

São Paulo, domingo 6 de fevereiro de 1983

N.º 316

FOLHETIM

Capa: Mauro Claro (foto do filme "Verdades e Mentiras de Orson Welles")



A CULTURA como esquecimento e falsificação

Paulo Mendes Campos
José Paulo Paes
Alberto Tassinari

Bento Prado Jr.

Cláudio Weber Abramo
Ronaldo Brito
Caio Túlio Costa

Nota introdutória

De esquecimento e falsificação

Dizia Machado de Assis que "o tempo é um rato roedor das cousas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto". Não é outro o tema deste "Folhetim". Por certo o leitor fará rápidas e certeiras correções à frase de Machado, pois como verá lidamos com um tempo mais voraz, que não se contenta em dar outro aspecto aos objetos, chegando mesmo a eliminá-los. O esquecimento não é outra coisa senão isso. Já a falsificação, essa sim, assemelha-se muito mais a esses pequenos roedores: transforma coisas falsas em verdadeiras, muda-lhes as feições, dá-lhes novos contornos.

Assim sucedeu com Ossian, um suposto bardo escocês do século 3, na verdade a mais pura invenção de seu imaginoso tradutor, Macpherson, e que no entanto ganhou foros de verdade em virtude do solo fértil do Romantismo. A mesma sorte não tiveram Antoine Frai-

vaux, Manuel Mousinho, Agrícola de Almeida, Arnold Crooked, Sbaglio e Desgaudrioles. Ao contrário, quase se perderam na poeira dos tempos, emergindo raramente cá e lá por obra de mãos curiosas que insistiram em averiguar obscuras notas de rodapé, estantes empoeiradas de velhas bibliotecas e livrarias. Com efeito, trata-se de um jornal feito de poeira, ou melhor, de resíduos. São sedimentos de leituras fictícias ou não que se acumularam, ganharam corpo e que agora nos propomos a juntar num só número. Esperamos que todo esse esforço não tenha sido inútil.

Há escritores, como Rousseau ou Stendhal, que elegeram leitores futuros, frustrados com a incompreensão de seus contemporâneos. Acertaram e gozam a fama proporcionada por essa clarividência. Há no entanto outros raciocínios, diferentes do daqueles que apostaram na posteridade. Há um certo narcisismo literário que vê na suspensão e supressão das próprias pessoas uma condição essencial para o enriquecimento da obra. É provável que seja o caso de nossos amigos.

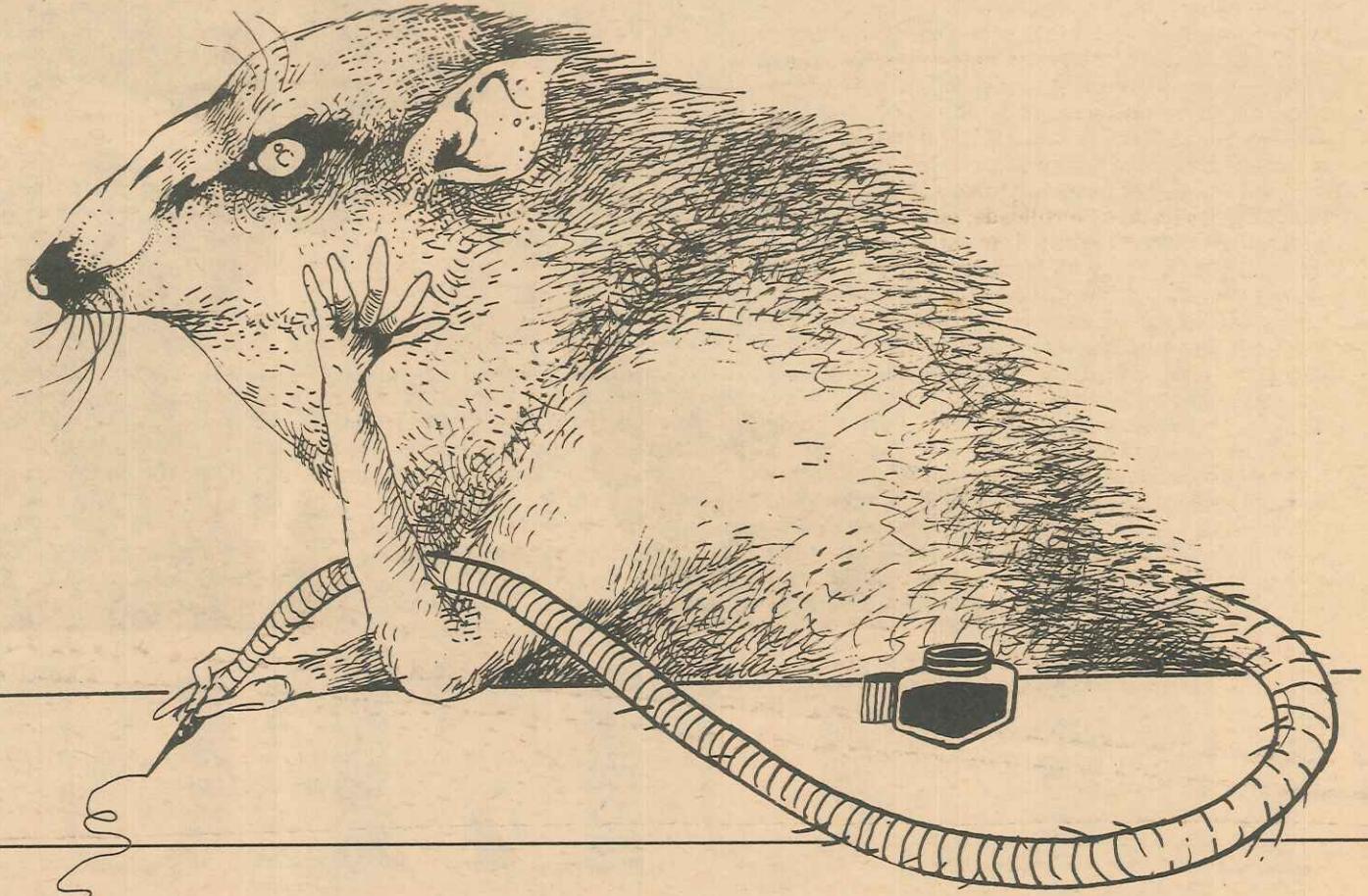
É certo, não falo de desvios psicológicos. Seria por demais mundano. Ofenderia a memória de homens tão escrupulosos e pudicos. Refiro-me antes a esse supremo esforço para eliminar qualquer vestígio de impureza que pudesse macular as respectivas obras, a começar de si mesmos, da grosseira e vil existência, o corpo e seus percalços. Em parte, o anônimo é uma saída. Ao menos livra-se a tosca matéria de inopportunas testemunhas, a lembrar que as aventuras do espírito não passam de vôos vigiados. São trejeitos da alma, abrigos outonais.

Quem sabe passasse pela cabeça desses homens motivos menores, e a razão de todo o segredo não fosse além de reles idiossincrasias pes-

soais, misantropias envergonhadas, timidezes agudas. Não andavam em noites de autógrafos, nem à cata de resenhas e reportagens que os promovesse, atividades que nos dias que correm acabarão por transformar a pessoa do escritor em sua obra mais cara.

Não dispomos de dados suficientes para chegar a conclusões. Além do mais, eram eles indivíduos muito distintos para que possam ser enquadrados juntos, numa mesma explicação. Ao leitor, ávido de conhecimentos, resta a tarefa de julgar por si próprio o pouco que oferecemos da vida e obra desses nobres senhores, prosseguindo, se assim achar conveniente, o estudo e a análise de seus escritos.

Por fim, caro leitor, não se impressione, ao percorrer as páginas deste "Folhetim", se se encontrar também você diante de uma falsificação, produto da imaginação de nossos colaboradores. (R.F.N.)



Nesta Edição:

"O poeta Agrícola de Almeida", de Paulo Mendes Campos	3
"Fraivaux: a carta 728 a Terivé", de Alberto Tassinari	4
"Escorregões galileanos", de Cláudio Weber Abramo	5
"Ossian, ou o falsário verdadeiro", de José Paulo Paes	6
"Manuel Mousinho, um polemista secreto", de Ronaldo Brito	8
"Crooked, um radical metacritico", de Caio Túlio Costa	9
"Desgaudrioles: a excentricidade da razão", de Bento Prado Júnior	10
"Dois fragmentos", de Ossian	12

FOLHETIM



A CULTURA

como esquecimento e falsificação

Editor Matinas Suzuki Jr.

Redator Rodrigo Figueira Naves

Editor Responsável Boris Casoy

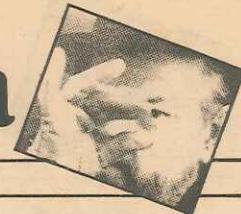
Um suplemento da

FOLHA DE S.PAULO

Os artigos assinados são de responsabilidade de seus autores, não refletindo, necessariamente a opinião deste jornal

O poeta Agrícola de Almeida

Paulo Mendes Campos



Nascido em 1895 em Ouro Preto, amigo de Olavo Bilac, Pedro Nava e Rodrigo Breta, Agrícola de Almeida entretanto não chegaria a ver sua extensa obra publicada.

Agrícola de Almeida, ao contrário de Georgius Agricola, embandeirou-se no fado de seu nome. O outro, erudito alemão da primeira metade do século 16, passou à posteridade como o pai da mineralogia. Agrícola de Almeida, desde a puberdade, empenhou-se em ser pelo menos um parente próximo da musa agrícola.

Irmão do renomado Jubileu de Almeida — a mais inapelável reserva moral e cívica das Minas Gerais — nasceu a 28 de fevereiro de 1865, na cidade de Ouro Preto, ali pertinho da Fonte dos Contos, na qual o demoníaco Richard Burton verificou, com escândalo próprio de "scholar" inglês, que a água de Minas era melhor que o latim lapidar.

Latim foi matéria em que se esmerou Agrícola de Almeida, tanto por suas virtudes seminais nas artes escritas, mas, e principalmente, por ver na textura do idioma virgiliano a plasticidade e a concisão indispensáveis à veiculação universal da ciência agropecuária. Insistia nosso poeta que o laborare dos latinos entrou com seus deverbares para o ofício de escrever: trabalho do estilo, lavra do soneto, etc. E arrematava suas preleções de porta de botica com uma lição axiomática: "Só nas durezas do arado o poeta encontrou analogia condigna aos lances do stilo." Construir com palavras, meus caros, foi uma obra rural na imaginação dos antigos.

Para Agrícola de Almeida, poetas gregos e romanos funcionaram como intérpretes agrários, cultivando os versos campestres como helenos e latinos, isto é (aclara Agrícola com seus olhos de ovino), com uma elegância na qual se fundiam a calma do racionalismo e a sensualidade dos módulos harmônicos.

Deleitava-se em discorrer sobre o teatro como decorrência das festas da fertilidade; ou sobre a expansão geográfica e cultural da Ática como resultante do valor agrário; por escassez de terras generosas ou jovens (costumava dizer ao boquiaberto Monsenhor Bicalho) é que os helenos foram criar colônias em Marselha, Nápoles (Nova Cidade), Siracusa, Bizâncio. E espetando o indicador no saco de farelo dos séculos escandia: "Roma entrou em desgraça sócio-econômica quando o ventre de Terra Mater, escarafunchado até a exaustão, perdeu a bondade exaltada pelos vates."

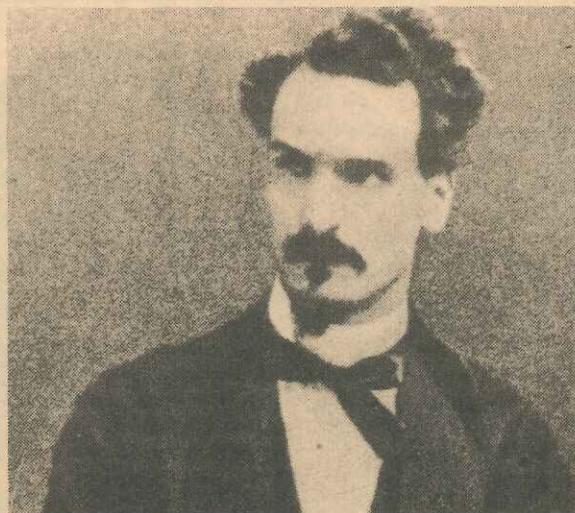
Por sinal que, incondicionalmente, Agrícola de Almeida cultivava somente em sua biblioteca os poetas filiados à natureza, e à agricultura ainda mais intensamente. O nosso vilaricano exalou por onde andou (e muito andou, mas só dentro de Minas) versos encanchoeirados de Virgílio, Horácio, Teócrito, Bashô, Chaucer, Victor Hugo, todos os demais do gênero, inclusive o nosso inefável Manuel de Santa Maria Itaparica.

Adorava de pé e mãos postas Bernardin de Saint-Pierre, que chegou a ser intendente do "Jardim das Plantas". Era de mãos postas e de joelhos que rezava a Buffon, também intendente do mesmo horto de Paris, que deu cursos práticos sobre o mistério das plantas ("com grande e merecido sucesso de audiência!"). Buffon, além disso, compara uma "História Natural" que valia metade de todo o Romantismo europeu.

Admitia Cláudio Manuel da Costa em seu cenário campestre, pois o Doutor cantou o amor do "trato pastoral" em oposição à "ingrata civil correspondência". Mas implicava, sem dar direito à controvérsia, com Ouvidor Tomás Antônio Gonzaga, que cantou a inocente Marília com um detestável bucolismo de biblioteca.

Apesar de filho de Ouro Preto, tataraneto de pioneiros históricos, Agrícola de Almeida enfileirou-se entre os mudancistas, para escárnio e ira de seus companheiros, perdendo até alguns de seus melhores amigos. Os motivos fundamentais que apresentava eram dois: primo, porque a mudança da capital preservaria do progresso a sua velha Vila Rica (por pouco agrícola que fosse esta); segundo, porque não acreditava no crescimento da nova capital, fadada a uma burocacia mesquinha e sem horizontes.

Andarilho curioso, como já dissemos, Agrícola esteve em 1894, em Curral del-Rei na companhia de Olavo Bilac, tendo ele mesmo batido a foto na qual o poeta parnasiano aparece com Rodrigo Breta e Sabino Barroso defronte da velha e bonita matrizinha de Nossa Senhora



O poeta aos 31 anos de idade.

da Boa Viagem, a mesma que viria a ser demolida por incúria dos mineiros. Bilac tinha a mesma idade de Agrícola, e ambos se curtiam amigavelmente: Agrícola pela forma de Bilac, e este pelo fundo de Agrícola. Aliás, nosso ruralista considerava fruto de conjugação celestial ter nascido no mesmo ano em que o moraviano Mendel formulou as leis que serviram de apoio ao desenvolvimento da ciência genética. Foi ainda naqueles tempos que Agrícola de Almeida encheu os ouvidos de Aarão Reis, reiterando a necessidade inadiável de se reservar um cinturão verde à cidade nascente; chegaram a falar que só este foi o motivo da demissão do engenheiro maranhense, passando a Francisco Bicacho a direção da construção da Cidade de Minas (depois Belo Horizonte).

Antes de vir a morar em Belo Horizonte, em 1922, Agrícola de Almeida fez diversas visitas à cidade nova. Participou dos festejos da inauguração em 1897 (12 de dezembro). Bateu palmas para Santos Dumont na praça da Liberdade, seis anos depois; elucide-se que, convicto inimigo das máquinas, da urbanização, do progresso mecânico, campeão da organicidade vital em todos os setores, Agrícola de Almeida viu no aeroplano um expediente quase mágico para a pronta semeadura dos campos. Em 1913, quando Edu Chaves fez desenhos acrobáticos no céu de Beagá lá estava ele de boca aberta para o céu; o mesmo aconteceu na tarde aviatória de Anésia Pinheiro. Só alguns anos mais tarde foi penar no inferno das frustrações, quando o avião, a seu ver, virou máquina de matar, máquina de fazer fumaça, máquina de transportar ociosos da montanha ao litoral e vice-versa.

Em 1915, o poeta da roça (como se intitulava) participou comovido das homenagens a Alphonsus de Guimaraens, seu conterrâneo, autor destas divinas palavras: minh'alma.

Será trigo de Deus no céu aberto.

Dois anos depois, quando a capital de Minas foi afogada em notas falsas, Agrícola de Almeida, ao que parece por malvadeza de um desafeto, chegou a ser envolvido no inquérito, nada se apurando contra ele.

Agrícola, Pedro Nava e Mário de Andrade

Em 1922, no mesmo dia do Centenário da Independência, Agrícola de Almeida mudava-se para um chalé no Bairro da Serra (BH), e aí permaneceu até o fim, tirante algumas sortidas para Sabará, onde matava as saudades de Ouro Preto.

Já logo é notado por toda a população, nas esquinas e nos cafés, a bater-se em ergotizantes campanhas contra o Movimento Modernista. Só admitia as estruturas clássicas, apesar de ser um crente das possíveis renova-

ções das técnicas agrárias. Dava-se contudo prazeroso com um modernista — o acadêmico de medicina Pedro Nava — que o apresentou certa manhã no Grande Hotel ao paulistano Mário de Andrade. Foi durante essa tertúlia que Agrícola criou o famoso Caol (um prato que perdura em Belo Horizonte), sigla que significa: cachaça, arroz, ovo e linguiça.

Anos mais tarde, Agrícola ficaria fendido em sua ojeriza ao Modernismo, quando poetas de Minas, de São Paulo e do Rio passaram a revelar inesperados amores rurais. Deus pouparia a Agrícola a perplexidade de conciliar contrários.

O novo peripatético da avenida Afonso Pena não faltava à visitante que de algum modo lhe falasse a seu credo rural. Apertou a mão de Madame Curie e de Osvaldo Cruz. Concordou com Agache que o traçado de Belo Horizonte não prestava, sem falar na ausência do cinturão verde e no descaso pelo conhecimento do valor nutritivo do solo montanhês. Frequentador matinal e assíduo de casa de Álvaro da Silveira, na avenida Brasil, esquina de Alagoas, namorava-lhe as plantas raras num embevecimento de trovador medieval.

Mas foi em vão que Agrícola de Almeida bateu pernas e esquentou cadeiras de palhinha na desmedida esperança de que o PRM ouvisse suas "sandices" a respeito de ensino agrícola, de adubação, de poluição (da qual foi um precursor). Tudo era descaminho para a roça neste País essencialmente agrícola. Quando Washington Luís forjou o lema "governar é abrir estradas", Agrícola de Almeida, iniciando um hábito salutar (que o poeta Murilo Mendes imitaria), telegrafou ao chefe de Estado: "Governar é arrotear glebas."

Morreu na véspera de Natal, em 1945, aos 80 anos de idade. Nunca se casou; falam de filhos e filhas espúrios que andaram por este mundo de Deus com seus estranhos nomes vegetais: Amburana, Taiúva, Gonçalo Alves, Urucurana, Urundaí, Macanaíba...

Quanto à obra... O triste de tudo ficou para o fim. Ao falecer, de esclerose generalizada, cinco canastras, contendo os versos e as prosas de Agrícola de Almeida, foram remetidas para Cachoeira do Campo, onde residia um sobrinho seu, genro de um sapateiro, moço dado a excessos de cana e muito pouco às letras. Quando em 1952, outro parente seu, Apóstolo de Almeida, este de boas letras, com diploma da Faculdade de Filosofia, conseguiu localizar a bagagem literária do tio-avô, os ratos e os insetos tinham feito seu inexorável festival literário. Restaram pedaços do poema épico, em oitavas camonianas, intitulado "Caesalpinia Echinata" (nome científico do pau-brasil).

O índice da obra ficou intacto e por este podemos avaliar a ambição desse poema, dividido em 22 longos cantos, a saber: 1) História Agrícola: da Antiguidade ao Horto da Gameleira; 2) Agricultura no Brasil; 3) Técnica Agrícola: Perfil do Solo, Climatologia, Organicidade, Textura; 4) Água e Nitrogênio; 5) Fósforo, Potássio, Cálcio, Enxofre; 6) Adubação; 7) Ácidos e Alcalinos, Dinâmica do Solo, Lixiviação dos Nutrientes pelas Águas de Percolação; 8) Erosão (Hídrica e Eólica); 9) Irrigação e Drenagem; 10) Enxada, Arado, Trator; 11) Semeadura; 12) Colheita; 13) Debulhadeiras; 14) Fiat Lux (canto dedicado a Heyer que, em 1852, dividiu as essências florestais em espécies de luz e sombra); 15) Hibridação; 16) A Boa Semente; 17) Salve, Milho! 18) Feijão Preto e Feijão Mulatinho; 19) Fruticultura; 20) Vegetação Florestal (Hiléia, Cocais, Caatingas, Cerrados, Campos, Litoral, Pantanal); 21) Defesa Sanitária (Parasitas, Não-Parasitas, Bacterianas, Nematoides, Pragas, Lagartas); 22) Reforma Agrária!!!

O "ex-libris" de Agrícola de Almeida pode ser apreciado no Arquivo Histórico Mineiro: representa um arado babilônico, encimado por um distico do inglês William Cowper:

"Deus fez o campo
o homem fez a cidade."

Paulo Mendes Campos é poeta, cronista e ensaísta, autor de "A Palavra Escrita", "Testamento do Brasil", "O Domingo Azul do Mar", "O Anjo Bêbado" e "Forma e Expressão do Soneto".



Fraivaux: a carta 728 a Terivé

Alberto Tassinari

Esquecido ou incompreendido (o que é praticamente a mesma coisa) por mais de cinquenta anos, somente agora a obra de Antoine Fraivaux começa a despertar o interesse dos estudiosos europeus

Há cinquenta anos, na pequena Bergerac, entre 4 e 5 de fevereiro de 1933 (não foi possível precisar a hora), falecia Antoine Fraivaux. Três dias depois, seu corpo era encontrado por uma vizinha. Causa da morte: asfixia por gás. Acidente ou suicídio? Nunca se soube. Terivé, seu único amigo e correspondente assíduo, chegou a levantar a hipótese de homicídio. De resto, tão verossímil quanto as outras duas. Mas é difícil imaginar que alguém pudesse desejar a morte de Fraivaux. Pacato e solitário, Antoine vivia para si e para seus escritos. Dificuldades financeiras? Talvez. Seus textos nunca lhe renderam um único franco e as encomendas teatrais de Paris eram cada vez mais escassas, conforme lamentou a Terivé na carta 728, de 1.º de abril de 1932.

Coqueluche intelectual dos anos 80

Tal carta tem sido considerada como a mais importante de sua correspondência. Lamécéon chega mesmo a considerá-la mais valiosa que a 278, a qual, vale notar, contém o primeiro esboço do que viria a ser a sua única obra publicada em vida, a "Logique du Vraisemblable" (cf. Lamécéon, A. — "Fraivaux et Terivé, Histoire d'une Amitié", Welles, Paris, 1978). A tradução da 728 que publicamos abaixo foi feita por mim, que juntamente com Oscar Ricardo preparamos, a pedido das Edições Simmel, a edição em português das obras de Fraivaux. A ele, e ao diretor editorial da Simmel, José Humberto Nogueira, os meus agradecimentos. No ano em que se comemora o cinquentenário da morte do até há pouco olvidado filósofo de Bergerac, nada melhor do que dar a palavra ao próprio Fraivaux.

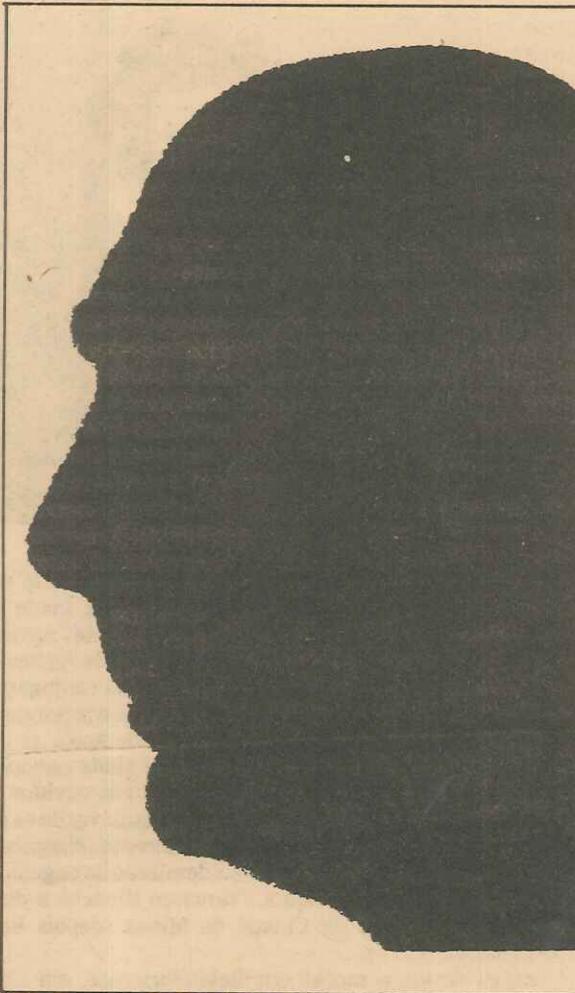
Muito pouco conhecido entre nós, com exceção do ensaio de Rodrigo Resende "O Camaleão e a Estrela — a propósito de Fraivaux", e só admitido no rol dos grandes intelectuais franceses após a enorme repercussão que a tradução alemã da "Logique" obteve em 1976, Fraivaux começa a despontar, segundo o número de dezembro da "Temps Contemporain", como a grande coqueluche intelectual dos anos 80. Seja como for, um pensamento que aguardou o seu dia não necessita dos favores e mal-entendidos que todo modismo carrega consigo. Ao contrário, germina lento e perene.

Nota: os trechos abaixo entre parênteses são comentários do editor de "Fraivaux, correspondence avec Terivé". Paris, Welles, 1958.

"Meu caro Jacques.

"Amanhã, 2 de abril, como você bem sabe — falando nisso, obrigado pela lembrança, chegou adiantada — faço 35 anos. É uma data bem redonda, não sei se me entende, e que dá a impressão, a quem realiza, de uma certa plenitude. Talvez por isto, me vi de súbito contemplando o rio da minha existência. Desculpe-me o tom solene, que espero não me seja o de sempre, mas é bem essa a sensação que tenho experimentado nestes dois últimos dias: solenidade. Tudo parece fluir, ou ter fluido, para o ponto em que me encontro. Sem grandes dramas ou demoras. Vejo meu pai com suas mãos envelhecidas trabalhando na mesma oficina em que a pouco abandonei. Cola cada fio das perucas, reclama dos agentes teatrais de Paris, pára, contempla, e em seguida a pergunta de sempre: parece verdadeiro, Antoine?

"Não me foi difícil aprender o seu ofício, as crianças tudo imitam, e nunca lamentei um só minuto ter me tornado um perueiro. Se me tornei, ouso dizê-lo, também filósofo, foi por acaso. Muitas vezes já lhe contei o sentimento sublime que me provocou a leitura de "A Intuição Filosófica" de Bergson. Desculpe-me se o faço ainda mais uma vez. Há momentos em que precisamos contar-nos aos outros para readquirir a certeza de que ainda somos semelhantes a nós mesmos. Que noite



Única imagem conhecida de Fraivaux.

memorável, 7 de setembro de 1923. Fecho o livro e já me julgo um filósofo. Enquanto observo as estrelas no céu quente de verão, deitado na cama, recordo cada frase, para sempre instaladas no meu coração. 'Um filósofo digno desse nome sempre disse uma única coisa' etc. E sobretudo a minha favorita: 'Filosofar é um ato simples, é uma percepção nascente'. (Bergson não disse exatamente isto. A primeira parte da frase corresponde. A segunda, originou-se, provavelmente, de uma semelhança com a seguinte frase de Bergson: a percepção é uma ciência nascente.)

"Se minhas idéias se afastam muito das do autor de 'O Pensamento e o Movimento', o impulso vital para filosofar me veio inteiramente dele. E o encorajamento constante, quase diário, e você sabe que não sou homem de elogios, me veio de você. Recordo-me perfeitamente do seu anúncio em 'L'Héliotrope': Latim por correspondência, tratar com Jacques Terivé, Lyon, Boulevard des Marionnettes, 287 (Terivé permaneceu até o fim de sua vida em Lyon. Faleceu a 15 de outubro de 1956.)

Uma ilusão ancorada no Sena

"Quantas vindas a Bergerac este segundo acaso não lhe ocasionou? Perdi a conta. E nunca serei suficientemente grato com a sua compreensão diante da minha timidez em não ultrapassar os perímetros de minha terra natal. Nem todas as suas descrições do mar chegaram a me convencer. Me bastavam, e ainda é assim, as aquarelas de Homer. E o mar mesmo, que marinheiro o conheceu? Conhecer, sabe como esta palavra me é cara e quanto vejo de fragilidade nela. Nunca quis conhecer, mas apenas viver. E se algo vim a conhecer é que o conhecimento é o presente de uma deusa mimada,

a verdade, que do mesmo modo que dá, tira. Por isso Bergerac, sua bucólica estabilidade, me foi essencial. Ainda passeio os mesmos caminhos de meu pai, faço preparar as velhas receitas de minha mãe, e se não casei e não tive filhos foi sobretudo pelo medo de ver meus semelhantes desassemelharem-se de mim."

"Releio o que até aqui escrevi. O surto mnemônico cessou e no seu lugar experimento uma vergonha inludível. Sou um tanto pedante às vezes, não sou, Jacques? Com o que me pareço quando quero parecer a mim mesmo? Eis aí a questão. No fundo, não devo passar de um pobre perueiro de província. Detentor de um ofício em extinção e sem dinheiro para comprar os livros que necessito. Ah! Essa gente de Paris! Agora me lembro meu pai. Seria necessário ir lá (refere-se a Paris), negociar novos contratos, subir o preço por unidade, etc. Mas você sabe, Jacques, para mim o mundo é Bergerac e Paris não passa de uma ilusão ancorada no Sena. Vendi um exemplar da 'Lógica' ('A Lógica do Verossímil') até mesmo em Marselha, mas em Paris, nada. Os doutores da Sorbonne me ignoraram. Mandei-lhes exemplares. Nenhuma resposta. Paciência.

"Você me diz que teve dificuldades, apesar da familiaridade com a obra, de expor a um amigo os pensamentos centrais da 'Lógica'. Você me pede um auxílio. Faço-o, mas duvidando um pouco deste seu pequeno insucesso, pois sempre invejei a sua palavra clara e convincente. Seja como for, tentarei atender ao seu pedido.

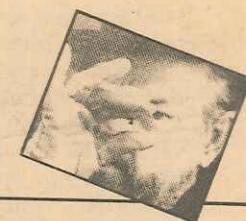
"Há duas dificuldades básicas que a leitura da 'Lógica' apresenta. Querer entendê-la pelas suas consequências, que são de natureza política; e impacientar-se com sua linguagem, mais rica em imagens do que em conceitos. Quanto à última, lhe dou um exemplo. Quando pergunto 'o que é uma coisa?' (pág. 11) e respondo que 'uma coisa é a ilusão estável de um pensamento afiado' (pág. 12), não estou praticando nenhuma espécie de esoterismo, nem reinventando um linguajar pré-socrático. Sendo minha filosofia uma metafilosofia preciso empregar termos ao mesmo tempo vagos e precisos. 'Afiado', aí, pode ter muitos substitutos: o claro e distinto de Descartes, a vontade de potência em Nietzsche, o índice de si mesmo de Spinoza, etc. Quanto à primeira dificuldade, ela pode ser resolvida tendo em conta o livro como um todo. Os dois primeiros capítulos ('O Juízo e sua Estrutura', e 'A Coisa e a Verossimilhança') são a base de tudo. Neste sentido, apesar de ontológicos, são até mais políticos do que o último, 'O Destino do Homem'. Se minha linguagem parece fraca, é porque pretendo abranger o todo, mas meu método é rígido, para traçar-lhe um destino. Penso que estas observações bastarão para que você reencontre um bom caminho de exposição. Se ainda assim seu amigo não se contentar diga-lhe apenas estas palavras: o pensamento de Antoine é uma reunião do inesgotável argumento do sonho com a concepção socrática da verdade. Nos ensina que temos duas certezas, a da mentira e a da vigília, e duas dúvidas, a do sonho e a da verdade. Ou dito de outro modo, a verdade é um sonho, dormindo no fundo dos tempos, e as doutrinas ditas verdadeiras, mas de fato apenas verossímeis, nada mais são do que crimes quase perfeitos. À espera de alguns obcecados detetives. A estes, chame filósofos.

Um abraço do amigo de sempre,
Antoine.

P.S. — A sensação de completude que descrevi no início desta carta também me provocou pressentimentos lugubres. Se vier a falecer antes de você, por favor queime todos os exemplares dos 'Cadernos Amarelos'. São notas de trabalho que só atrapalhariam uma leitura correta da 'Lógica'. Outra coisa. Se vier a Bergerac, como todo maio, avise-me com antecedência. Assim poderei reservar com a viúva Trescadé o quarto que você gosta, o que dá para o jardim interno." ■

Alberto Tassinari é pós-graduado em Filosofia na USP.

Escorregões galileanos



Cláudio Weber Abramo

Se confirmadas as recentes descobertas sobre o padre Carlo Sbaglio, Galileu Galilei não teria sido mais que um simples plágio

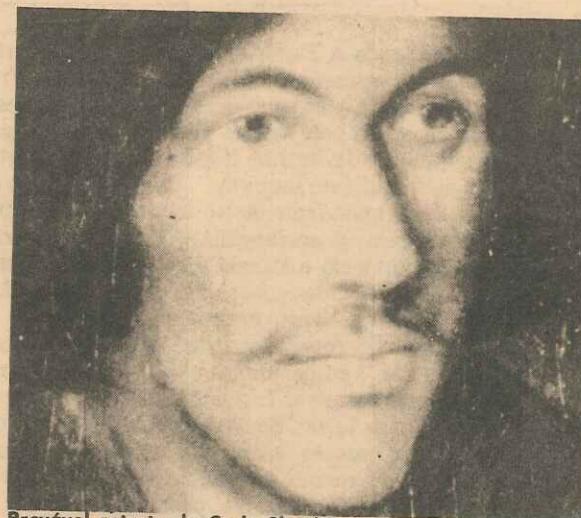
Num empreendimento tão cheio de sutilezas como a ciência natural, é inevitável que o processo de descrição e reconstrução de sua história seja sujeito a equívocos os mais variados. Isso não causaria problemas maiores, caso a correção de enganos fosse tarefa tão simples quanto sua institucionalização. Contudo, faz parte das peculiaridades mais caras ao espírito humano o apego exagerado a noções adquiridas — sejam elas plausíveis ou implausíveis. Assim, é surpreendentemente fácil convencer o semelhante de que algo se deu ou se dá em tais e quais circunstâncias; já enfiar na cabeça das pessoas que suas opiniões estão equivocadas, que isto se deu assim e não assado, que aquilo absolutamente não ocorreu, que fulano não agiu como a tradição quer, fazer isso é, no geral, muito difícil.

As coisas se complicam ainda mais quando um certo conjunto de "fatos históricos" se articula com algum código semi-religioso de crenças filosófico-metodológicas. Como a filosofia da ciência está repleta dessas crenças, pode-se imaginar o resultado sobre o retrato que nos é oferecido da atividade científica. Uma vítima habitual do "make-believe" histórico-metodológico é Galileu Galilei, uma das personalidades científicas mais debatidas, analisadas, interpretadas e defendidas (raramente é atacado) de todos os tempos. Galileu é admirado pelos empiristas, por sua metodologia empírica; pelos defensores do método hipotético-dedutivo, por seus "insights" teóricos atrevidos; pelos popperianos, por seu refutacionismo; pelos adeptos do verificação positivista, por sua obediência a esses cânones; pelos kuhnianos, por seu revolucionarismo. Os materialistas dialéticos, felizmente, nada têm a dizer sobre o assunto, além de louvarem Galileu por seu pensamento dialético.

Boa parte das ficções que nos foram legadas por gerações de maus historiadores de Galileu deve sua origem a uma variedade especialmente deletéria de empirismo hipermilitante. Mas hoje, ao menos, já não se acredita que Galileu tenha atirado pedras do alto da torre de Pisa, que tenha inventado o telescópio, ou o cálculo infinitesimal, ou ainda que tenha, a meia-voz, exclamado "eppur si muove" diante dos juízes da Inquisição. O empirismo anda em baixa acentuada — com consequente ascensão de variadas versões rivais. Recentemente, porém, surgiram importantes evidências sobre o modo como Galileu conduzia seu trabalho, e que pousam graves dificuldades para inúmeros esquemas explicativos — para não falar em possíveis manchas na reputação do próprio personagem em pauta.

Há coisa de três ou quatro anos, o Vaticano permitiu a uma comissão de especialistas acesso a partes selecionadas de seus arquivos — que, como se sabe, guardam coisas do arco da velha —, referentes a processos conduzidos pela Inquisição entre os anos de 1630 e 1640. Como se sabe, 1632 foi o ano em que se iniciou o processo de nosso herói. O interesse do Vaticano, porém, não se prendia a Galileu, cujo "affair" se julgava superado. Nessa ocasião, as autoridades da Igreja buscavam examinar todos os aspectos que haviam acompanhado a prisão (1615), julgamento (1632-1638), condenação e consequente execução (1640) de um certo Pier Luigi Altobelli, que entre 1610 e 1613 percorreu a Sicília acompanhado de um grupo de seguidores, proclamando-se o enviado de Satanás ao reino dos homens. O Anticristo, em suma. O objetivo da hierarquia vaticana em mexer em tais esqueletos ligava-se a um projeto mais amplo, de reunir evidências em favor da existência do Demônio. Daí a comissão, constituída por padres, teólogos, demonologistas, autoridades em direito canônico e, acredite-se ou não, um biólogo e um físico especializado em partículas elementares, Enrico Menzogna (que já havia colaborado com a Igreja na aquilatação dos fatos em torno dos milagres da famosa Virgem Calva de Como).

Quando submetia um documento legal relativo ao caso Altobelli a análise espectrográfica (não é clara a razão pela qual, exatamente, fazia isso), Menzogna teve sua atenção despertada por sinais de que a folha em questão havia estado sob outra, na qual alguém escre-



Provável retrato de Carlo Sbaglio.

vera anotações com mão pesada. Empregando radiação ultravioleta, o físico foi capaz de obter uma reprodução muito boa das tais anotações — que faziam referência a ninguém menos que Galileu, bem como a um padre Sbaglio. Mais exatamente, tratava-se de uma espécie de recibo ou protocolo, em que se registrava o recebimento de documentos incriminando Galileu, encaminhados secretamente por Sbaglio aos responsáveis pela instrução do processo do cientista. Movido pela curiosidade, Menzogna tentou traçar o destino dado aos documentos, buscando referências na vasta literatura existente a respeito do famoso processo: nada. Intrigado e, ao mesmo tempo, lutando contra seus próprios escrúpulos católicos, Menzogna resolveu fazer uso liberal da autorização especial de que estava munido, de mexer nos arquivos da Inquisição.

Depois de muito pesquisar, Menzogna finalmente desencavou os documentos de Sbaglio, que constituíam um Diário deste último. Nesse interim, nosso investigador havia levantado que o padre Sbaglio, prenome Carlo, cruzara o caminho de Galileu ao menos em duas ocasiões: entre 1623 e 1626, quando trabalhara como discípulo do cientista; e em 1641, numa visita assinalada por Viviani numa carta a Torricelli ("Opere", vol. 4, pág. 312, Ed. Naz., Milão, 1930).

A visita de Sbaglio a Galileu, então vivendo em Arcetri, já cego às portas da morte, deixou funda impressão em Viviani. Descrevendo o episódio a Torricelli, Viviani testemunha que, ao saber que o padre Sbaglio o procurava, Galileu foi tomado de enorme agitação, tentando de início evitar o encontro e depois, percebendo a inflexibilidade do visitante, exigindo que todos se retirassem do recinto para que a entrevista se desse em privado. Ficaram juntos coisa de uma hora, finda a qual Sbaglio ("um homenzinho repugnante", como põe Viviani) se foi, deixando atrás de si um Galileu prostrado e mudo para qualquer explicação.

Galileu tinha todas as razões do mundo para desejar que Sbaglio fosse tragado pela terra. É o que se depreende do conteúdo do Diário do padre, conforme comentado por Menzogna em dois artigos publicados na "Historische — Wissenschaftliche Abhandlungen" 11 (novembro de 1981), vol. 17 e 3 (março de 1982), vol. 18. A história, resumidamente, é a seguinte.

O plágio do elevado mestre

Sbaglio era sobrinho do cardeal Maffeo Barberini, amigo e protetor de Galileu. Quando Barberini foi eleito papa (Urbano 8.º), em 1623, Sbaglio, então com 19 anos e recém-saído do seminário, conseguiu que seu tio lhe arranjassem um lugar como discípulo de Galileu. A impressão que este causou ao jovem estudante foi um mis-

to de admiração e repulsa: no Diário, que cobre interrompidamente os anos que vão de 1624 a 1626, Sbaglio usa sempre a expressão "elevado mestre" para se referir a Galileu. Tratava-se, na verdade, de epíteto maldoso, pois a designação havia sido extraída de um ditado veneziano que, traduzido do dialeto vêneto, diz mais ou menos: "Melhor um asno empacado do que um mestre erguido às alturas." Mas, ao mesmo tempo, Sbaglio não media palavras para elogiar o que chamava de "o senso de oportunidade" de Galileu. Foi a teimosia do "elevado mestre", por um lado, e seu "senso de oportunidade", por outro, que acabaram por criar problemas com o jovem Sbaglio.

Em 1625, Galileu começou a escrever o "Diálogo sobre os Dois Grandes Sistemas do Mundo", em que expunha a teoria copernicana do universo. Nessa época, Sbaglio estava às voltas com o problema representado pela queda dos corpos, com que Galileu estava encontrando dificuldades. De conformidade com o registro de Sbaglio, durante meses e meses este tentou convencer o mestre de que a velocidade de queda dos corpos não é proporcional à distância percorrida, como queria Galileu, mas que esta última é proporcional ao quadrado do tempo de queda (a lei correta). Por diversas ocasiões, confrontando com os "argumentos excellentíssimos" de Sbaglio (é este quem o diz) e sem resposta, Galileu abandonou precipitadamente o recinto, para se lançar em silêncios que duravam dias.

As discussões sobre a queda dos corpos eram, naturalmente, entremeadas por considerações acerca do heliocentrismo e os argumentos em seu favor. Sbaglio era ptolemaico convicto, mas aparentemente escondeu o fato de Galileu, que o julgava adepto das novas idéias cosmológicas. Talvez por isso deixava frequentemente escapar exclamações pouco elogiosas aos doutores da Igreja ("ratos ignorantes", "filósofos de província") e até mesmo ao Evangelho: "Esse conjunto de credentes infantis, que nenhum homem inteligente pode alimentar sem sentir vergonha de si próprio." Esta última jaculatoria, bem como outros exemplares da diatribe galileana contra a ortodoxia católica, é pesadamente sublinhada no Diário que Sbaglio entregou à Inquisição. A motivação de Sbaglio em delatar seu outrora "elevado mestre" era, conforme Menzogna, a vingança.

De fato, os trechos do "Diálogo" (publicado no mesmo ano de 1632 em que Sbaglio fez sua contribuição documental à junta de instrução) que fazem menção à queda dos corpos repetem, de modo quase literal, a argumentação que Sbaglio tentara, sem sucesso a parente, transmitir a Galileu sete anos antes. Mas com uma importante diferença: por razões matemáticas que seria tedioso enumerar aqui, Galileu não apresenta no "Diálogo" a lei correta com base nos melhores argumentos, mas usando noções de continuidade não de todo consistentes. Na verdade, esses trechos da obra de Galileu são dos mais obscuros, não sendo escassos os comentadores que sustentam ser impossível alcançar a lei correta daquele modo (por exemplo, A.F. Merryemaker, "Galileo Galilei: a Genius with Feet of Inconsistent Clay", "Methodological Inquiries in the Physical Sciences" 38 (1963), págs. 417-501). Em contraste, o raciocínio de Sbaglio é cristalino, sem qualquer falha conceitual, como mostra exaustivamente Menzogna. É possível, assim, que o padre Sbaglio se tenha sentido plenamente lesado: uma vez, por ter Galileu se apropriado de suas idéias sem menção a seu nome; e outra vez, por essa apropriação se ter dado sem uma compreensão real da questão.

Mais deve ser pesquisado para esclarecer toda a questão, mas uma coisa é certa: se o documento de Sbaglio é autêntico — e inúmeros indícios internos indicam fortemente que isso de fato ocorre —, a reputação de Galileu sofre considerável arranhão. Além disso, ficaria demonstrado que, ao menos numa instância, o método galileano de pesquisa não encontra sua melhor expressão neste ou naquele esquema conceitual, mas no simples processo de assimilação a que se costuma designar por plágio.

A História é, sabidamente, a mais irônica das musas e no rol das suas grandes ironias pode-se com justiça incluir a marcante influência que os poemas ossiânicos de Macpherson acabaram por exercer no desenvolvimento da sensibilidade e da literatura românticas. Pois haverá maior ironia do que um movimento artístico que timbrava em opor, ao convencionalismo das regras clássicas, a verdade e a sinceridade dos sentimentos humanos, ter encontrado uma de suas principais fontes de inspiração precisamente numa clamorosa falsificação literária? Como Ossian é hoje um nome quase desconhecido, sendo raras as bibliotecas onde se possa ainda encontrar alguma coletânea dos seus versos (entre nós, uma delas é a preciosa biblioteca de José Mindlin), não será despropositado explicar aqui do que afinal se trata.

Em 1760 publicava-se na Inglaterra, sem nome de autor, um volumezinho cujo longo título contrastava com a sua pequenez: "Fragmentos de Poesia Antiga Recolhidos nas Terras Altas da Escócia e Traduzidos da Língua Gaélica ou Ersa." O livrinho teve êxito inesperado, tanto assim que não só foi reeditado em seguida como animou-se seu obscuro autor a continuá-lo com dois outros volumes de natureza semelhante e títulos não menos longos: "Fingal, Antigo Poema Épico em Seis Livros, com Vários Outros Poemas Compostos por Ossian, Filho de Fingal; Traduzidos da Língua Gaélica por James Macpherson", publicado em 1761, e "Temora, Antigo Poema Épico em Oito Livros, com Vários Outros Poemas", publicado em 1763.

Como se vê, ao falar em autor, cometí uma aparente impropriedade, pois Macpherson inculcava-se tão-só por compilador e tradutor dos textos reunidos nesses três volumes. O verdadeiro autor deles seria um bardo escocês, Ossian, que vivera no século 3 da era cristã. Mas Macpherson era ele próprio poeta. Dois anos antes dos "Fragmentos", publicara um poemeto em estilo clássico, "The Highlander", que passara despercebido, para desapontamento desse jovem filho de granjeiros nascido em Ruthven, nas Terras Altas da Escócia, em 1736 e que, após estudar para o sacerdócio, dele desistira para dedicar-se ao ensino e às letras. A fortuna literária de Macpherson decidiu-se no dia em que conheceu em Edimburgo o teatrólogo John Home, o qual, desejoso de conhecer a poesia folclórica das Terras Altas, pediu-lhe que traduzisse do gaélico para o inglês algumas amostras. Essas amostras agradaram tanto a Home e aos literatos de Edimburgo que eles instaram com Macpherson para que continuasse suas pesquisas de campo e recolhesse mais material.

Propuseram-se inclusive e estipendiá-lo, pelo que ele aceitou a encomenda, "malgrado suas repugnâncias". A frase entre parênteses é de Paul Van Tieghen, de cujo valioso estudo acerca de Ossian e o pré-romantismo europeu tirei grande parte dos dados para este artigo. Não explica Van Tieghen os motivos da repugnância de Macpherson. Seria porque a rudeza e a falta de acabamento daquela poesia "in natura" não se coadunasse com a sua regrada formação de poeta neoclássico ou porque já o pungisse algum remorso no tocante à lisura das suas "traduções"? Fosse como fosse, o certo é que ele se desincumbiu do encargo a tempo e hora: os "Fragmentos", seguidos a curtos intervalos de "Fingal" e "Temora", vieram logo à luz e uma reedição conjunta, feita em 1773, deu ordem definitiva aos vinte e dois poemas ossiânicos segundo a "vulgata" de Macpherson.

Ossian, Blake e Byron

O êxito desses poemas foi menor na Grã-Bretanha do que fora dela, talvez devido aos preconceitos anti-escoceses lá vigorantes. Dos grandes poetas ingleses, só dois parecem ter sido influenciados de fato por Ossian: Blake e, posteriormente, Byron, isso para não falar em Coleridge, cuja poesia de juventude ostenta alguns traços ossiânicos. Entretanto, não demoraram a surgir plagiários, ou melhor, supostos "continuadores" de Macpherson, que alegavam ter recolhido e traduzido do gaélico outros poemas do bardo Ossian não constantes na "vulgata". Entre esses plagiários mais ou menos bem-sucedidos, podem-se citar Harold, Smith, Clark e Young, cujos textos mereceram traduções em outras línguas, chegando em alguns países a ser acrescentados aos do próprio Macpherson.

Tal presteza em aceitar até os seus diluidores já dá uma idéia do que não foi o entusiasmo despertado por

Ossian, ou o fal

José

Em tese, um bardo escocês do século 3. Na verdade, uma criação uma verdade, sendo lido, citado e traduzido por Diderot, La

Ossian em toda a Europa, entre o último quartel do século 18 e a primeira metade do século 19. Na França, Diderot, um dos seus primeiros tradutores, confessava-se surpreendido pelo "gosto que nele reina, a par de uma simplicidade, de uma força e de uma dramaticidade verdadeiramente incríveis". Chateaubriand o considerava "a grande fonte do Norte, onde todos os bardos se embriagam de melancolia", Lamartine sofreu-lhe inegável influência e Musset começo um dos seus poemas mais conhecidos com versos de Ossian traduzidos ao pé da letra. É bem verdade que Voltaire lhe fizera duras restrições, censurando-lhe particularmente o estilo "oriental", empolado, tão fácil de imitar, mas de que adiantavam essas restrições diante do fervor com que, anos mais tarde, Bonaparte iria ler e reler os versos do bardo escocês, levando-os consigo tanto na campanha do Egito quanto no exílio em Santa Helena e dele fazendo uma espécie de poeta oficial da época napoleônica?

Orson Welles no filme "Verdades e Mentiras."

As brumas contra as Luzes

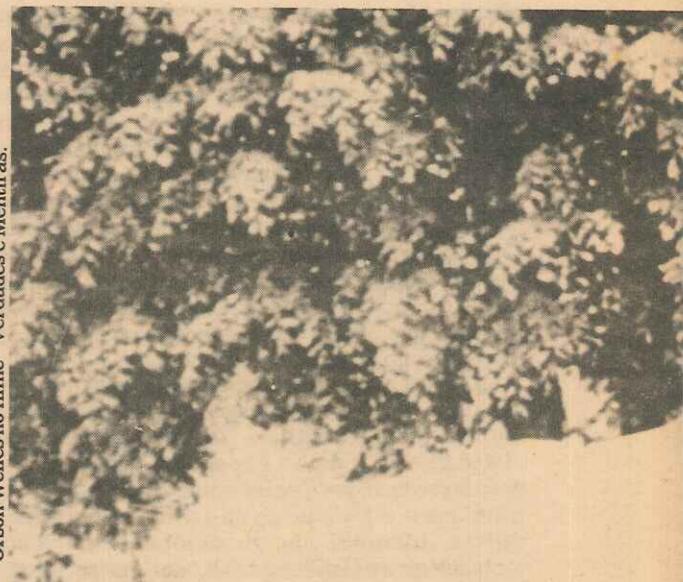
Na Itália, Ossian encontraria o mais devotado dos seus tradutores na figura de um abade veneziano, Cesaretti, que se aplicou em aprender inglês só para poder verter-lhe, em versos brancos, a prosa poética, numa tradução que se considerava então igualar o original e cujo sucesso ultrapassou as fronteiras italianas para alcançar a Áustria e a Polônia. Na Rússia, teve igualmente Ossian bons tradutores e numerosos leitores, enquanto os países escandinavos o adotaram como poeta nacional, já que nele ouviam a própria voz do Norte. Contudo, o país europeu onde ele fez verdadeiramente furor foi na Alemanha, que logo o confundiu ao seu culto da antiga Germânia, baluarte ideológico do nacionalismo alemão desde seus primórdios até, via Wagner, o fastígio do nazismo. O poeta Klopstock deparava confirmados em Ossian todos os seus devaneios acerca da raça germânica e de sua poesia autóctone, visto não ter encontrado muita dificuldade em germanizá-lo com base na alegação de que, tanto quanto os germânicos, os escoceses eram de origem céltica. O grande crítico Herder foi ainda mais longe no seu culto a Ossian: no leito de morte, pediu que lhe lessem versos dele, juntamente com versículos da Bíblia, igualando assim uns e outros no mesmo derradeiro preito de admiração. Mas a Goethe é que caberia colaborar decisivamente para a sua popularização, traduzindo em prosa trechos dos "Cantos de Selma", o último texto da vulgata macphersoniana, e incluindo-os no seu romance mais famoso, o "Werther", que correu mundo como o próprio arauto do mal da vida romântico. Ao Brasil chegou Ossian com considerável atraso por volta de 1825, dois anos depois da implantação oficial do Romantismo entre nós: veio-nos pelas mãos de José Bonifácio, o Velho, em cujas "Poesias de Américo Elísio" há uma "Ode de Ossian" que nada mais é senão um fragmento dos "Cantos de Selma", de que Francisco Otaviano, o mesmo do verso famoso "Quem passou a vida em branca nuvem", fez uma tradução integral; também Fagundes Varela, nos seus "Cantos e Fantasias" (1865), tem uma "paráfrase ossiânica", na realidade uma tradução não tão livre assim, e em belos versos brancos, de "Calthon e Colmal", um dos textos líricos breves do cânon ossiânico de Macpherson. Aliás, mais do que os lances épicos, foram os episódios líricos desse cânon que seduziram a imaginação romântica, inspirando, além de traduções, paráfrases e imitações, canções de câmara, óperas e até mesmo obras puramente orquestrais, como "A Gruta de Fingal", de Mendelssohn. E para se ter um vislumbre da amplitude e da popularidade da voga ossiânica, basta dizer que "Sel-

ma", palavra criada por Macpherson para nomear o palácio do rei guerreiro Fingal, tornou-se um nome de batismo até hoje usado.

Mas, afinal de contas, o que haveria nos "Fragmentos" em "Fingal" e em "Temora" capaz de suscitar admiração assim tão ampla, universal e quase irrestrita? Antes do mais, ofereciam eles, as sensibilidades já cansadas da ordem, da clareza, da racionalidade, do otimismo e do bom gosto convencional da Época das Luzes, um mundo antitético, feito de brumas, sentimentos vagos e amiúde contraditórios, obscuros anseios d'álma, paisagens melancólicas e selváticas, ruínas evocativas de heroismos e grandezas ceifados pela mão impiedosa do Tempo, a testemunhar a fatuidade das ambições humanas. A pintura desse mundo crepuscular, melhor que a versificação polida e tão ociosa de regras do neoclassicismo, se adequava a prosa poética forjada por Macpherson para "traduzir" em inglês os supostos originais gaélicos por ele colhidos em suas andanças pelas montanhas da Escócia.

Uma prosa que, no seu andamento ágil, lembrava os versículos bíblicos e que era rica em metáforas, mas simples no vocabulário e na sintaxe; as constantes interpelações aos elementos da natureza — astros, montanhas, abismos, tempestades — acumpliciava-os aos sofrimentos e ânsias dos protagonistas dos poemas, dando-lhes uma expressão por assim dizer mais "natural" e "verdadeira", duas virtudes sobremodo caras a uma época farta da artificialidade da vida civilizada, sobretudo da vida da corte. Não há dúvida de que o retorno à simplicidade da vida campestre fora a palavra de ordem do arcadismo dos séculos 16 e 17, mas Ossian levava seus leitores a um modo de vida mais "natural" ainda do que o dos falsos pastores da poesia bucólica: levava-os até aquele bom selvagem em que Jean-Jacques Rousseau figurara o seu sonho de uma humanidade edênica, não aviltava pelos grilhões do contrato social.

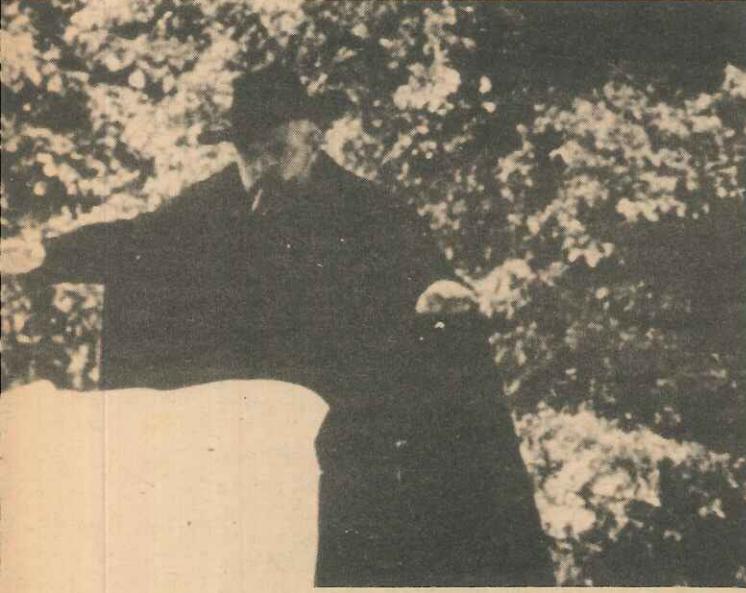
Neste particular, o depoimento de um admirador alemão dos poemas ossiânicos, quando diz ter neles achado "uma mistura das Santas Escrituras com Homero e a fala dos iroqueses", é significativo mormente por esta última referência, que nos traz à mente o selvagem americano posto em cena por Voltaire em "L'Ingénue". A leitores que ainda não haviam descoberto a mitologia escandinava inspiradora dos "Niebelungos" e dos "Eda", Ossian deu o primeiro vislumbre direto da vida e dos costumes dos primitivos povos do Norte da Europa, até então só conhecidos indiretamente pela ótica deformante dos autores gregos e latinos. Daí que, além de obra literária, ele se constituísse também em documento de interesse para historiadores e filósofos da cultura como Gibbon ou Herder. Um e outro tinham a saga os-



Isário verdadeiro

Paulo Paes

falsificação do poeta Macpherson, que contudo acabou por tornar-se
martine, Napoleão, Klopstock, Herder, Goethe e Fagundes Varela



siânica na conta de uma pintura ao vivo do homem em estado de natureza, do homem ainda não corrompido pela civilização e vivendo num estádio social rudimentar, sem agricultura, artes mecânicas ou cidades. Nem por isso — ou dir-se-ia melhor, com Rousseau, bem por isso — tinham nada de bárbaros ferozes e sanguinários os guerreiros de Fingal. Ao contrário: não espezinhavam os mais fracos, manifestavam piedade pelos vencidos, derramavam sangue apenas quando se tratava de reparar alguma injustiça e tratavam as mulheres com um respeito e uma ternura tal que os contemporâneos de Macpherson chegaram a imaginar se tivesse originado dos caledonianos (assim eram os escoceses chamados pelos romanos) a instituição medieval da cavalaria; uma publicação alemã da época não trepidou em dizer que os heróis de Ossian eram "infinitamente mais generosos, mais modestos e mais brandos do que os bandos de Homero".

Para Herder e para Schiller, que haviam retomado a conceção de Vico, de serem as quadras primitivas ou aurais da humanidade o berço da verdadeira poesia, porque então a linguagem era rica de metáforas ainda não desgastadas pelo uso, Ossian assumia o caráter de uma prova definitiva caída do céu, tanto mais valiosa quanto se tratava de um primitivo não-mediterrâneo, o que permitia reivindicá-lo como um Homero do Norte para o contrapor em pé de igualdade, quando não de superioridade, ao do Sul.

O Homero do Norte

A semelhança do Homero grego, Ossian também era cego. Guiava-lhe os passos pelo mundo e tangia a harpa enquanto ele entoava os seus cânticos, a jovem Malvina, viúva de Oscar, seu filho. Ossian havia sido outrora um guerreiro de valor; lutara ombro a ombro com seu pai, Fingal, rei de Morven, na Escócia, e com os heróicos comandados dele. Todavia, todos foram percendo em batalha, só lhes sobrevivendo o bardo, que agora, velho e cego, se ocupa em cantar as proezas e os infortúnios de sua raça. Seus cantos, que constituem a "vulgata" de Macpherson, são desiguais quanto à extensão e quanto ao interesse, mas interligam-se pela unidade de dicção. Neles, as narrativas de guerra (bastante pobres, de resto, daqueles pormenores realistas que tanto vigor dão às de Homero) dividem terreno com narrativas romanescas, de enredo quase sempre intrincado, onde casais de amantes ou de esposos vêm-

se envolvidos em trágicas aventuras, perseguidos ora por tiranos ora por raptos de inexcedível crueldade, quando não é a crueldade do próprio destino que leva um dos amantes a suicidar-se para não sobreviver ao outro ou uma donzela disfarçada em guerreiro para poder estar sempre ao lado do seu amado ser morta por este num equívoco fatal. Evidentemente, foram esses episódios melodramáticos que em especial encantaram o leitor pré-romântico do século 18, firmando a espanta popularidade de Ossian.

Dos poemas de entonação épica, o mais longo e suscitado é "Fingal", que narra a viagem do rei de Morven até a Irlanda para socorrer Cuthullin, guardião do jovem rei de Cormac atacado por Swaran, rei de Lochlin, na Escandinávia. "Temora" também é um poema longo e tem por assunto a usurpação do trono da Irlanda por Cairbar, que assassinara o herdeiro legítimo no palácio real de Temora, crime cuja punição se arroga Fingal, para o que acorre com os seus bravos caledonianos à costa do Ulster: a empresa lhe sai cara, porém, pois nela perde Oscar, seu neto, filho de Ossian. Entre os poemas mais breves, de índole lírica e elegiaca, destacam-se os "Cantos de Selma": no palácio de Fingal, reúnem-se os bardos para disputar o galardão do melhor poema recitado e sucessivamente vão eles desafiando suas nêrias acerca de pais a prantear filhos ceifados na flor da juventude ou de amantes a suspirar por amados que se foram para o reino das sombras. Essas nêrias iniciam-se pela famosa invocação à estrela da tarde, um dos dós-de-peito da lírica de Ossian, a que se segue o belo lamento de Colma: na última página deste "Folhetim" o leitor os encontrará em tradução feita diretamente do texto inglês de Macpherson e em que se tentou preservar as características de sua prosa poética.

Ainda que, como se disse antes, o nome "Selma" tenha sido inventado por Macpherson, ele não inventou os de Ossian ou de Fingal, nem os de muitos outros personagens e lugares que aparecem nas suas "traduções". Ossian e Fingal são as figuras centrais do ciclo "feniano" ou "ossiânico" de poemas populares da Irlanda e da Escócia, recolhidos da tradição oral por numerosos manuscritos cuja data de redação vai do século 12 ao século 16 e nos quais há milhares de versos acerca do chefe irlandês Finn ou Fion e de seu filho Oisin. Ali se fala inclusiva da morte de Finn e de todos os seus guerreiros numa infeliz batalha, da sobrevivência de Oisin, da sua cegueira, das suas peregrinações de bardo e do seu encontro com São Patrício, o apóstolo da Irlanda, por quem ele não se deixa converter ao cristianismo. É bem de ver que na antiga Irlanda os bardos constituíam uma casta de poetas profissionais — em sua maior parte itinerantes, conquanto alguns estivessem a serviço de cortes ou casas senhoriais — cuja função era manter vivas as sagas e as genealogias, enriquecendo-as com suas próprias contribuições. Poetavam em gaélico ou ersa, uma língua céltica (lembre-se que quem trouxe a cultura da idade do ferro à Inglaterra foram os celtas) mais tarde estendida até a Escócia pelos seus conquistadores irlandeses.

Entre o Finn e o Oisin da tradição popular irlandesa, e o Fingal e o Ossian em que Macpherson os "traduziu", há muito pouco em comum além dos nomes. Finn ou Fion Mac Chumhail (o primeiro nome significa "branco" ou "louro" em gaélico) não é nenhum rei equânimo, generoso e cavaleiresco como Fingal, mas um matador de gigantes cheio de bazofia, desconfiança e astúcia, que se dedica às artes mágicas. Foi aliás esse Finn folclórico que Joyce fundiu com um modesto pedreiro de Dublin para compor o simbólico protagonista do seu "Finnegans Wake". Quanto a Oisin, depois de escapar à morte na batalha de Gabhra, onde pereceram Finn e seus comandados, é conduzido pela deusa-fada Niamh, numa barca de vidro, a n-Og, o paraíso dos celtas. Ali viveu por quinhentos anos de deleitos a mocidade, até o dia em que, desejando voltar ao convívio dos humanos, recebe de

sua fada madrinha um cavalo mágico, com a recomendação de, uma vez montado, não voltar a pôr os pés em terra. Um acidente o faz porém cair da sela e tão logo ele toca o solo vê-se mudado num ancião cego e fraco. A não ser, pois, pela velhice e pela cegueira, Ossian tem pouco a ver com Oisin, já que, dos seus cânticos, Macpherson eliminou todo o aparato maravilhoso e sobrenatural da lenda para o transformar apenas num melancólico cantor dos esplendores de sua raça extinta, numa espécie de protótipo do vate romântico ferido pelo "mal do século" ou então num precursor do poeta moderno da linguagem "retrospectivista" de Pound, Eliot, Kavafis ou Saint-John Perse.

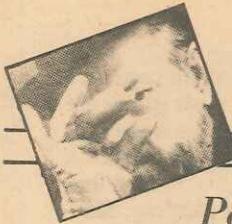
Rir da credulidade do público

A despeito do entusiasmo despertado em toda a Europa pelo Ossian de Macpherson, não faltaram desde a primeira hora, na Inglaterra, vozes discordantes que pusessem em dúvida a autenticidade daquelas pretensas traduções e desafiassem seu compilador a exhibir publicamente os originais gaélicos a partir dos quais fizera a versão inglesa. A dúvida se converteu em certeza diante da sistemática recusa de Macpherson de divulgar tais originais, que é quase certo jamais terem existido. O mais feroz desses negativistas, foi certamente Samuel Johnson, que denunciou Macpherson como falsário e lhe negou qualquer valor à obra, abrindo assim uma polêmica que iria fazer correr rios de tinta nestes dois últimos séculos. Aliás, logo em seguida à publicação dos "Fragmentos" e de "Fingal", já o "Journal des Savants", de França, chamava a atenção dos leitores para a incongruência histórica dos sentimentos demasiado modernos afetados pelos protagonistas dos poemas ossiânicos, bem como para a inquietante semelhança apresentada pela linguagem destes com a poesia da época. Anos depois, um crítico espanhol, o pe. Andres, declarava que se os textos de Ossian eram de fato antigos, coisa em que ele absolutamente não acreditava, constituíam obra de um grande gênio; entretanto, caso fossem modernos, não ofereciam maior interesse. O argumento era tanto mais terrível, quanto parecia deitar por terra as laboriosas construções teóricas acerca da superioridade da poesia primitiva edificadas por Herder com base principalmente na obra de Ossian; daí não estranhar que, malgrado o peso dos argumentos em contrário, Herder persistisse em acreditar na autenticidade dela até o fim dos seus dias.

A crítica mais moderna parece estar concorde em que não existe nada que se pareça aos textos "traduzidos" por Macpherson na poesia tradicional em gaélico preservada pelos manuscritos chegados até nós. Ou seja: ele não traduziu coisa alguma, mas, partindo de elementos lendários livremente interpretados e mesclados com outros de sua própria inventiva, escreveu uma habilidosa imitação ao nascente gosto romântico, imitação cuja fortuna histórica foi, como vimos, prodigiosa. A um tempo sedento de romance, melancolia, e primitividade não muito primitiva, Macpherson forneceu, com um inato talento para o marketing, os ingredientes certos na medida certa. Foi, em suma, um falsário providencial, ou, o que dá quase na mesma, um falsário verdadeiro. Dende a pertinência da observação feita pelo poeta Thomas Gray numa carta ao romancista Horace Walpole em 1760: "Se eu estivesse seguro de que alguém domiciliado hoje na Escócia escrevera esses poemas para divertir-se e rir da credulidade do público, eu empreenderia uma viagem às Terras Altas só para ter o prazer de conhecê-lo."

Pelo que sei, Gray não chegou a fazer essa viagem. Tivesse-a feito e iria verificar que nem as acusações de falsário nem a atoarda em torno do seu nome chegaram jamais a atrapalhar a carreira mundana de Macpherson. Dando um adeus definitivo à vida literária após o escândalo de Ossian (como o iria dar, um século mais tarde, o jovem Arthur Rimbaud, para dedicar-se ao tráfico de armas e escravos na África), ele ingressou na vida pública, onde prosperou e ganhou o bastante para poder financiar de próprio bolso as despesas de seu sepultamento, em 1796, na prestigiosa Abadia de Westminster.

José Paulo Paes é jornalista, poeta, ensaísta e tradutor, autor de "Anatomias", "Meia Palavra", "Resíduo" (Cultrix) e da tradução de "Poemas" de Konstantinos Kavafis (Nova Fronteira).



Manuel Mousinho, um polemista secreto

Ronaldo Brito

Poeta e político famoso, o socialista português Manuel Mousinho, no entanto, somente seria conhecido como crítico de arte após a recente descoberta de seu diário e correspondência - onde ataca os maiores mitos da pintura brasileira

Um polemista secreto, esta é a única e paradoxal definição possível. É verdade que ela se aplica somente ao crítico de arte — o político e o poeta Manuel Mousinho apareciam com alguma frequência. Três ou quatro discursos contra Roosevelt e Stálin se tornaram, discretamente, públicos; a sua exacerbada embora incerta defesa do Modernismo também foi notória. Em matéria de política e literatura, Manuel Mousinho era, moderada mas inequivocamente, um homem de esquerda. Na época, isto explicava tudo, ou quase tudo. A recente "descoberta" e publicação de seu diário e correspondência apenas confirmam a sua coerência, ou antes, a sua espécie de dúvidas. Isto é: apenas confirmaria, caso o diário não apresentasse, surpreendentemente, cerca de cinquenta páginas sobre arte moderna que estão entre as mais veementes já escritas em língua portuguesa.

De fato, como anunciam de maneira oblíqua os seus conhecidos versos — "Nos bibelôs da casa / o mínimo touro / pode ser / o minotauro" —, a fúria com que Mousinho investia contra o gosto acadêmico, ou modernoso, parece indicar que julgava enfrentar o próprio monstro. Talvez fosse tanta e tão intensa essa fúria que dispensasse publicação. O sentimento e os argumentos, sozinhos, bastavam. Tinham que bastar. No entanto, é uma pena, digo mais, é lamentável mesmo que não tenham vindo a público no momento em que foram escritos.

Quem mais, no contexto cultural brasileiro dos anos 30, poderia polemizar em torno do que chamou "o cubo-surreal-expressionismo atacado de elefantíase" de Portinari? Ou reclamar da "eterna e estúpida linha de horizonte em Tarsila, estragando a complexidade dos planos"; ou ainda deplorar a falta de ousadia da mesma pintora, "cujas cores, com um pouco mais de pincel e menos de brasileirice, ficariam realmente modernas"? E quem mais senão esse português erudito e impiedoso nos advertiria contra o próprio país — "Portugal? Portugal é verbo só: Camões tinha um olho só. O Brasil, o Brasil se cuide..."? Realmente, ninguém nos lembrou que Pessoa dificilmente seria, por exemplo, francês, mas Matisse com toda a certeza jamais seria português.

Claro, havia também as incompreensões e as idiossincrasias. Por exemplo, a inclusão do monótono Yves Tanguy ("o melhor dos supra-realistas") numa lista (1946) dos artistas que deveriam ser os modelos para a produção local. A presença nessa lista (provavelmente ela ficará famosa daqui para a frente) de nomes como os de Matisse, Delaunay, Picasso, Brancusi, Laurens, Pevsner e Magnelli, embora lado a lado com ilustres desconhecidos como Giarolo e Rothkof, mostra como Mousinho tinha o olho mais apto a enxergar a arte moderna entre nós.

Pelo menos não considerava, como Mário de Andrade, o insípido André Lhote um gênio. E, sobretudo, nutria horror ao que nomeava "pintura letrista". Por esta razão, inclusive, perdeu a razão ao julgar algumas obras decisivas da modernidade. O genial De Chirico metafísico foi sumariamente taxado de "decadentista" e o douanier Rousseau não passava de "uma empulhação de boêmia artística parisiense, um imbecil".

Essa recusa enfática da pintura literária o deixava numa situação difícil frente à nossa incipiente arte moderna. Numa carta a Jaime Simões, datada de março de 49, sentenciava: "A não ser Guignard, e assim mesmo em algumas poucas telas, os pintores de cá parecem não sair nunca à rua, não põem os pés fora, não vão sequer à janela, não traduzem a luz da terra. A tal "brasilidade" é uma falácia de literatos e com isso ninguém pinta de fato o Brasil moderno, só os seus mitos, a sua "poesia", o seu "futuro" e o seu "passado".". Isto justificaria a retração de Manuel Mousinho. Apenas em parte, porém. Não fora ele, contra tudo e todos, um detrator de Jorge Amado, não lhe pesou sobre os ombros toda a vida a atribuição de uma frase (quase certamente pronunciada), durante um congresso internacional de literatura, realizado no Rio de Janeiro, em 1950, segundo a qual "o Brasil tem uma grande literatura — chama-se Machado de Assis"? Se a "boutade" lhe custou a antipa-



Mousinho por seu amigo E. Dellamano.

tia generalizada dos companheiros de ofício, por que hesitaria ele em se pronunciar abertamente sobre a nossa arte? Pensando à la Mousinho, a resposta talvez fosse a mais cruel possível — "porque não há sequer um Machado de Assis pintor".

Brancusi e Munch

A conclusão seria precipitada. Na verdade, o problema reside na própria relação — meio truncada, meio irreal — do autor com as artes plásticas. Agressividade e timidez, paixão e dilettantismo, sensibilidade e desprezo eram os contraditórios e constantes elementos dessa relação. Assim o lúcido observador de Brancusi — "o estilo levado à máxima depuração universal: sozinho ele reconstruiu o arquétipo da natureza para nós, homens do século 20" — reputava os Móbiles de Calder "brinquedos de criança, frutos de uma mente débil".

Do mesmo modo o incondicional admirador de Picasso, o precoce apreciador de Pollock (no Brasil de 1950!), era cego para o fabuloso Miró, "um tolo, amalgamador de tolices". Utilizando a própria verve do crítico, diríamos que a liberdade e o descompromisso de Miró e Calder, seus valores estritamente plásticos, eram demais para a alma lírica e profunda do lusitano — afinal, sobre os quadros de Miró e as esculturas de Calder não se pode verter uma lágrima, ou pelo menos compor um soneto.

Só a partir de tais desigualdades e desencontros é possível estudar o raciocínio plástico de Manuel Mousi-

nho, sua inteligência, seus lapsos e lacunas. E depois sim, procurar a solução do enigma — que se saiba, a não ser talvez com Goeldi, seu amigo particular e pessoa ultra-reservada, ele não falava de arte com ninguém. Há tempos me empenho em obter dados e referências nesse sentido e, até agora, consegui apenas uma boa anedota. Segundo uma testemunha, Mousinho e José Simeão Leal certa vez dissertaram pelo menos cinco horas ininterruptas sobre Picasso, numa mesa de bar, no Catete. No final da noite, elegeram Picasso "A Personalidade do Século". Conhecendo a quantidade de bobagens e inutilidades que os jornais compulsivamente publicam, me pergunto se tais conversas e tais conclusões não deveriam ter o seu pequeno lugar reservado na imprensa. Em todo caso, a conversa entre aqueles dois senhores, no início dos anos 50, não saiu no jornal. E Simeão Leal, instado, não lembra de nenhuma outra sobre o assunto com alguém que supunha "exclusivamente voltado para a literatura e para a política".

O "caso" Manuel Mousinho, crítico de arte, permanece assim em aberto. Talvez muitas informações, junto a diversas pessoas, nos vários contextos em que figurava, ainda venham à tona. Até setembro de 1960, quando retornou a Portugal, para morrer logo em seguida, Mousinho levou uma vida ativa nos meios políticos e culturais brasileiros. Mas, seja nas reuniões do Partido Socialista, nas palestras da Associação Brasileira de Imprensa ou nos artigos publicados pelo "Diário de Notícias" e "Correio da Manhã", não há menção às artes plásticas.

Descobri, no entanto, duas exceções, "secretas", como não podiam deixar de ser. Uma delas, filosófica, certamente souu esotérica à maioria do auditório que o escutava discorrer sobre "A Ética do Homem Moderno" (1952). A certa altura, ele afirma: "O nosso símbolo não é mais a pomba do filósofo mas um pássaro mínimo e pleno, essência e existência em um só gesto." Quer dizer: à pomba kantiana, que ao querer voar tão fácil poderia esquecer da matéria, à advertência do filósofo quanto às Ilusões da Razão, Mousinho substituía, claramente a meu ver, o famoso "Pássaro" de Brancusi como o monumento ético típico da Modernidade. A outra exceção fui encontrá-la num artigo político de 1955, justo em cima do trauma do suicídio de Vargas — "a situação, o clima, tudo enfim parece digno apenas do 'Grito'". A maiúscula praticamente obriga à conclusão de que este "Grito" outro não é senão o célebre quadro do norueguês Munch, pintado no início do século.

Embora "secretas", ou exatamente por causa disto, as alusões possuem valor de verdade: refletindo sobre a ética e a política, o crítico vai recorrer justamente à arte como metáfora exemplar. Foi sempre nesse registro superior que Manuel Mousinho procurou pensar a arte, mesmo se às vezes suas invectivas pareçam rudes e, suas conclusões, ligeiras e equivocadas. Jamais, porém, condescendeu com o "gosto" e o farisaísmo até hoje dominantes em nosso meio artístico. Dispersas, perdidas quase, em meio às suas inúmeras notas, vamos encontrar idéias, comentários e indicações acerca das artes plásticas que merecem ser considerados, no mínimo, provocantes, e alguns deles, geniais até.

Com a data de agosto de 1956, por exemplo, há o seguinte projeto — "Estudar com calma e afincar as relações entre Goeldi e Volpi, os seus contrastes e a pertinência de ambos a essa massa ainda disforme, o Brasil. A econômica formalização da angústia em Goeldi, a econômica formalização da alegria ingênuas em Volpi e suas relações com o ambiente brasileiro. O primeiro visualiza os cantos, as ruelas, as latas de lixo das cidades, olha para as nossas sombras e para as nossas vísceras. O outro visualiza fachadas e bandeirinhas, a nossa exterioridade enfim, que estrutura a atmosfera, o ar que respiramos. Depois de Machado e Euclides da Cunha, juntos com Guimarães Rosa e Drummond de Andrade, são os grandes filósofos brasileiros. Eu insisto: filósofos".

Ronaldo Brito é poeta e crítico de artes plásticas, autor de "Asmas" (Kairós), "Aparelhos" (texto do livro de Waltérlio Caldas Jr.) e "O Mar a Pele" (com Tunga).

Crooked, um radical metacrítico

Caio Túlio Costa



Para Arnold Crooked todos os problemas se resumiam a este: como criticar uma obra de arte sem envolver-se com ela, sem determinar de antemão a análise a ser realizada?

Aos 72 anos Arnold Crooked permanece com o mesmo espírito irrequieto que o marcou quando jovem. Continua arguto e desbocado, metódico e sonhador. Apesar do PhD em teoria literária recusa-se sistematicamente à "chatice" de ministrar aulas e prefere viver com os caraminguás regulares recebidos do Estado norte-americano. Não pensa mais em escrever nenhum livro, a não ser aperfeiçoar sua única obra, uma insólita teoria crítica. O curioso é que, completamente desconhecido tanto na América do Norte quanto na do Sul, Crooked está fazendo escola e criando inúmeros seguidores, anônimamente.

Cético em relação aos pressupostos teóricos balizadores de toda a civilização ocidental, Arnold Crooked jamais buscou guarda para suas idéias em publicações do tipo "New York Review of Books", nem faz resenhas para o "New York Times". Solitário, detesta coquetéis de intelectuais, opõe-se a viagens para promover suas idéias e contenta-se, vaidoso na medida, em saber ele mesmo da importância das suas idéias, despreocupado com as invectivas ou os elogios que alguém possa lançar sobre elas. Invectivas ou elogios, é preciso dizer, que já vieram. Sua única fraqueza, ele mesmo confessa, é ser "tarado por festinhas de adolescentes do interior, nos EUA", onde possui alguns primos, os quais visita regularmente.

Ele nasceu na Inglaterra em 1911. Filho de um modesto cenografista londrino, quis o destino que estivesse em 28 de julho de 1929 em Baden Baden, na Alemanha, na estréia de "A Peça Didática de Baden Baden", de Bertolt Brecht. "Ali eu senti que alguma coisa mexeu comigo", explica ele na introdução de seu livro.

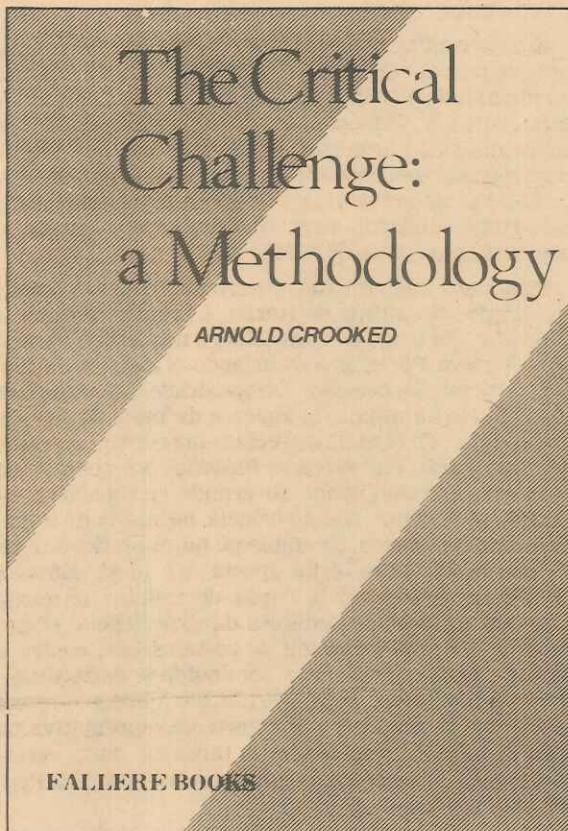
Um único livro

Crooked fez parte dos estudos na Alemanha, para onde a família se mudou em 1927. Seu pai, que sempre trazia roupas pretas em virtude de luto familiar, teria sido o cenógrafo predileto de Bertolt Brecht, mas um desentendimento definitivo com o dramaturgo levou-o no começo dos anos 30 para Los Angeles e depois para Washington, onde se especializou em construir "fachadas impressionantes". Foi na capital norte-americana que Crooked terminou os estudos regulares e empregou-se na burocacia norte-americana. É lá que ele reside, a trinta minutos da Biblioteca do Congresso, local onde consome, ainda hoje, doze horas de seu precioso tempo diário. Foi ali também que ele criou um método extremamente pessoal e original para o exercício da crítica.

Tentarei — numa deliberada afronta ao próprio método desenvolvido por Crooked — resenhar seu único livro, o tijolo "The Critical Challenge: a Methodology" (Fallere Books, N. Y., 1968, 582 páginas). Nestas páginas, com uma clareza invulgar, Crooked desenvolve as bases de um método singular, a "criação crítica".

No primeiro capítulo, cujo título eu traduzo livremente para "Confusão e Pilharia do Primário Brecht", é feito um apanhado rápido das teorias do teatro dialético do famoso dramaturgo, concluindo pela inoperância da teoria brechtiana no desenvolvimento das artes cênicas e aquilo considerado por Crooked como o "consequente fracasso do teatro de Brecht na sociedade industrializada". Para Crooked, Brecht não soube explorar o próprio método nem o levou até as últimas consequências, caso contrário o teatro (e até o cinema moderno, adianta) "não seria o que é". Para Arnold, Brecht cometeu tantos erros que não permite, por exemplo, que ele esteja para o teatro como Freud está para a psicanálise ou como Saussure está hoje para a semiologia.

No segundo capítulo, "O Músico é a Boca e Eu a B...", Crooked esclarece que não confunde arte (cinema, teatro, literatura, poesia...) com as Ciências (psicanálise, semiologia...), mas usa exemplo comuns às duas áreas "como imagens radicais para explicitar melhor o pen-



Capa do livro de A. Crooked.

samento". Enfim, na página 123 encontramos exatamente uma pista das intenções do autor. Arnold Crooked é um cético em relação à história da crítica e principalmente em relação à crítica moderna (ele constrói seu método para todas as artes passíveis de uma análise crítica) porque ela não cria mas simplesmente trabalha em cima de um objeto dado. O artista (ou escritor, pintor, músico, etc.) está sempre no princípio de sua obra enquanto crítico tem que conformar-se com o final, com a obra acabada. Montado em argumento de Júlio Cortázar ele exemplifica: "Um saxofonista é, por exemplo, a boca e eu sou a orelha, e por que não dizer que ele é a boca e eu a b..." No arremate, o autor não esconde seu desconforto quanto ao histórico papel de continuidade e análise da crítica sobre a obra de arte.

Este zangado burocrata prega a crítica como criação, como se fosse ela mesma uma obra de arte. Não se conforma com a possibilidade do crítico ser sempre a estação de chegada, o "triste final" de algo que "começou como sabor, como delícia de morder e mascar".

Como levar adiante a possibilidade deste tipo novo e radical de crítica? Ele tem a metodologia. Seu livro traz, inclusive, exemplos precisos de uma nova e radical maneira de criticar.

Ele parte do pressuposto de que toda crítica feita até aqui está completamente errada. Nisto, é impiedoso. Com argumentos sorrateiros e ferinos vai destruindo um a um os grandes críticos literários despejando farpas para todos os lados. Alguns exemplos: o intocável Edmund Wilson, para Crooked, não passa de um "iniciante com boas intenções"; Roland Barthes, além de "fotógrafo frustrado", é um "francês, e como todo francês, preso ao seu umbigo"; Walter Benjamin (amigo pessoal de seu amado e odiado Brecht) ganha o perfil de um "judeuzinho covarde, louco de desejos homossexuais por Paul Klee e com frêmitos por multidões"; Umberto Eco não passa de "um italiano convencido de que toda obra de arte se parece com uma porta"... Não me alongarei, deixo para o leitor a surpresa de encontrar no livro de Crooked (ah, a eterna indagação: quando algum editor brasileiro vai interessar-se pela tradução?) seus venenos escandalosos.

No principal capítulo do livro, "Tempo É Dinheiro", nosso original pensador explicita as razões de erro da crítica: "Para analisar o crítico precisa ler o livro, ouvir a música, ver um filme ou sentir a ópera. Toda a

história da crítica atesta a necessidade do conhecimento prévio daquilo que vai ser criticado. Ao ler um livro, quer o crítico queira quer não, ele se envolve com ele." Ora, para Crooked, isto, em si, já pressupõe um temeroso "envolvimento involuntário", do crítico com seu objeto que determinará necessariamente o "corpus" da análise a ser realizada. Uma vez envolvido com a obra em questão o analisando precisa "partir dela" para criticá-la e concluir alguma coisa.

De uma maneira simplória ele arremata: "Não importa se o crítico ame ou deteste uma obra de arte, exaspere-se ou delicie-se com ela; para concluir uma idéia ele precisa estar envolvido com ela, ter despendido tempo com ela", e isto, notem bem, "tira de qualquer um a possibilidade de exercer uma crítica radical sobre a obra em questão." Uma crítica séria de uma obra qualquer pressupõe, para ele, que em nenhum momento alguém se envolva com a obra. Só assim, sem se imiscuir no objeto o crítico poderá julgar, já que nada tem a ver com o objeto estudado. Entra aí a noção de "parente" e qualquer aproximação do crítico com o objeto já determinará um certo grau de parentesco ou vizinhança com a obra.

Para Crooked, a crítica radical, precisa, verdadeira, pressupõe um "distantiamento" do analista em relação à obra de arte. Eis a chave de seu método. E foi na fonte épica e dialética do teatro brechtiano que ele bebeu, retirando o buquê para encorpar sua teoria inédita. Em outras palavras: para o nosso emérito metacrítico a noção de "dispêndio de tempo" anterior ao processo de "criação crítica" redundava automaticamente em um irremediável envolvimento do analista com o objeto de estudo.

Evitar a empatia

Finalmente, é duro pensar a possibilidade, como evitar esta espécie de empatia ou envolvimento (ou, na maioria das vezes, pré-conceito em relação a um autor ou um músico, etc.) que, necessariamente, vai determinar o sabor da crítica? Trabalhando conceitos de seu padrinho alemão ele esclarece: "A auto-observação praticada pelo crítico, em um ato artificial de autodistanciamento, de natureza crítica, não permitirá ao criador crítico uma empatia total, isto é, uma empatia que acabe por se transformar em autêntica auto-renúncia, e cria, muito pelo contrário, uma distância magnífica em relação à obra de arte. Isso não significa porém que se renuncie à empatia. É pelos olhos, em conjunção com os outros quatro sentidos, que conduzem ao cérebro as informações armazenadas para ali serem trabalhadas, que se desenvolverá a atitude de observação, expectante, que redundará na conclusão antiempática e entrópica do crítico". O verdadeiro crítico não estará mais no fim de um processo mas realizará ele mesmo um processo de criação autônoma e completamente desligado, no sentido imediato, de outro processo criador.

Portanto, conclui Crooked, é absurdo e completamente descartável o trabalho intelectual que precede a crítica tradicional, apelidada por Crooked nesta altura de "rescaldo analítico". Assim, para produzir a crítica de um livro não é preciso tê-lo lido. Elimina-se com o método crookeano a "necessidade neurótica e ultrapassada de leitura prévia, do ouvir prévio ou do sentir prévio". Crooked propõe a crítica radical, sem interferência, distanciada da obra para evitar qualquer envolvimento. Somente assim se terá, então, a "verdadeira crítica da obra de arte que será, ela mesma, também uma obra de arte".

Caio Túlio Costa é jornalista, secretário de redação desta "Folha", autor de "O Que É Anarquismo" (Brasiliense).



Desgaudrioles: a excentricidade da razão

Bento Prado Júnior

Amigo de Simone Weil e Georges Bataille, Bernard Desgaudrioles era um pensador excêntrico: para ele, a consistência, mais que uma impossibilidade lógica, seria apenas uma necessidade psicológica

Se deus não é uno, por que sê-lo-ia eu?

Fernando Pessoa

Não é apenas a parca divulgação de seus escritos que explica o eco quase nulo do pensamento, no entanto provocante, de Bernard Desgaudrioles. Tampouco o explicarão a morte precoce e a fuga aos circuitos acadêmicos da cultura, que tanto facilitam na França o acesso à notoriedade. Nascido em Nogent-le-Roi, em 1908, de pai politécnico e mãe pianista, falecido em 1939, Desgaudrioles parece, é certo, não haver empenhado muita energia na busca da glória literária. Certo é, também, que poucos textos seus vieram a lume, em revistas de circulação marginal, por exclusiva iniciativa de alguns amigos, como Simone Weil, Jean Cavaillès e Georges Bataille. Mais grave ainda: é apenas hoje, mais de quarenta anos depois de seu passamento, que uma editora parisiense cogita da publicação dos manuscritos de seu livro inacabado sobre Pascal.

Mas outros autores, após itinerário semelhante, foram recuperados postumamente e tiveram suas obras reconhecidas, largamente glosadas pela posteridade. Como é o caso de Walter Benjamin, que tantos pontos em comum encontrou em seu jovem interlocutor, por volta de 1938 em Paris, quando discutiam os fundamentos da filosofia da história. O que arriscamos sugerir é que tal falta de repercussão não se deve às contingências de uma biografia, mas ao que há de mais intrinseco na obra. Para manter o paralelismo esboçado, lembremos o quanto a obra de Walter Benjamin teve que ser amputada para ser recuperada, neutralizada na sua ambiguidade e tensão interna, para encontrar acolhimento no presente. O preço foi o recalcamento da sua dimensão teológico-metaphísica ou de sua dimensão materialista e dialética, segundo a ótica maniqueista de seus comentadores (1). No caso de seu contemporâneo Desgaudrioles, as ambiguidades, aparentemente, eram mais facilmente escamoteáveis, exigindo uma resistência ainda maior.

Por que hesitamos tanto — essa é nossa pergunta — em reconhecer, nesse autor enigmático, um dos anunciantes de nossas perplexidades mais recentes? Ternos-iarmos tornado tão sérios, tão pesados, a ponto de só aceitar certezas como herança? Isto é tanto mais curioso quanto é fácil encontrar em suas teses — recordadas num estilo forte, à maneira das máximas de Luc de Clapiers, marquês de Vauvenargues — várias obsessões da ideologia francesa contemporânea. Lendo, por exemplo, Derrida, não temos a impressão de ler Desgaudrioles? De fato, a empresa de Derrida, essa incansável retomada da “des-construção” do Logocentrismo da Metafísica, “id est” da Ontologia da Presença, não seria um eterno comentário dos aforismos de Desgaudrioles sobre o Ser como “arrachement à soi”?

Em ambos encontramos uma crítica das filosofias da identidade, mesmo daquelas que interpretam a identidade como identidade entre a identidade e a diferença. Mas enunciados semelhantes assumem sentidos diferentes num caso e no outro: quando mimitiza o discurso da metafísica, Desgaudrioles nunca o faz a sério e lembra um pouco o estilo do Wittgenstein do “Tractatus” em seu esforço catártico e terapêutico. “Falar contra a metafísica de dentro dela — dizia — pode ser uma maneira cínica de consagrá-la.”

E aqui que podemos começar a indicar os traços mais salientes da obra de Desgaudrioles, que a fazem comunicar com seus contemporâneos, mas que circunscrevem também sua grande originalidade. Sua crítica da Metafísica não repousa no ideal de um saber positivo, nem na idéia de um pensamento, digamos, “fundante”. A Metafísica deve ser descartada por corresponder a um discurso repetitivo, sem graça, isto é, sem verdade. Na sua linguagem pitoresca, dizia: “A monotonia da filosofia faz enlanguer a juventude viva e plural das Razões”. O que deve ser entendido como condenação do ideal universalista da filosofia. Numa palavra, nem a lógica, nem uma egologia transcendental, nem uma ontologia fundamental poderiam fornecer o solo último de todo pensar.

E essa ruptura com qualquer forma de universalismo que faz com que, estando nos antípodas da filosofia da identidade, não deixe de responder a Sartre quando este critica E. Meyerson e a filosofia “alimentar” do espiritualismo e da epistemologia francesa. Ao célebre ensaio de Sartre sobre a idéia de intencionalidade, responde: “O estômago da consciência transcendental é demasiado delicado para digerir, sem desastre, o pesadíssimo repasto do mundo real”.

Mas, para melhor situar o verdadeiro sentido dessa recusa do solo último da Razão, é preciso retornar à biografia. Ao longo de seus estudos na Escola Normal Superior em Paris, e contrariando o espírito da filosofia oficial da ocasião, Desgaudrioles se dedicava com paixão ao estudo da lógica e da matemática. Os “Principia” de Russel apareciam-lhe como o caminho da instauração da autêntica filosofia, por reabrir, no presente, a possibilidade do grande racionalismo de Platão e Leibniz. A convivência íntima com a matemática e a música, no ambiente familiar, deveria tê-lo preparado para esta aposta na idéia clássica “Mathesis Universalis”, capaz de reunir, de forma inequívoca, todos os domínios da experiência. O que explica seu projeto juvenil de restabelecer, contra a filosofia crítica de Kant, a continuidade entre o sensível e o inteligível, entre a estética e a lógica; projeto esdrúxulo, se esquecermos a vertente especulativa da obra de Lévi-Strauss, que mais tarde lhe daria verossimilhança e coerência, particularmente em “La Pensée Sauvage”.

E no entanto essa esperança que será severamente posta em xeque em 1931, com a leitura, no “Monatshefte für Mathematik und Physik”, da prova de Gödel. Mais tarde, Desgaudrioles diria: “Gödel despertou-me de meu magnífico sono leibniziano”. Mas, se rombia assim com o formalismo, Desgaudrioles não optava então por uma redução intuicionista da matemática, situando-se de maneira original, fora das duas grandes opções de seu tempo (Cf. Louis O. Kattsoff, “A Philosophy of Mathematics”, The Iowa State College Press, 1948, que apresenta uma bela resenha da posição de Desgaudrioles, págs. 182-196).

Conceptualismo pluralista, tal seria, talvez o rótulo mais adequado para sua posição lógica e epistemológica, que encontraria sua expressão mais acabada nos trabalhos de seu amigo J. Cavaillès. Não é a objetividade dos sistemas simbólicos, nem a subjetividade dos atos fundadores que dá a verdade das matemáticas, mas o conceito, entendido como núcleo de regras operatórias. E a “historicidade não subjetiva das formas” que é aqui privilegiada, remodelando de maneira radical a idéia de universalidade, fazendo com que ela entre em deriva e se reconcilie, digamos, com o pluralismo. O mundo das formas não é um outro mundo, mas a possibilidade de articulação entre os infinitos mundos possíveis. Numa palavra, a Razão não pode ser ordenada a um centro único, já que é essencialmente a proliferação excêntrica de múltiplos campos operacionais.

Mas esta redefinição da própria idéia de forma não poderia deixar intacto o projeto anterior de reunificação entre lógica e estética, obrigando Desgaudrioles a repensar o estatuto da imaginação poética. Douravante a imaginação, sistema autônomo de operações, não mais podia ser ordenada ao campo do conhecimento. Mas devia, por isso mesmo, ser também salva da gnose surrealista, que exercia tão forte influência em sua geração. O recurso à psicanálise parecia-lhe um retrocesso lamentável, principalmente na versão de Jung, que começava a fazer carreira na França e que teria sua formulação exemplar e brilhante nos escritos de Bachelard sobre a imaginação poética. A pergunta de Desgaudrioles é a seguinte: “Teria conteúdo a poesia de Lautréamont?” Antecipando Lévi-Strauss, propunha já em 1934 a idéia de um inconsciente formal. A revolução poética do século seria incompreensível, se separada da concomitante transformação da álgebra — num caso como no outro, os dois sistemas operacionais dissolvem a dimensão representativa da linguagem.

Essa intuição de um inconsciente formal seria reforçada pelo contacto com os trabalhos de Mme. Minkowska e de E. Minkowski no campo da psiquiatria. Ai ele podia encontrar, entre outras coisas, uma interpretação dos testes de Rorschach que era indiferente aos puros conteúdos, e onde as categorias clínicas serviam de instrumento para a análise da literatura e da pintura. “É preciso — dizia — conceber um inconsciente arquitetural, indiferente ao brilho superficial da matéria.” Quarenta anos mais tarde, a crítica estruturalista banalizaria essas idéias ousadas, que culminaram numa finíssima análise de tragédia de Racine. Para o leitor de hoje, categorias como “esquizóide-esquizofrênico-racional” soariam talvez algo antiquadas (a despeito da moda Deleuze-Guattari), mas o certo é que um livro famoso de Lucien Goldman deve muito ao breve ensaio que Desgaudrioles escreveu, sob o título de “Racine, Raison, Tragédie”, em 1935.

Logos e poesis constituem, portanto, dois campos operatórios diferentes — cada um deles, por sua vez, organizado na forma fraca de um arquipélago. Articulação excêntrica, repitamos, já que a multiplicidade dos centros operatórios não remete a um supracentro ou geometral último e desencadeia uma proliferação ilimitada de linguagens disparatadas. É claro que essa desmontagem radical da monadologia não poderia ocorrer sem subverter profundamente as categorias do pensamento político. Sem jamais negar a profunda admiração que Desgaudrioles nutria por J. Jaurès desde os bancos escolares, é certo que a idéia de práxis não poderia conservar seu horizonte de progressismo otimista. De mais, a década assistiu à inquietante ascensão simultânea do nazismo e do stalinismo. E é justamente esse fenômeno aberrante nos quadros do socialismo clássico que fornecerá o núcleo temático da reflexão de Desgaudrioles (fortemente influenciado no caso por Georges Bataille).

De seus poucos escritos sobre o assunto, lembremos apenas a crítica da idéia de uma História Universal. É em Nietzsche que Desgaudrioles vai buscar os instrumentos para pensar a idéia da História como processo essencialmente Local. “A metrópole é um fenômeno da geografia, jamais da história.” Se esta decisão implica em ruptura com o “socialismo científico”, não obriga, no entanto, a uma opção utópica. Nem o tempo sombrio da década de 30 era propício ao florescimento da utopia. Falemos antes de neo-anarquismo. Um neo-anarquismo, prático, que já se encontrava prefigurado no anarquismo teórico da lógica e da estética. Não somos nós que imaginamos a interdependência dessas três dimensões, como podemos ver na seguinte frase de Desgaudrioles: “Eu tive que roubar todo conteúdo à imaginação poética para dar conteúdo político ao materialismo da imaginação.”

Dir-se-á, ao fim e ao cabo, que tais teses nada mais produzem do que um amontoado de contradições. Ao que Desgaudrioles responderia que o temor da contradição é sintoma de “monismo” ou de temor da verdade. A consistência, mais do que uma impossibilidade lógica, seria uma necessidade psicológica: a necessidade de identidade e segurança sobre a qual repousa toda ideologia. Como Fernando Pessoa, Desgaudrioles se dizia politesta e plural. Para nós, seria antes um pensador “trinitário”, ou três pensadores simultâneos — uma trindade nata santa, que recusa a coesão da unidade, dispersando-se, disjecta membra, nos domínios não mapeáveis da Razão Teórica, da Razão Poética e da Razão Prática.

De qualquer maneira, este pensador excêntrico, acreditamos, dá muito a pensar ao leitor contemporâneo que foi privado de sua leitura pelos caprichos da moda intelectual ou pelo peso da ideologia.

Vila Pureza, São Carlos, 31 de janeiro de 1983. ■

(1) Cf. o belo livrinho sobre Benjamin, de Jeanne Marie Gagnepain, da coleção “Encanto Radical”, ed. Brasiliense.

Bento Prado Júnior é filósofo e professor da Universidade Federal de São Carlos, autor de “Filosofia e Visão Comum do Mundo” (Brasiliense) e “Filosofia e Comportamento” (Brasiliense).



Desgaudrioles, com seu pai, aos cinco anos, passeando por Nogent-le-Roi.

Ossian

Dois fragmentos

Estrela da noite que desce! bela é a tua luz no ocidente! ergues a tua coma de longos cabelos acima da nuvem; teus passos são majestosos sobre a colina. O que olhas na planície? Os ventos tempestuosos se acalmaram. Vem de longe o murmúrio da torrente. Ondas fragorosas escalam o distante rochedo. As moscas do entardecer voam com suas frágeis asas; soa pelo campo o zumbido do seu percurso. O que olhas, clara luz? Mas eis que sorris e que te vai. As ondas acorrem com júbilo à tua volta, para banhar-te a cabeleira encantadora. Adeus, silencioso raio! Que surja a luz da alma de Ossian! (...)

Colma

É noite; estou sozinha, ao desamparo, no uteiro das tormentas. Ouvi-se o vento na montanha. A torrente despенca pelos rochedos. Cabana alguma me abriga da chuva, eu que estou ao desamparo no uteiro dos ventos.

Ergue-te, lua! sai de trás das nuvens. Astros da noite, surgi! Que uma luz me guie até o sítio onde sozinho o meu amor repousa da caçada! junto ao arco distenso, os cães a lhe ofegar em derredor. Mas devo

aqui sentar-me, solitária, ao pé da rocha da musgosa torrente. Bramam os ventos e a torrente. Não escuto a voz do meu amor! O que tarda o meu Salgar, o que tarda o chefe das colinas, sua promessa? Eis o rochedo e a árvore! eis a torrente a rugir! Prometeste aqui vir quando fosse noite. Ah! para onde foi o meu Salgar? Contigo eu fugiria de perto do meu pai, do meu altivo irmão; contigo. De há muito são inimigas nossas tribos, mas nós não somos inimigos, Salgar!

Pára um pouco, vento! Silencia um instante, torrente, para que ouçam minha voz. Ouvi-me, viandante! Salgar, é Colma quem te chama. Eis a árvore e a rocha. Salgar, meu amor! estou aqui. Por que tardas em vir? Vede, a calma lua surge. O rio brilha no vale. São pardas as rochas do alcantil. Não o vejo à beira do penhasco. Os cães não vêm à frente para anunciar-lhe a chegada. Devo aqui ficar sentada, solitária!

Quem jaz perto de mim, na charneca? O meu amor e o meu irmão? Dizei-me, amigos meus! Não respondem a Colma. Falai-me: estou sozinha! Trago a alma aflita de temores! Ah! que eles estão mortos! O sangue do combate tinge-lhes as espadas. Oh meu irmão, meu irmão! por que mataste o

meu Salgar? Por que, Salgar, mataste o meu irmão? Ambos me eram tão queridos! que poderei dizer para louvar-vos? Eras belo na colina, entre milhares de guerreiros! ele era terrível na batalha. Falai comigo; ouvi-me a voz, filhos do meu amor! Mas eles emudeceram, para sempre emudeceram! Frios estão os seus peitos de argila, frios. Oh! desde a rocha na colina, desde o cimo do alcantil dos ventos, falai, espíritos dos mortos! falai, que eu não vos temerei! Onde fostes repousar? Em que furna da colina encontrarei os que partiram? Nenhuma voz ecoa na ventania, nenhuma resposta encoberta a meio pela tempestade.

Aqui fico sentada com o meu pesar! Em lágrimas espero que amanheça. Erguei-vos da tumba, vós amigos dos mortos. Não a cerreis até que Colma chegue. Foge-me a vida como um sonho! por que eu haveria de ficar para trás? Aqui repousarei com meus amigos, junto à torrente da rocha sonorosa. Quando a noite vier sobre a colina, quando soprarem os ventos ruidosos, meu espírito se erguerá em suas rajadas para chorar a morte dos meus amigos. O caçador ouvirá em sua tenda. Não haverá de temer, e sim de amar a minha voz! Pois doce ela será para os amigos meus: deleitosos eram os amigos de Colma!

Tradução de José Paulo Paes

