expandidas, as figuras concentradas, o que endossaria a uma ideia de contenção que na realidade não ocorre:

- Figura de *Fortuna* nua, equilibrada num pé sobre a esfera, em moto esvoaçante, acompanhada por querubim a quem dirige olhar, vai esvaziando a bolsa donde caem moedas — *Fortune standing with one foot on the globe emptying a purse of its coins*, gravura de Simone Cantarini, ca.1630-1648.
- Figura de *Fortuna* nua, cabelo ao vento, equilibrada na esfera que flutua nas águas, atira moedas para a aba do casaco estendido pelo louco que se abeira da margem — Hans Holbein, *Fortune and a fool*, desenho de Erasmi Roterdami *encomium moriae* [...], Basel 1515.
- *Fortuna* de perfil que entrega a *Fortunatus*, a bolsa com moedas; o episódio desenvolve-se num cenário de natureza, como que exorcizando o possível lado perverso — Gravura em madeira, *Fortunatus*, Augsburg 1509, fol. 23v.
- *Alegoria da Fortuna*, integrada na famosa *Iconologia* de Cesare Ripa (publicada pela primeira vez em 1603), mostra uma figura alada, com cabelos e véus esvoaçantes que faz cair sobre pessoas de diferentes classes sociais, moedas e sacos (de ouro). A ênfase incide nesta aceção de *Fortuna*, ainda que a iconografia não seja tão grotesca quanto na versão de Holbein. As figuras masculinas localizam-se na zona inferior da composição, ajoelhadas para alcançar as benesses.

A abordagem à *Fortuna* consta no Tomo XIII da *Iconologia* de Cesare Ripa, estendendo-se o «verbete» por três páginas e meia (pág. 113 a 116 na versão fac-símile), subdividido o texto, após os termos gerais, em «Fortuna Buona», «Fortuna Infellice», «Fortuna Giovevole ad amore», «Fortuna pacifica o vero clemente» e «Fortuna Aurea».

A *Fortuna*, enquanto imagem «obcecante» [parafrazeando Charles Mauron], é ponderada em sentido flexível, providencia uma polissemia conduzida; congrega situações de impermanência substantiva. Em outros casos assinalados, plasma uma funcionalidade semântica qualificativa, agregada a ideias convencionais. Isolam-se noções que se entendem e operacionalizam, enquanto complementares ou se assumem em oposição.

*Grande sorte é
não se saber extactamente
em que mundo se vive.
Seria necessária
uma existência longuíssima,
decididamente mais longa
que a do próprio mundo*²⁸.

O que subjaz, portanto, aos desígnios de *Fortuna* relativamente e em confronto a(o) *Erro*: «Mulher com olhos vendados, sobre uma árvore. Com uma haste abana os ramos e caem deles diversos objetos, associados a diferentes profissões (livros, coroas, joias, armas)»²⁹.

²⁸ SZYMBORSKA, 1996: 337.

²⁹ RIPA, 1776: 114.

O que edifica, em termos de apropriação estética, uma e outra aceção, quando intuitivamente se [in]questiona tão repentina sugestão mediante associação livre; quando se assimila ou obtém, numa quase impossibilidade conciliatória: ou *erro* ou *fortuna*, em razão de dualidade exclusiva sendo admitida, por alguns sob auspícios de inerência, sem questionamento ou porquê, eis as ideias que me motivaram.

*The wind blows east, the wind blows west,
 And there comes good luck and bad; [...]
 The wind does blow as it lists always;
 Canst thou change this world to thy mind?
 The world will wander its own wise way;
 I also will wander mine, mine,
 I also will wander mine³⁰.*

Ou:

*São ilhas afortunadas,
 São terras sem ter lugar,
 Onde o Rei mora esperando.
 Mas, se vamos despertando,
 Cala a voz, e há só o mar³¹.*

Através desta breve pesquisa/mapeamento iconográfico de *Fortuna*, quase em «circularidade» cronológica, perfilam-se representações afiliadas à Cultural europeia ocidental. Casos «paradigmáticos» que determinam a obrigatoriedade de identificar e/ou reconhecer e, ainda, de [re]denominar modelos iconográficos associáveis a *Erro*. Erro que se intui, acautela ou celebra, muito relacionado ao modelo de *Roda da Fortuna*.

Na obra de Hans Sebald Beham, *Fortuna* (1541) coincidem as representações da *Fortuna* em pé, tendo à sua frente a esfera, enquanto segura a *Roda da Fortuna*. Assim, passam a abordar-se as figurações de *Fortuna* com atributo *Roda* e na aceção de *Roda da Fortuna*, localizadas sobretudo — como se mencionou — no período medieval. Hildegarda von Bingen, na externalização imagética de suas visões, recorreu à inscrição da figura em formas circulares que induziam a uma leitura hermética aferida aos conteúdos transpostos de sua mente visionária. A circularidade promove uma incessante dinâmica, autofagia do tempo humano, todavia capaz da perenidade do sagrado. A *roda da fortuna* alude obviamente às aceções de tempo, quer enquanto *Kronos*, quer *Kairós* — deus da ocasião, do tempo/momento propício a ser reconhecido e aplicado. Esta perspetiva concorre para a significação especificadora de *fortuna*, exorcizada em mutações iconográficas, onde domina a proliferação simbólica e alegórica — arquetípica mesmo. Os trajetos labirínticos superados expressam a ideia de tempo e de espaço, em circunstância remissora. Após a superar o labirinto circular onde fim e princípio se exigem, *Virtude*, *Ocasião*, *Fortuna* quase se indiferenciam em

³⁰ CARLYLE, 1872: 293.

³¹ PESSOA, 1972: 85.

termos iniciáticos. Associe-se, no tempo atual, à frase do artista contemporâneo Cerith Wyn Evans escrita em néon tridimensional: *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*, 2006. A sentença remete ao título do último filme (e livro) de Guy Debord (1978). É um palíndromo: «Nós giramos na noite, consumidos pelo fogo». Destaquem-se, assim, certas iluminuras e desenhos medievais ilustrativos da ideia:

- Representação geométrica circular da *Roda da Fortuna* — século XI, Archivio Storico di Montecassino, codex 189, fol.73.
- A *Roda da Fortuna* é representada como eixo, atrás do qual a figura de mulher com duas cabeças simétricas se segura, mantendo-se em pé. *Allégorie: Roue de la Fortune*, 1584.
- Roda com 4 figuras: a da esquerda escala a roda, acompanhada pela palavra REGNABO (*reinarê*); a segunda figura no topo da roda tem a cabeça coroada — REGNO (*reino, estou a reinar*); a terceira, do lado direito em descabro, com a legenda REGNAVI (*reinei*), e a soçobrar totalmente, na posição inferior da roda — SVM SINE REGNO (*estou sem reino*).
- A *Roda da Fortuna* (o mundo) faz-se girar a partir de um mecanismo que é acionado por uma figura feminina, enquanto Cristo observa a situação — Iluminura de Francesco da Barberino, *Documentti d'Amore* (1314), Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, fol. 27 r.
- Figura alegórica *Ocasão* equilibra-se em cima da roda de fortuna que flutua nas águas — Emblema CXXI. *In occasione*, Andrea Alciato, 1584.
- *Roda da Fortuna* simplificada quase geometricamente, que se vê no desenho de Villiard de Honnencourt, séc. XIII.

A esquematização toma-se quase moderno-geométrica (algo Bauhausiana...), recordando a obra de Max Ernst, onde repercute o imaginário medieval, caso de *L'Inconscience du paysage devient complète* in *La femme 100 tête*, 1929 — Paris, Éditions du Carrefour.

Interrompendo as evocações mais anteriores, lembrem-se criações artísticas, no início do século XX, que presentificam e/ou representam a roda, assumindo distintas aceções conexas. Em Francis Picabia, a roda converte-se, em modo *gestalt*, resultando de círculos concêntricos, caso de *Optophone I*, 1921-1922. Em *Fille née sans mère*, de 1916-1918, a roda transforma-se numa engrenagem cinético-pictórica. O mesmo se diga quanto a *Tournez rare* — 1919, Francis Picabia. E, ainda as rodas-engrenagens de Max Ernst: *La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure*, 1919. Torna-se surpreendente ao confrontar outros desenhos do medieval Villiard de Honnencourt. Curiosamente, no panorama português de 1980, Albuquerque Mendes recupera esta aceção da roda-engrenagem, presente em inúmeras pinturas e desenhos com colagens, pertencentes à Coleção do Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

Na pintura americana posterior a 1945, Jasper Johns transmutou as rodas em alvo: *Target*, 1958, plausível certo parentesco aos discos órficos de Robert [e Sonia Delaunay], *Disque, première peinture inobjective, ou disque simultané*, 1912-13.

Mais recente, e na escultura, citem-se artistas como Tchelo (SP, Brasil) que concebeu a peça tridimensional evocativa da roda giratória formada por 14 cavaletes, intitulada *Ciranda*, 2017, que revisita a emblemática roda de fiar, assim como a roda de um moinho; Steffen Kasperavicius, com a escultura *Array (Wheel)*, 2012, obra feita de palettes, à semelhança de pás impulsoras de movimento.

Por outro lado, a roda (motriz) é o «pneu», emblema na arte contemporânea, aludindo à peça tridimensional de Robert Rauschenberg — *Dylaby*, 1962; à peça cinética de Miguel Palma, *1964-2044*, 2004; ao pneu esculpido em mármore preto de Fabio Viale, *Stele*, 2005; ao pneu furado impedido de girar de Gavin Turk, *Flat tyre*, 2013; aos pneus gravados em baixo-relevo ornamentativo de Wim Delvoye, *Carved Tires*, 2014. Os pneus exprimem-se destroços do tempo no espaço: Carl Anderson — *Tyre, s/d*; Gabriel Orozco, *Chicotes*, 2010 ou nas desestruturas de Betsabeé Romero, *Urban Ouroboros*, 2013. Retomam, pela diferença e prerrogativa, a iconoclastia do objeto ensinado por Robert Rauschenberg, *Untitled (Venetian)*, 1973. Também o artista cubano Kcho, *Infinite Column No. 5 — tyres and rope* — 1996, recriou a ideia de *Torre*, quase indissociável da iconografia do *Tarot*.

Não por acaso, Marcel Duchamp terá patenteado o seu ready-made *Bicycle wheel*, 1913/1964 ou que, na década de 1970, o brasileiro Arthur Bispo do Rosário gerasse *A Roda da Fortuna* — rodas colocadas em pedestais ou bases que proclamam e subvertem — salvaguardando as diferenças conceptuais. As rodas justificam os carros e exigem os humanos (figuras), quer os arcaicos, quer os modernos. Conferem-se peças tridimensionais sob estes desígnios: o famoso *Wagen*, esculpido por Alberto Giacometti de 1950; o carro filiforme de Fausto Melotti, *La sposa di Arlecchino*, de 1979. Por outro lado, a figura indissocia-se da máquina: Wojtek Biczysko, *Wheel of Fortune [s/d]*; o carro-canhão humano de Gustavo Rezende, 2013 ou de Magdalena Abakanowicz, *Standing Figure with Wheel*, 1990.

Talvez, uma das obras dramáticas, que estira os tempos seja *Wheel of Fortune, Nude Study of a Slave* de Edward Burne-Jones (ca. 1877-1882): o corpo masculino simbolizando o escravo é a própria roda da punição colonialista, de sacrifício. Eis, quanto e como os tempos rodam e se personificam nas coreografias de *Fortuna*.

Citem-se cenas alegóricas da *Roda da Fortuna* para confronto com os exemplos contemporâneos indicados:

- *Roda da Fortuna*, na fachada da Catedral de Saint-Étienne, Beauvois, 1130-1140.
- *Roda da Fortuna*, iluminura de Herrad de Landsberg — *Hortus Deliciarum*, século XII.
- *Allégorie de la fortune* (E. de Conty, *Livre des échecs amoureux*) Testard, Robinet, iluminador ativo ca. 1475 e 1523.
- Obra complexa, onde domina a profusão de personagens situacionais, propiciando um dinamismo inebriante, focado na irreversibilidade do processo giratório *A Fortuna*, da série de *As Honras*, 1523, Pieter Van Aelst. Collection of Tapestries and Embroidery.

Sinalizem-se as criações onde 4 figuras se incorporam, posicionando-se em sentido horário, na roda da fortuna: significam a transitoriedade do tempo, a irreversibilidade da vida,

como atrás se explanou: REGNABO (*reinaré*); REGNO (*reino, estou a reinar*); REGNAVI (*reinei*) e SVM SINE REGNO (*estou sem reino*). Mapeiam-se variantes desta codificação em iluminuras, gravuras e desenhos impressos:

- *A Roda da Fortuna* gira com os olhos vendados (*Cité de Dieu*, Fr172, fol. 150), ca.1400-1415.
- *La roue de la Fortune* (Epître d’Othéa), ca. 1450-1475.
- *Senhora Fortuna e a sua Roda*, Jean Pichore, em *Les Remèdes de l’une et l’autre fortune* de Petrarca (Ms. Fr. 225, ca. 1503-1505, BNF).
- *Roda da Fortuna*. Guillaume de Machaut, *Poésies: Jugement du roi de Bohème*, ca. 1350-1355, BNF.
- *Roda da Fortuna* na versão ironista de Albrecht Dürer — *The Fox and Time Turning the Wheel of Fortune* — Michelfeldt Tapestry (*Alegoria Injustiça Social*).
- *Achillis Bocchii Bonon. symbolicarum quaestionum de Universo genere quas serio ludebat* (*Emblems of Achilles Bocchius.*), Plate 71 *The wheel of fortune with clothed figure lying on it, set before a landscape*, gravura de Giulio Bonasone, 1555.

Mais recentemente, na representação oficial francesa à 54.^a Bienal de Veneza, Christian Boltanski concebeu uma instalação-engrenagem-non-stop intitulada *The Wheel of Fortune* (2011), onde suas fotografias circulam modo ontogénico, clamam a passagem inexorável do tempo, enquanto o relógio digital regista os segundos de sua vida que passa.

- *The wheel of Fortune*, miniatura de *The Consolation of Philosophy*, Boethius, século XIII, cod. 2642, fol. 11r (Wien, Österreichische Nationalbibliothek).
- *Wheel of Fortune*, miniatura de *Imagines secundum diverses doctores*, 1424. Roma.
- *Wheel of Fortune*, miniature in *Des Cas des nobles hommes et femmes* de Boccaccio (Livro VI), ca. 1450.
- *Wheel of Fortune*, gravura *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio, Bruges, 1483.
- *The Struggle of Fortuna against Poverty*, from the *Livre de la Ruyne des nobles hommes et femmes*, Master of the Boccaccio Illustrations, Bruges 1476.
- *Fortuna*, gravura de Nicolaus Basse: figura de mulher nua de lado, os pés alados em cima da roda; numa das mãos segura uma peça de roupa e na outra, uma faca. Veem-se barcos a navegar e um porto. Sarcerius, *Geistlicher Herbarius*, Frankfurt: Basse & Feyerabend, 1573.
- *Emblemata Occasio*. 1591. Leiden.
- *Wheel of Fortune Descending 1657*: um cão olha para o céu na eminência da roda da fortuna que cai vinda do sol — remete para os símbolos do Zodíaco.
- *Foglietto che non falla. Tempo guerrier e Fortuna che gira*. Sátira alusiva à Guerra; personificação do *Tempo* afia a espada na roda girada pela *Fortuna*, alusiva aos quatro continentes: Gravura de Giuseppe Maria Mitelli, 1692.
- *Cena Alegórica*, personificação da Fortuna como mulher que segura a cornucópia da abundância, equilibrada na roda em cenário de templo antigo, Pierre Michel Alix: frontispício de livro (?), ca.1780/90.

- *Esperança e Fortuna*, a partir de obra de Giovanni Battista Cipriani, gravada por James Anthony Minasi, 1801.
- *La Fortune*, Alfred Agache, pintura simbolista, 1885.

A contingência e sedução pelo *Erro* subjazem em certos casos das obras enunciadas. Não coube, aqui, comprovar (provisoriamente ou não) quanto o *Erro* é induzido em termos icônicos. O fato é que nunca foi antropomorfizado ao contrário da *Fortuna* que foi sujeita a consideração alegórica direta. A título episódico, retome-se uma plêiade de figuras mitológicas que, em seus enredos, concorrem na proximidade a situações onde *Fortuna* e *Erro* nutrem sobreposicionalidades, interseções e validação de ínfimas mesmidades.

É importante admitir a pesquisa articuladora de consignações filosóficas, estéticas, antropológicas, históricas, para cotejo de obras onde sobressaem existências viso-verbicas celebradas poeticamente, mediadas por seduções coreográficas onde *Fortuna* e *Erro* se acercam ou distanciam, reentram em cena sob novos e lúcidos auspícios, propondo volúpias interpretativas, cumplicidades improváveis em modo conciliatório.

CODA

*Fortuna. Auseinandersetzungssymbol des sich befreienden Menschen*³².

*Erros meus, má fortuna, amor ardente, em minha perdição se conjuraram, os erros e a fortuna sobejaram, que para mim bastava amor somente. Perdição. Amor somente. Como a poesia é falsa e verdadeira. Como ela diz não dizendo, e é não dizendo que diz. Como da nossa alma não sabemos nada antes de escrevê-la, e como não é dela que sabemos depois de ter escrito*³³.

Imprescindível na abordagem iconográfica [e iconológica] de *Fortuna* é a famosa *Tavola 48* do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg³⁴, onde o mapa coreografado das transfigurações e fidelidades da *Fortuna* difunde as sucessivas assunções, e atendendo à pragmática que lhes assistiu — diacrônica e sincreticamente.

Atendendo às tipologias iconográficas estabelecidas — consensuais, aliás, na grande maioria dos estudos consultados — assinale-se a representação de *Fortuna* anterior e no protocristianismo; as transformações aplicadas pelo/no Cristianismo, período medieval, onde se aborda na qualidade de *Roda da Fortuna*; a partir do Renascimento apresenta-se como mulher (implicadas as vicissitudes e estereótipos vigentes) implicando o globo terrestre; guiando ou conduzindo o mundo, quando empunha o timão e se equilibra na caravela, barça ou concha...

*¡Pues cómo, Fortuna, regir todas cosas
con ley absoluta, sin orden, te plaze?
¡Tú non farías lo qu'el çielo faze,
e fazen los tiempos, las plantas e rosas?*

³² *Fortuna. Símbolo discutido do homem que se liberta* (Kaufmann). Cf. <http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1048#>.

³³ SENA, 1966: 162.

³⁴ WARBURG, 2010: 88.

*O muestra tus obras ser siempre dañosas,
o prósperas, buenas, durables, eternas:
non nos fatigues con vezes alternas,
alegres agora e agora enojosas*³⁵.

A *Sedução* [Verführung] da *Fortuna* participa no *Atlas Mnemosyne*, imagens significativas plasmadas em trinta e uma de suas muitas aceções, sob égide de *Fortuna: Auseinandersetzungssymbol des sich befreienden Menschen* (Kaufmann)³⁶. Parte das imagens procede de manuscritos e livros, incluindo obras de Christine de Pisan, Boccaccio, Erasmus e Boécio, manifestando quanto a simbolização de romana de *Fortuna* derivou na *Roda da Fortuna* medieval, manifestando a impotência humana simbolizada na figura feminina de roupagens que se assemelham a velas de barcos e cuja mão controla o timão do destino. Warburg assinala como esta apresentação da deusa-ao-vento é uma oscilação entre a confiança medieval em Deus e a crença do homem renascentista em si mesmo. A narrativa warburgiana vacila entre o endeusamento poético, a tirania da *Fortuna* ou a conquista mercantil triunfante de uma classe, num oceano de mudanças. *Fortuna* é presentificada em cenários palacianos (fig. 18), enquanto a famosa gravura de Dürer *Nemesis* a convoca numa versão bem mais obscura — o barco do mercador converte-se na nave de loucos.

*The Goddess Fortune is the devil's servant, ready to kiss any one's ass*³⁷.

Compreendam-se, sob este ponto de vista, as 102 ilustrações concebidas por William Blake para o «Inferno VII, 25-96», *Divina Comédia* de Dante (1824-1827), encomendadas por John Lindell. A deriva, pelas imagens metonímicas, envolve o desejo alegórico, atenua as reflexões melancólicas. Os excertos e imagens escolhidas por Warburg acentuam a tenacidade da luta, a ambiguidade entre a *Fortuna* redentora (pela ação do livre-arbítrio) e a assunção da ocasião (*Kairós*). Warburg cita, em termos algo conclusivos, Ausonius (poeta e político romano do século IV DC), ao referir que se não é impossível, é muito difícil, discernir o resultado de um combate entre a ocasião e essa outra figura na imagem, seja ela a *penitência*, a *erudição* ou a *virtude*:

*Good luck! Best wishes! The best of luck!
The very best! Godspeed! God bless you
Peace be with you!
May your shadow never be less!
We can see through to the other side,
you see. It's your problem, we know,
but I can't help feeling a little envious.
What if darkness became unhinged right now?*³⁸

³⁵ MENA, 1505: s/p.

³⁶ *Fortuna. Símbolo da luta do homem que se libertou (Mercador)*.

³⁷ BLAKE, 1824-1827: Inferno VII, 25-96.

³⁸ ASHBERY, 2005: s/p.

Cada uma das bênções, cada uma das personificações de *Fortuna*, cada uma das *Tyché* convoca, numa certa perspetiva, um corpo dançante em postura e atitude diferente. As colocações, posturas e movimentos insinuados nas estátuas greco-romanas acertavam-se por idealizações e convencionalismos que permitem disponibilizar a compreensão ao seu público, quanto às deidades ou heróis para os quais remetiam, cumprindo a sua lição. *Fortuna* assume poses específicas, circunstanciais que, nalgumas figuras procedem de *Tyché* mas existindo casos em que ultrapassam tais estereótipos e se deixa conduzir pelo imaginário dos artistas e autores. Não por isso, deixa a sua mensagem de ser emitida, nem o receptor de a incorporar.

Uma abordagem, associada à presente, concilia-se na análise das poses à luz do volume *La danse grecque antique d'après les monuments figurés* de Maurice Emmanuel (1896). O autor francês acreditava que, apenas através das estátuas, se conheceriam a técnica, coreografia, posturas, tipologias de movimentos existentes na dança da Grécia antiga, tendo erradicado de sua pesquisa todas as demais fontes³⁹. Pois os convencionalismos posturais e coreográficos na Europa, onde se estrutura o *Ballet* — Itália e França dos séculos XVII e XVIII — recuperam e inspiram-se em tais modelos de atuação e de representação. À semelhança do que sucede com outras figuras alegóricas, vindas das mitologias ou de inspiração literária, a representação de *Tyché* e de *Fortuna* plasma-as, uma a uma, em atitudes de dança, parecendo que esboçam movimentos que possuem uma anterioridade e uma consecutividade quase de ordem cinematográfica.

Finalmente, é notável como, ao longo de tantos séculos, fluiu a iconografia de *Fortuna*, como a deidade motivou diferentes desenhistas, gravadores e artistas que a celebrarem mediante evocações mais fechadas ou exploratórias; onde a dimensão mítica convive com o alegórico (mesmo o arquétipo), o que não necessariamente implica uma perspetivação participada na exclusividade de termos subjetivistas, nem tampouco no epigonismo (atávico) de vocabulários visuais esgotados.

BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA

- ALLEGRE, F. (1889) — *Étude sur la déesse Grecque Tyché – sa signification religieuse et morale, son culte et ses représentations figurées*. Paris: Ernest Leroux, Éditeur.
- ASHBERY, John (2005) — *New Poems*. New York: Ecco. Disponível em <<http://ashbery.blogspot.com/2005/06/o-fortuna.html>>. [Consulta realizada em março 2018].
- BLAKE, William (1824-1827) — *The Goddess of Fortune* para *The Divine Comedy* de Dante Alighieri (*Inferno* VII, 25-96). Disponível em <https://arthive.com/artists/551~William_Blake/works/499301~Virgil_pushes_Filippo_Argenti_from_the_boat_Illustrations_for_the_divine_Comedy>. [Consultada realizada em novembro 2017].
- BLEEKER, C.J. (1995) — *Die Idee Des Schicksals in Der Altägyptischen Religion*. «Numen», vol. 2, no. ½. p. 28-46. Disponível em <www.jstor.org/stable/3269454>. [Consulta realizada em setembro 2017].
- BOUCHE-LECLERCQ, A. (1891) — *Tyché ou la Fortune: a propos d'un ouvrage récent*. «Revue de l'histoire des religions», vol. 23, p. 273-274. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/23659939>>. [Consulta realizada em outubro 2018].

³⁹ EMMANUEL, 1896: 31.

- BRENDECKE, Arndt & GILBERT, Allan H. (1938) — *Machiavelli's Prince and its forerunners; The prince as a typical book de regimine principum*. Durham: Duke university press.
- BRISSON, Jean-Paul [s.d.] — FORTUNA. In *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponível em <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/fortuna/>>. [Consulta realizada em 15/09/2017].
- CAMÕES, Luís de (1983) — *Lírica - Obras Completas*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. III.
- CARLYLE, Thomas (1840) — *Critical and Miscellaneous Essays*.
- DUMEZIL, George (1943) — *Servius et la Fortuna*. Paris: Gallimard.
- EMMANUEL, Maurice (1896) — *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris: Hachette et Cie. Disponível em <<https://archive.org/details/ladansegrecquea00collgoog/page/n0>>. [Consulta realizada em janeiro 2018].
- GILBERT, Allan H. (s.d.) — *Machiavelli's Prince and its forerunners; The prince as a typical book de regimine principum*. Disponível em <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015066016539;view=1up;seq=5>>. Consulta realizada em setembro 2017].
- HANDKE Peter (1994) — *Ensaio sobre o dia conseguido*. Lisboa: Difel.
- LA FONTAINE, Jean de (1826) — *Fables*. Paris: Nepveu Libraire. Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55294339/f6.item.r=fortune.texte>>. [Consulta realizada em setembro 2018].
- LEERS, Larissa (2010) — *La Fortuna romaine et l'héritage grec*. Liège: Université de Liège. Maîtrise.
- MACHAUT, Guillaume de [s.d.] — *Poésis: Jugement du roi de Bohême, dit Jugement du roi de Behaigne, Remède de Fortune, Dit de l'Alérion, Dit du Verger, Dit du Lion, Louange des Dames, Lais, motets, ballades, rondeaux et virelais*. Acessível na Biblioteca Nacional de França, Paris, França. Département de Manuscrits, Français 1586.
- MENA, Juan de (1505) — *Laberinto de Fortuna*. Edición digital basada en la de Granada, [s.n.]. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/laberinto-de-fortuna--0/html/fedd608a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0_>. [Consulta realizada em setembro 2017].
- MÜLLER, Jürgen & GRUBER, Bettina (2017) — *Fortuna Revalued - On the Goddess's Sexualisation in the Renaissance*.
- PESSOA, Fernando (1972) — *Mensagem*. Lisboa: Ática.
- RIPA, Cesare (1776) — *Iconologia*. Tomo Terzo. Peruggia: Stamperia Piergiovanni Costantini.
- RINGGREN, Helmer, éd. (1957) — *The problem of fatalism*. In RINGGREN, Helmer, ed. — *Fatalistic Beliefs in Religion, Folklore and Literature, Symposium on Fatalistic Beliefs*. Stockholm: Éd. Almqvist & Wiksell, p. 7-18. Disponível em <<https://journal.fi/scripta/issue/view/4682>>. [Consulta realizada em outubro 2017].
- SENA, Jorge de (1966) — *Novas Andanças do Demónio*. Lisboa: Portugaláia, p. 162.
- SZYMBORSKA, Wisława (1996) — *Paisagem com grão de areia*. Lisboa: Relógio d'Água.
- VOGT, Peter (Hrsg.) (2017) — *The End of Fortuna and the Rise of Modernity*, Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- WALBANK, Frank W. (2007) — *Fortune (tyché) in Polibius*. In MARINCOLA, John, ed. — *A Companion to Greek and Roman Historiography*. London: Blackwell.
- WARBURG, Aby (2010) — *Atlas Mnemosine*. Madrid: Akal.

