

# «ERRARE HUMANUM EST»:

## O ERRO NA METODOLOGIA DAS HUMANIDADES\*

MARIA LUÍSA MALATO\*\*

**Resumo:** O comportamento errático das pessoas e dos raciocínios tem comumente um sentido pejorativo. Entre o judeu errante e o pensamento errático, pesa uma indelével punição. Por outro lado, se errar é humano, o homem é também metaforicamente, um ser errático, torto: Kant di-lo um lenho. O erro tem porém uma terceira categorização: já não é somente falta ou fatalidade, mas também funcionalidade. Em muitos filósofos e viajantes, a errância e o erro tornam-se sinónimos da independência, coerência e método. E em áreas tão distintas quanto a edição crítica, a historiografia literária, ou a escrita criativa, o erro vai fazendo parte de uma «metodologia», isto é, desde logo etimologicamente, de um conhecimento (-logia) feito através (meta-) do percurso (-odos-).

**Palavras-chave:** Erro; Método; Metodologia; Conhecimento; Humanidades.

**Abstract:** Erratic behavior and erratic reasoning often have a pejorative sense; between the Wandering Jew, named Aasvero or Ahasverus, and the erratic thought we find the same kind of punishment. «Errare humanum est» is also part of common sense: human behavior is considered erratic by nature. Kant describes man with a significant metaphor: he is a log. The error has however a third categorization: it is no longer a fault or a fatality, but also functionality. To philosophers or travelers, error and wander became synonymous with independence, coherence and method. In areas as different as critical edition, literary historiography or creative writing, mistake is considered a strategy for a good «methodology», word that means, etymologically, a knowledge (-logos) accomplished by (meta-) the way (-odos-).

**Keywords:** Mistake; Method; Methodology; Knowledge; Humanities.

Errar, não acertar, é uma geografia: vamos tateando o espaço que ainda não tem caminhos. Bons ou maus. *Errare humanum est*: eis a maior e melhor das desculpas. Realmente é o erro que nos ensina a andar como a pensar. Caímos, bem antes de caminhar. Gaguejamos hipocorísticos, bem antes de falar. Erramos entretanto porque não fazemos ou pensamos o que os outros nos dizem reto e correto. O Direito e o que é reto ou correto têm por imagem a perfeição de uma linha disciplinada e um percurso sabido. Contrariamente, o erro associa-se a uma imperfeição da inteligência, semelhante à imperfeição visual da curva, do distorcido, do desenho natural da mão: é antes do mais uma errância localizada. Todo o comportamento irregular dos objetos, das pessoas ou da leitura abstrata desse concreto de objetos e pessoas, é lido como temível, desde logo porque imprevisível. Temem-se os «icebergues errantes» afinal por razões iguais às «dores errantes», ou «métodos errantes». Tememos o que não é fixo: o icebergue, a dor ou o método. Associamos o erro à queda, ao momento em que teríamos perdido um Paraíso estático. Assim, Adão ou Ashaverus, o «Judeu Errante», foram expulsos do jardim do Éden ou da salvação em Cristo pela condenação à errância. Eternamente danados, vivem em permanente diáspora, sofrendo as consequências do seu erro.

\* O presente artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico Integrado UID/ELT/00500/2013; POCI-01-0145-FEDER-007339.

\*\* Universidade do Porto/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. mlmalato@gmail.com.

## 1. O ERRO COMO INDISCIPLINA



Foto de Maria Luísa Malato

Figura 1 — Timor, estrada Dili-Baucau, 2015.

A imagem é de Timor, estrada para Baucau. Uma estrada entra pelo mar adentro, tendo à entrada um letreiro: *la bela tama*, «não pode entrar», proibido entrar. O tom ameaçador do letreiro contradiz a liberdade com que os animais atravessam a estrada. O Oriente tem coisas estranhas para os ocidentais: galinhas que voam para os ramos mais altos das árvores de uma avenida, árvores frondosas que crescem no meio do mar, estradas que entram pelo mar adentro. Coisas não normais, que associamos à aberração, ao erro, *ab+erratio*. Cinatti, talvez o poeta português que melhor explicou a importância da *atopia* na viagem, e a sua relação com o insondável sentido do erro, tem um artigo de juventude sobre a arte de andar<sup>1</sup>. Apesar de publicado num lugar estranho que depois abandonou, «O Jornal da Mocidade Portuguesa», e nele se dever pressupor um contexto de exaltação da ruralidade pelo Estado Novo, ela é já, de raiz, uma poética subversiva: proclama a arte de errar, experimentar a liberdade das rotas que Cinatti buscou sempre, na juventude ou na maturidade, na vida política ou poética. Extasia-se diante de uma inscrição de Dario, que acha «eloquente» diante das ruínas de Persépolis, no Irão: a lista das nações e matérias que construíram a cidade caminhando: babilónios que removeram as escórias da terra e moldaram os tijolos; assírios que trouxeram madeira de uma montanha do Líbano; jónios que esculpiram o marfim vindo da Etiópia, e medas e egípcios que ornamentaram as paredes dos edifícios. Fala então de um «terceiro factor», a «síntese», que corrige as hegemonias bélicas das teses e antíteses, inscrevendo «a tolerância e a justiça» numa terra de ninguém<sup>2</sup>. «Ilhas que eu não queria/— surgem»; «Causas perdidas/são as/que me dão vida./Por isso te quero/terra minha»; «Nunca andei direito,/nunca, em linha recta»<sup>3</sup>. Em Timor, Cinatti vem a descobrir que ama a aber-

<sup>1</sup> CINATTI, 1939: 7-8.

<sup>2</sup> CINATTI, 1965: 2-17.

<sup>3</sup> CINATTI, 2016: 166, 647, 999.

ração: aquele povo silencioso e atento que os governantes consideram selvagens e ímpios, aqueles gônias sagrados que o ocidental corta não lendo neles o tempo, o espaço e os símbolos. Aquelas galinhas que sobem às árvores porque não lhes cortaram as penas, vistas claramente vistas: «galinhas mansas levitam/ poiso nos ramos patentes»<sup>4</sup>.

A aberração é quase sempre uma das classificações que damos ao estranho, ao inusitado, ao que sai fora dos nossos caminhos usuais. *Ab+erratio*. Nos dicionários das línguas românicas, os exemplos que ilustram o prefixo *err-* estão quase sempre conotados negativamente:

*Err-: antepositivo, do v. lat. erro, as, avi, atum, are. Vagar, andar sem destino, circular, desviar-se, apartar-se do caminho, perder-se, donde, em sentido figurado, enganar-se, errar, cometer uma falta, hesitar, duvidar, representado nas línguas românt.: it. logd errare, engad. erer, friul. erá, fr. errer, provç.cat.esp.port. errar; ocorre em voc. já formados no próprio lat. e introduzidos desde as orig. da língua, como errabundo, errado, errância, errante, errar, errata, errático, erratum (lat.) erro, erróneo, já em outros mais recentes, formados vernacularmente à feição lat.: erradio, erradoiro/erradouro, errabilidade, erraticidade, errátil, erreiro, errónea, erroneidade, erro- nia, error; ocorre ainda nas f. prefixadas aberração, aberrácio/aberrátio, aberracional, aberracionalidade, aberrado, aberrância, aberrante, aberrar, aberratividade, aberrativo, aberratório, aberrontar, aberroscopia, aberroscópico, aberroscópio, atestadas a partir do s. XVII*<sup>5</sup>.

Nos apontamentos para a aula de 12 de janeiro de 1977, no Collège de France, Barthes retoma a velha oposição nietzschiana entre Método e Cultura, retomada ainda por Deleuze. E escreve:

*Método. Supõe «uma boa vontade do pensador», uma «decisão premeditada». De facto, meio para evitar ir a determinado lugar, ou para garantir-nos a possibilidade de sair de lá (o fio no labirinto). Para concluir acerca dos caminhos sem surpresas: «nada esperar acerca do método — a menos que se tome a palavra em seu sentido mallarmaico: «ficção»: linguagem refletindo sobre a linguagem → exercício da cultura = escuta das forças*<sup>6</sup>.

Mas terão o erro e a errância a mesma etimologia? Não é certo. Littré, por exemplo, esforça-se por distinguir a terminologia de um e de outro: «Erroné, ée: “errant, vagabond, de erro, vagabond, de errare, errer”»<sup>7</sup>. Mas, por exemplo, quando fala do adjetivo «errante», di-lo proveniente não do verbo latino *errare*, com o mesmo étimo do «erro», mas de um antigo verbo derivado de *itinerare*<sup>8</sup>.

Certo é os espaços da errância serem invariavelmente, a crer nos seus exemplos, espaços em fragmentação, imperfeitos, sem segurança, misteriosos e sem sólidos pontos de referência. No Dicionário de Littré, erra-se. Mas quase sempre entre ruínas: «J’allai, selon ma coutume, errer parmi les ruines [Chateaubriand]». Entre brumas: «Qu’on voit au gré des

<sup>4</sup> CINATTI, 2016: 1001.

<sup>5</sup> Dicionário Houaiss, 2003: III, 1542.

<sup>6</sup> BARTHES, 2003: 6-7. Cf., sobre a metáfora da deslocação em Barthes, HEATH, 1974: *passim*.

<sup>7</sup> *Le Littré (XMLittré v2)*.

<sup>8</sup> *Le Littré (XMLittré v2)*.

vents errer sur la bruyère. [Ducis]». Entre nuvens: «Ils pensent voir errer sur des nuages sombres». No campo, na floresta, mais raramente na cidade: «Courir les champs, errer dans la champagne». Por desvios e labirintos: «Errer dans les détours d'un dédale de lois». Acompanhando o movimento dos animais que pastam ou só obedecem à lei da selva: «Errer à l'abandon, en parlant des animaux malfaisants». Entre túmulos: «Faut-il errer dans les tombeaux». Correndo o risco de cair: «occasion d'errer, de tomber dans l'erreur ou dans le péché». De perder pelo menos o equilíbrio: «Errer çà et là. Ce fut à pirouetter et à subsister aux dépens de [...]». Ignorando perigosamente o dogma, o bom caminho, o Direito: «chez les catholiques, qui ne peut errer dans les matières de foi», «l'assistance de son esprit qui ne peut errer»<sup>9</sup>.

A errância pressupõe ausência de um plano de viagem, coisa que não é própria do homem de negócio, nem sequer do bom viajante, que preenche caoticamente o seu ócio: «Voyager pour voyager, c'est errer, être vagabond»<sup>10</sup>.

O erro, como a errância, encontra-se evocado pelo noctívago, o que vagueia à noite. A etimologia guardaria assim uma sabedoria simbólica, que a palavra, entendida na sua abstração, ou no seu carácter convencional e não motivado, perdeu irremediavelmente. O que não invalida o seu valor metodológico. O erro nasce da aventura imprevisível e começa por ser uma improbabilidade matemática. Nassim Nicholas Taleb — autor de *Foiled By Randomness: The Hidden Role of Chance in Life and in the Markets* (2001) e *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable* (2007) — explora uma teoria do erro ilustrada com eventos paradigmáticos. Por exemplo, o desconhecimento da espécie do cisne negro pelos europeus, considerada uma fantasia até ser reportada a existência de um espécimen na Austrália, em 1697. O que antes de 1697 era considerado um erro por não caber no que era conhecido até então, é integrado todavia depois numa narrativa do verosímil, que não deixa também de ser errática e falaciosa. Errar é pois inevitável, já que não conseguimos prever o que é imprevisível. Mas prever é também fonte do erro, já que generalizamos o que não é generalizável. Metodologicamente, o erro é tão inevitável quanto inútil, se criarmos excessivas expectativas quanto ao previsível.

*The strategy for the discoverers and entrepreneurs is to rely less on top-down planning and focus on maximum tinkering and recognizing opportunities when they present themselves. So I disagree with the followers of Marx and those of Adam Smith: the reason free markets work is because they allow people to be lucky, thanks to aggressive trial and error, not by giving rewards or “incentives” for skill. The strategy is, then, to tinker as much as possible and try to collect as many Black Swan opportunities as you can*<sup>11</sup>.

Voltemos a Cinatti e ao seu poema «Economia trágica», sobre a não correção de um lapso. Começa Cinatti por escrever «Assim me dou. Como trapo à lama/da rua, onde cansei meus passos». Para depois incluir em outros versos: «Onde está: “Assim me dou. Como trapo

<sup>9</sup> *Le Littré (XMLittré v2)*.

<sup>10</sup> *Le Littré (XMLittré v2)*.

<sup>11</sup> TALEB, 2010: XXV, sublinhado nosso.

à lama”/Substituir: /“Assim me dou como trapo à alma”/E fica: /Assim me dou. Como trapo à alma/da rua, onde cansei meus passos»<sup>12</sup>.

Frequentemente os poetas e os romancistas, tanto quanto os cientistas mas mais explicitamente que eles, devem ao erro (tipográfico, por vezes) uma formulação mais correta do problema. Como sucedeu com o livro de McLuhan, *The Medium is a Massage*, originalmente intitulado *The Medium is a Message*. Independentemente das razões do erro, de tipografia, segundo alguns testemunhos, o subtítulo do livro parece até confirmar a dimensão catalisadora do erro: «An Inventory of Effects»<sup>13</sup>.

## 2. O ERRO COMO RUSTICIDADE/URBANIDADE



Foto de Maria Luísa Malato

Figura 2 — Serra da Estrela, sem lugar, 2016.

Não surpreende pois que, ligada a esta ligação etimológica entre o erro e a errância, esteja a ideia de que a natureza humana, e a civilização que dela decorre, é esforçada, planeada, e que toda a nossa urbanidade é uma forma de disciplina. Contrariamente à urbanidade, a rusticidade encontra-se próxima da espontaneidade, do impulso e da nossa selvajaria original.

Henri David Thoreau — como Hesíodo, ou Rousseau, ou Walt Whitman — faria parte daquele número de pensadores que leem a Humanidade como uma degradação de uma animalidade, mais próxima de um idealizado «estado de natureza». Bruce Chadwin refere-se amiúde ao que ele chama «animaliterialismo», a pretensão de que os animais são dotados de qualidades morais superiores às dos humanos<sup>14</sup>. A civilização se oporia, para estes autores, a um estado de Natureza.

A posição vertical da coluna revelaria a sua artificialidade vingando-se nas dores que provoca ao homem de idade mais avançada.

<sup>12</sup> CINATTI, 2016: 473.

<sup>13</sup> GORDON, 1997: 175.

<sup>14</sup> CHATWIN, 1997: 99 et passim.

O bebé que baloiçado no berço deixa de chorar revelaria esse estado paradisíaco em que, como os restantes primatas, se agarrava ao colo da mãe e era embalado pelo seu andar, desde que com ela andava no seu ventre. Se a cidade é o espaço das instituições (o que –sta, como recordava Giambattista Vico), a floresta guarda a memória desse paraíso perdido, em que nos movimentávamos erráticamente num jardim.

*Ambulator nascitur, non fit. Some of my townsmen, it is true, can remember and have described to me some walks which they took ten years ago, in which they were so blessed as to lose themselves for half an hour in the woods; but I know very well that they have confined themselves to the highway ever since, whatever pretensions they may make to belong to this select class. No doubt they were elevated for a moment as by the reminiscence of a previous state of existence, when even they were foresters and outlaws<sup>15</sup>.*

Certamente que, como contestava Voltaire a Rousseau, este mito do bom selvagem não deixa de ser um mito, utopia de um homem que não constrói a sua humanidade. Tão paradoxal quanto este oxímoro da «natureza humana» é o oxímoro da «humanidade natural». Na obra do filósofo Bergson, nomeadamente em *La pensée et le mouvant* (1934), se fala ainda desse ritmo do ritmo, por vezes associado ao prazer da marcha: prazer que se torna estético e ético, ainda que agora seja dito próprio do homem e, como consciência e arte, inexistente nos animais. A arte derivaria então dessa racionalizada consciência da nossa naturalidade. E por isso o artista estaria próximo da natureza, pela transgressão à linguagem estática, ditada pela norma gramatical. Com uma tranquila incoerência, Bergson inverterá os termos de causalidade evocados para definir o ritmo, quer se trate dos batimentos do coração, das passadas da marcha ou das marés. O ritmo seria estético antes ainda de ser próprio da fisiologia humana. Certamente há aqui uma premissa que encontramos já no pensamento pitagórico: o ritmo significaria antes do mais «medida» e «regularidade», dois atributos que se reencontrariam depois nas artes musicais ou nas artes plásticas<sup>16</sup>. Mas a relação entre arte e instinto, razão e emoção, disciplina e errância, vai sendo confirmada pelas mais recentes investigações científicas. Os textos reunidos por Fernando Corbalán em 2010 voltam a testar a proporção áurea, a linguagem matemática da beleza. Os de Javier Arboés e Pablo Milrud do mesmo ano debruçam-se sobre o carácter numérico da harmonia. Volta-se a investigar a zombada metáfora da «música das esferas». O conceito de «fractal», divulgado a partir de 1975 por Benoît Mandelbrot continuaria ainda a ser uma aplicação do número áureo<sup>17</sup>.

Nesse mesmo sentido, a reavaliação das competências estéticas tem, de certo modo, voltado a atenção dos investigadores para os textos setecentistas sobre Retórica e Estética. De novo se lê em Baumgarten a razão de ser da Estética: o «conhecimento sensível»<sup>18</sup>. Contestando a possibilidade de uma beleza universal, mas de novo fascinado pela possibilidade de compreender cientificamente a «razão do sentimento» ou o «sentimento da razão», Renato Barilli escrevia já em 1989, no seu *Corso di Estetica*:

<sup>15</sup> THOREAU, [s.d.]: [s.p.].

<sup>16</sup> CORBIER, 2012: 4.

<sup>17</sup> Cf. CORBALÁN, 2010: 141-147.

<sup>18</sup> BAUMGARTEN, 1988: 127.

*Como é sabido, o termo foi proposto pela primeira vez pelo alemão Baumgarten na obra homônima, publicada em 1750, retomando uma raiz verbal grega, «aisth» (daí o verbo «aisthánomai») ligada à ideia de sentir, mas não com o coração ou o «sentimento», mas sim com os sentidos, com a rede das percepções físicas. Essa raiz sobrevive da forma mais directa e eloquente mesmo na nossa linguagem comum, ainda que negativamente. Precedida pelo «alfa privativo», dá-nos efectivamente «na-estesia», que é o procedimento farmacológico através do qual se obtém, com fins terapêuticos, o embotamento ou mesmo o anulamento temporário das faculdades sensoriais-perceptivas<sup>19</sup>.*

Contestando a arte do século XX o carácter ontológico da arte impunha-se à Estética, enquanto estudo da Arte, refletir sobre essa arte que se reveste não raro de estratégias da anti-arte. Barilli regista então uma paradoxal reaproximação de Baumgarten: a reescrita de uma ciência, ou filosofia, da sensação, abandonado que ficou o sonho romântico de explicação do «sentimento do belo». Tal como a Retórica se não pode separar das estratégias da Anti-Retórica, a Estética teria de compreender e estudar estratégias de proclamação da morte da Arte:

*A verdade é que o último movimento esboçado da pesquisa mais sensível e aguerrida consiste num retorno às origens, isto é, à «estética» na acepção de Baumgarten, e portanto numa aproximação à acepção baixa<sup>20</sup>.*

O mesmo sucede na obra de Denis Dutton, *Arte e Instinto*: são nela amiúde citados os autores que, como Hume, elaboram numa «teoria do erro» com base no «desvio» que a ignorância e o saber, a anestesia e a estesia ou a crença pessoal ou comunitária imprimem ao unificador «padrão do gosto». Hume citaria uma curiosa passagem do *Dom Quixote* para o ilustrar:

*Dois dos meus parentes foram uma vez chamados a dar a sua opinião sobre um barril de vinho que era de esperar fosse excelente, pois era velho e de boa colheita. Um deles prova o vinho, examina-o, e depois de madura reflexão declara que ele seria bom, não fora um ligeiro gosto a couro que nele encontrava. O outro, depois de empregar as mesmas precauções, dá também um veredicto favorável ao vinho, com a única reserva de um sabor a ferro que facilmente podia nele distinguir. Não podes imaginar como ambos foram ridicularizados pelo seu juízo. Mas quem riu por último? Ao esvaziar o barril, achou-se no fundo uma velha chave com uma correia de couro amarrada<sup>21</sup>.*

Na nossa humanidade, haveria pois sempre uma tensão dialéctica entre disciplina e errância, razão e erro, salvação e queda, expectativa e rutura. Errado seria vê-la abruptamente no século XX. A literatura portuguesa/europeia do século XIX (de Garrett, Camilo, Eça, mas também a de Balzac, Flaubert ou Baudelaire) desenvolveria narrativas romancescas várias, representando este renovado mito de um Adão natural, obrigado a dialogar com

<sup>19</sup> BARILLI, 1992: 18-19.

<sup>20</sup> BARILLI, 1992: 19.

<sup>21</sup> *Apud* DUTTON, 2010: 67-68.



o Adão Social. Balzac aplica às suas personagens da *Comédia Humana* os mesmos axiomas do seu *Traité des Excitants Modernes*: sendo Adão uma personagem condenada ao movimento, não se distingue dos outros animais, mas pela consciência possível do ritmo do seu movimento. Para o homem social, viver traduz-se por movimentar-se mais ou menos lentamente, mais ou menos irregularmente<sup>22</sup>.

Precisamente para esclarecer esta questão subjacente a Hume — a da objetividade da subjetividade e a subjetividade da objetividade — Jules Tannery proporia em 1911, em *Science et Philosophie*, a criação de uma disciplina nova, a Psicofísica («la Psychophysique»), nos moldes enunciados na tese de M. Foucault, apresentada à Universidade de Paris em 1901. Devia ela pensar a variabilidade quantitativa e qualitativa das sensações, e ser a ciência exata das relações entre alma (lat. «anima», gr. «psyché») e corpo. Segundo Tannery (citando Foucault, que citava também por sua vez Fechner), as simples noções de calor, peso, luz, som, teriam de estar sujeitas a uma teoria de grandeza que tornaria inútil a mera quantificação. Nas humanidades, e ainda em algumas situações das ciências físicas, sendo nelas impossível separar o sujeito do objeto, seriam inevitáveis as variantes gradativas e relativas que vão alterando a unidade de referência. O hábito de uma temperatura, de um peso, de uma incidência visual ou sonora, anesthesiaria a sensação experimentada pelo sujeito quando ele a descrevesse como sensível ou inócua. Impunha-se pois compreender que realidades podiam consubstanciar as experiências e as medidas que delas derivavam. Essa compreensão seria, não tanto uma ciência da exatidão, mas sobretudo uma ciência dos «erros de observação»:

*D'après lui, cette réalité n'est nullement l'intensité de la sensation, pour de bonne raison que cette intensité n'existe pas; la plupart des recherches psychophysiques se rapportent aux erreurs d'observations, [...]. L'étude des erreurs d'observations n'en est pas moins capitale, et il est peut-être bon qu'elle soit entreprise et reprise par des esprits divers ayant des habitudes différentes, par des hommes de science rompus au maniement des instruments de précision comme à l'interprétation des tableaux numériques, par des psychologues familiers avec des analyses subtiles, par des psychologues aussi qui connaissent à fond les organes des sens et même, s'il s'en trouve après Helmholtz, par des gens qui possèdent toutes ces qualités, et d'autres encore<sup>23</sup>.*

Voltemos ao conflito entre a cidade e o campo. Haveria de citar agora Pascal: «Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre»<sup>24</sup>. Com efeito, errar, fazer erros, conhecer os erros ou derivar, só é possível se sairmos de uma área de conforto. Daí Denis Dutton suspeitar que a nossa tendência para a rutura ou o desvio seja a forma que a natureza nos deu para aprendermos, ainda que com algum risco. Dir-se-ia que Pascal, como Chatwin ou Bergson, sonha ainda com uma feliz animalidade do ser humano. Mas esta declaração é bem mais complexa quando lida no seu co-texto, já que Pascal não deixa de realçar o aborrecimento que leva o ser humano a querer sair de paraísos fechados. Na verdade, Pascal não parece considerar a floresta ou

<sup>22</sup> BALZAC, 2004: 13. Cf. também BALZAC, 1926.

<sup>23</sup> TANNERY, 1912: 144-5.

<sup>24</sup> PASCAL, [s.d.]: B139.



a cidade como espaços privilegiados em si, mas somente entre si, aplicando a regra de que fala Tannery: «S'il est sans divertissement et qu'on le laisse considérer et faire réflexion sur ce qu'il est, cette félicité languissante ne le soutiendra point»<sup>25</sup>.

Pode então o poeta idealizar a vida do campo a ponto de louvar os trabalhos a que se entrega o agricultor? O que louvamos no campo quando saímos da cidade? O que louvamos da cidade quando abandonamos o campo. Maravilha-se o cidadão com a vida no campo, e o camponês se extasia com a cidade. Muitos literatos repetem Horácio e as imagens da *aurea mediocritas*: a vida no campo, os trabalhos agrícolas em que cada um cria o pão que leva à boca, a felicidade de quem sabe a causa das coisas: de onde lhe vem o que põe em cima da mesa. Mas no final do Livro II das *Sátiras*, Horácio manda calar um atrevido escravo que, dando largas à sua veia crítica, disserta sobre as contradições que existem entre a vida requintada de seu amo e a poesia que lhe ouve recitar. Homem inconstante, que na cidade, louvas o campo; e no campo, sob as estrelas, anseias pela cidade: «Romae rus optas; absentem rusticus urbem/tollis ad astra leuis»<sup>26</sup>. E se cantas a mesa frugal, corres a jantar em casa de Mecenas...

Como pode um cidadão gostar tanto da felicidade que imagina no campo? Como pode o rato do campo desejar a cidade? Responde Schelle, aplicando os preceitos de Jules Tannery: «Não é na realidade a vida camponesa em si (pois nenhum cidadão desejaria trocar seu estado pelo do camponês), mas a relação desta com a natureza pura, e a oposição assim ressaltada em relação às condições da vida cidadina, que conferem tanto deleite à vida e aos passeios do cidadão no campo»<sup>27</sup>.

### 3. O ERRO E A ORDEM DO DISCURSO



Foto de Maria Luísa Malato

Figura 3 — Paris, 2014.

<sup>25</sup> PASCAL, [s.d.]: B139.

<sup>26</sup> HORACE, 1980: II, Sat. VII, vv. 28-9.

<sup>27</sup> SCHELLE, 2001: 66.

Ainda que o ponto de vista seja o do pensamento correto, a maior parte dos filósofos não opõe o erro à ciência ou à verdade. Victor Brochard, ao estudar o erro na perspectiva dos Sofistas, de Platão, Descartes e Espinosa, sublinha mesmo o caráter positivo do erro. Qualquer estudo sobre a teoria do conhecimento seria até inseparável de uma teoria do erro já que quase só através do erro aprendemos<sup>28</sup>. Erramos porque aprendemos e aprendemos porque erramos. Há mesmo uma característica do erro que partilhamos como o conhecimento: uma apurada prática da generalização. Erramos porque generalizamos. Aprendemos porque generalizamos. E diz o filósofo que se quiséssemos fundamentar a educação (dos filhos, dos alunos) num único princípio metodológico bastaria ensinar-lhes, nas suas múltiplas variantes, a não generalizar<sup>29</sup>.

Com efeito, a generalização é tão comum à superstição quanto à constituição da lei científica. O que distingue o supersticioso do cientista não é a certeza, mas a dúvida que o cientista deve manter viva e que o supersticioso não tem. Ter azar por passar debaixo de uma escada tem tanto de científico como de supersticioso. É altamente provável que a escada encostada a uma parede seja uma fonte de acidentes: alguém deve lá estar, em cima, a trabalhar, não dando conta de que passamos, por baixo, sem darmos conta uns dos outros. Mas o supersticioso não tem dúvidas: o mal vem de passarmos por baixo da escada e não de ser provável um acidente, sujeitos que estamos à lei da gravidade. Se o azar sucedeu uma vez, ele há de ser a regra. Se o azar deixou de acontecer, ele torna-se a exceção que confirma a regra... ou o sinal da eficácia de um amuleto: o chapéu ou a pata de coelho no bolso. O cientista, pelo contrário, duvida: testa sucessivamente a repetição das condições com que validou uma experiência. Formula a hipótese, sabendo que ficam por provar todas as outras hipóteses que não colocou. No caso das ciências humanas (da crítica literária à medicina), o cientista há de saber também que nunca lhe será possível isolar em laboratório um homem como isola uma célula ou até um rato. Que ao contrário da célula ou do rato, o homem muda de comportamento sabendo-se observado. Que ao contrário da célula ou do rato, o homem tem um sistema psicossomático muito influenciável pela linguagem, pela linguagem que cura ou mata, do placebo que toma ao decreto do xamã...

Consideremos pois o que une o supersticioso ao cientista: uma firme convicção de que o mundo é lógico, os casos improváveis e certa é a necessidade do sentido das coisas. Por isso ambos confundem por vezes a «verdade» com a «verosimilhança» (o que parece verdade), bastando tão-somente variar o que conhecemos ou o que ignoramos. A «verosimilhança», palavra que era bastante usada na filosofia grega traduz-se agora por «verdade» (*aletheia*), outrora reservada aos deuses. Chamamos «verdade» ao que «toda a gente diz», mas essa verdade é ainda verosimilhança (*eikós*), o que parece verdade a toda a gente. Cada cientista e cada supersticioso (e descartamos aqui a alta possibilidade de haver cientistas supersticiosos) é um leitor-modelo que, na definição que lhe é dada por Umberto Eco, se passeia, «nos bosques da ficção ou fora dela», predispondo-se a desbravar caminhos, sentidos, eliminando armadilhas, seguindo migalhas ou outros indícios deixados pelo autor

---

<sup>28</sup> BROCHARD, 1971: 8, 19-20, 34.

<sup>29</sup> BROCHARD, 1971: *passim*.

do mundo (Deus, a Natureza, o Escritor ou o Arquiteto...). Vemos porque procuramos. Vemos porque queremos achar:

*Há uma regra de ouro dos criptoanalistas e dos decifradores de códigos secretos, que toda a mensagem secreta pode ser decodificada, contanto que saibamos que se trata de uma mensagem. O problema com o mundo real é que, desde o alvorecer dos tempos, os homens se têm interrogado sobre se há uma mensagem e se essa mensagem faz sentido. Com os universos ficcionais, não temos dúvidas de que contêm uma mensagem e por detrás deles está uma entidade autorial, como seu criador, e dentro deles um conjunto de instruções de leitura<sup>30</sup>.*

Os olhos humanos parecem ser órgãos constituídos para a nossa forma de ver: virados para a frente, valorizam o que as mãos lhe permitem examinar, mas descautelando a aproximação de perigos em 360°. A retina humana envia informações para o cérebro a um ritmo muito rápido sobre a zona central do campo visual, mas vai diminuindo essa velocidade à medida que recolhe informações sobre a zona periférica. Nos humanos o campo visual não ultrapassa os 180.º (alguns pássaros possuem quase 360.º), mas desses 180.º só 140.º permitem percepção da profundidade. O cérebro compensa então mantendo a informação anterior, acreditando como provável que ela não se alterou, confirmando automaticamente a informação dominante, a habitual.

Diderot foi um dos muitos filósofos que, no século XVIII (com Rousseau, Schelle, Goethe<sup>31</sup>...), usou a metáfora do «passeio» para explicar a errância do livre pensamento e estudar a Natureza física e humana. «La promenade», «Die Spatziergänge» «Die Kunst Spazieren zu geben» é essa forma de andar e pensar, meio errática, meio combinada, de um indivíduo consigo próprio ou com um amigo, ponderando o lugar das coisas e das ideias. Em francês, «se promener» é não somente um verbo de ação, mas um verbo de ação reflexo. Em 1751, Diderot publicaria *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient suivie de Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. Ainda que publicado anonimamente, a autoria é clara, até pelo diálogo proposto pelo título, semelhante à *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, de 1749, que o tinha levado à prisão. Mantêm-se em *Lettre sur les sourds et les muets* os mesmos pressupostos empiristas, mas o autor protege-se agora melhor das acusações de que tinha sido alvo: o ataque às crenças religiosas. Diderot discute aparentemente um assunto inocente, muito na moda então entre os gramáticos: existe uma ordem natural do discurso, tem o labirinto linguístico um sentido decifrável<sup>32</sup>? A questão tinha desde logo a ver com a perfeição de uma língua, qual a mais clara, qual a mais natural, qual a mais filosófica. Mas recoloca de imediato a questão da gramática lógica e do tema das inversões, desde logo da colocação do adjetivo, antes ou depois do substantivo. Diderot parte da opinião comum, ou dominante, de que a função do substantivo é mais importante que a do adjetivo, sendo por isso «natural» que ele venha primeiro: «On a regardé les qualités sensibles comme de simples accidents; et l'on s'est imaginé que l'adjec-

<sup>30</sup> ECO, 1995: 122.

<sup>31</sup> ROUSSEAU, 1964; K. Gottlob SCHELLE, 2001; GOETHE, 2003, muito especialmente os estudos sobre nuvens, e a aplicação poética das observações científicas.

<sup>32</sup> Cf. DIDEROT, 2000: 132.

tif était réellement subordonné au substantif». Mas se o faz é para pôr em causa a «naturalidade» como sinónima da opinião dominante, já que, como tentará provar, o substantivo nada seja e o adjetivo em tudo o determine: «quoique le substantif ne soit proprement rien, et que l'adjectif soit tout»<sup>33</sup>. Com efeito, segundo Diderot, as palavras que qualificamos como «substantivas» (que indicam uma substância, uma realidade dita permanente e soberana) são formas ocas se eliminarmos no discurso todos os incidentes. Haveria pois uma ordem das ideias que não corresponderia à ordem do discurso, já que seria o adjetivo a encher denotativa e conotativamente o substantivo, condicionando-o do ponto de vista semântico. A ordem «natural» do discurso não existiria «fora do discurso», mas sempre «no discurso». Determinada por quem construisse o discurso, ainda que igualmente determinada pela ordem expectável do discurso. Diríamos hoje, noutros termos, que a transgressão da norma seria tão «natural» quanto a norma. E fora do discurso haveria, quando muito, listas de palavras, organizadas por características aleatórias, como a ordem do tempo. Não estamos, como é óbvio, longe do projeto da *Encyclopédie*, a que Diderot entregou grande parte da sua vida. A ordem alfabética é ainda uma ordem, mas uma ordem sem hierarquia «natural».

Esta tensão da ordem do discurso, entre a ordem dominante e a ordem transgressora não deixaria de ser pensada, psicossomaticamente, por muitos viajantes, quase sempre oscilantes entre viajar com o mapa na mão para sair dos caminhos assinalados no mapa. Bruce Chatwin sente-se incomodado com a confusão comum entre a errância do nómada e a errância do que não sabe para onde ir<sup>34</sup>. A errância do nómada teria um percurso de transumância fluida, determinada pela variável disponibilidade dos alimentos para os animais, ou pela oscilação climática. Compreende-se então melhor que a distinção entre o erro e o conhecimento se pode revelar tão falaciosa quanto a da oposição natural entre o natural e o artificial. O erro pode ser não ver a finalidade do que o outro vê. Não ver que são as margens a definir a forma do rio, vendo apenas o rio. A cultura, da arte desde logo, é frequentemente o elogio da mobilidade, da consciência do transporte, do caminho a fazer entre X (conhecido ou habitual) e Y (desconhecido ou estranho). A metáfora, a metábole, a metalepse são etimologicamente um transporte de formas e sentidos<sup>35</sup>. A palavra é, etimologicamente, a parábola, a curva lançada e devolvida com desvio. Esta perspetiva das artes, mais ou menos generalizável à linguagem das ciências humanas, e à linguagem quotidiana, ajuda-nos a compreender a fragilidade do nosso mundo intelectual, ainda quando nele encontramos o melhor dos mundos possível. Meta+odos+logia: o conhecimento (-logos) do caminho (-odos-) a percorrer (meta-). Voltamos a uma lição matricial que duvida da transparência da linguagem mas depende dela para comunicar. Para sermos fiéis, traímos. Como Platão, para ser fiel a Sócrates, traiu o seu pensamento, escrevendo sobre alguém que alertava para o perigo de escrever: a escrita é simultaneamente uma forma de esquecer e uma forma de reatar uma conversa esquecida. Como Aristóteles, para ser fiel a Platão, traiu o seu pensamento, valorizando a incomunicabilidade como a única estratégia possível da comunicação...

<sup>33</sup> DIDEROT, 2000: 92.

<sup>34</sup> CHATWIN, 1997: 106.

<sup>35</sup> Cf., muito especialmente, WHITE, 2007: 239-241; ESPEDAL, 2012; MONTADON, 2000.

Chesterton imagina esta estranheza permanente que nos deve afinal fazer ver tudo com os olhos do viajante vítima de um ligeiro erro de leitura do mapa. Imagina a fantasia de escrever um romance sobre ou navegador solitário inglês que, por engano nos cálculos da navegação viesse a descobrir a Inglaterra mas convencido de que tinha chegado a uma ilha dos Mares do Sul. Provavelmente poria o pé em terra armado até aos dentes, falando por sinais para ser compreendido, acabando por espetar a bandeira inglesa naquela terra de bárbaros. E no entanto...

*His mistake was really a most enviable mistake; and he knew it, if he was the man I take him for. What could be more delightful than to have in the same few minutes all the fascinating terrors of going abroad combined with all the humane security of coming home again? [...] This at least seems to me the main problem for philosophers, and is in a manner the main problem of this book. How can we contrive to be at once astonished at the world and yet at home in it?*<sup>36</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- BALZAC, Honoré de (1926) — *Théorie de la démarche*. In *Œuvres Diverses*. Paris: Albin Michel.
- \_\_\_\_ (2004) — *Tratado dos Excitantes Modernos...* Trad. Zilda Silva e C. Nougué. São Paulo: Landy.
- BARILLI, Renato (1992) — *Curso de Estética*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa.
- BARTHES, Roland (2003) — *Como viver junto*. Trad. L. Perone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- BAUMGARTEN, A. G. (1988) — *Esthétique*. Trad. Jean-Yves Pranchère. Paris: L'Herne.
- BERGSON, Henri (1934) — *La Pensée et le Mouvant. Essais et Conférences*. Paris: Lib. Félix Alcan.
- BROCHARD, Victor (1971) — *Do Erro*. Trad. Maria Bela Jardim. Coimbra: Atlântida.
- CHATWIN, Bruce (1997) — *Anatomia da Errância: escritos vários*. Lisboa: Quetzal.
- CINATTI, Ruy (1939) — *Da arte de andar*. «O Jornal da Mocidade Portuguesa», n.º 37.
- \_\_\_\_ (1965) — *Persépolis*. «Geographica», n.º 4 (Out.). Separata.
- \_\_\_\_ (2016) — *Obra Poética. Volume I*. Ed. Luís Manuel Gaspar. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CORBALÁN Fernando (2010) — *A proporção áurea. A linguagem matemática da beleza*. «National Geographic», Edição Especial, RBA.
- CORBIER, Christophe (2012) — *Bachelard, Bergson, Emmanuel. Mélodie : Rythme et Durée*. «Archives de Philosophie», n.º 75. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2012-2-p-291.htm>>. [Consulta realizada em 3/11/2017].
- DIDEROT, Denis (2000) — *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. Paris: Flammarion.
- DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.
- DUTTON, Denis (2010) — *Arte e Instinto*. Trad. João Quina. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- ECO, Umberto (1995) — *Seis passeios nos bosques da ficção*. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: Difel.
- ESPEDAL, Tomas (2012) — *Marcher. Ou l'art de mener une vie déréglée et poétique*. Trad. Terie Sinding. Arles: Ed. Actes Sud.
- CHESTERTON, G.K. (2005) — *Orthodoxy*. [S.l.]: The Project Gutenberg eBook. Acesso online em 20/4/2018 Disponível em <<https://www.gutenberg.org/files/16769/16769-h/16769-h.htm>>. [Consulta realizada em 20/04/2018].
- GOETHE (2003) — *O Jogo das Nuvens*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- GORDON, W. Terrence (1997) — *Marshall McLuhan: Escape into Understanding: A Biography*. Nova Iorque: Basic Books.

---

36 CHESTERTON, 2005: chap. I, [s.p.].

- HEATH, Stephen (1974) — *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes*. Paris: Fayard.
- HORACE (1980) — *Satyres*. Ed. bilingue, texte établi et trad. François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres.
- LE LIT'TRE (XMLittré v2). *Dictionnaire de la Langue Française* [s.d]. Disponível em <<https://www.littre.org/>>. [Consulta realizada em 18/2/18].
- MONTADON, A. (2000) — *Sociopoétique de la promenade*. Clermond-Ferrand: Univ. Blaise Pascal.
- PASCAL, Blaise [s.d.] — *Pensées*. Ed. D. Descotes et G. Proust. [s.l.]: [s.d.]. Disponível em <<http://www.pensees-depascal.fr/index.php>>. [Consulta realizada em 3/11/2017].
- ROUSSEAU, J.-J. (1964) — *Les rêveries du Promeneur Solitaire*. Paris: Garnier-Flammarion,
- SCHELLE, K. Gottlob (2001) — *A Arte de Passear*. Trad. I. Paternot. São Paulo: Martins Fontes.
- TALEB, Nassim Nicholas (2010) — *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Random Publishing House.
- TANNERY, J. (1912) — *Science et Philosophie*. Paris: Alcan.
- THOREAU, H.D. (s.d.) — *Walking*. Projet Gutenberg E-book. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/ebooks/1022>>. [Consulta realizada em 3/11/2017].
- WHITE, Kenneth (2007) — *Marche et paysage*. Genève: Metropolis.