

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

Universidade Federal de Pernambuco

Diretor: Reitor MURILO GUIMARÃES
Diretor-Assistente: Prof. NEWTON SUCUPIRA
Secretário: Prof. CÉSAR LEAL

CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Aluizio Bezerra Coutinho
Prof. Cecília Maria Domenica Sanioto Di Lascio
Prof. Evaldo Bezerra Coutinho
Prof. Francisco de Albuquerque Barbosa
Prof. Guilherme de Albuquerque Martins
Prof. José Cavalcanti de Sá Barreto
Prof. Gilberto Osório de Andrade
Prof. Luiz Ferreyra dos Santos
Prof. Lourival Vilanova
Prof. Luiz Osório de Siqueira Neto
Prof. Maria do Carmo Tavares de Miranda
Prof. José Lourenço de Lima

COMISSÃO DE REDAÇÃO

Prof. Luiz Delgado
Prof. Gláucio Veiga
Prof. Nilo Pereira

Estudos universitários; revista de cultura [da] Universidade Federal de Pernambuco [v.]-1- jul./set.— , 1962— Recife, Universidade Federal de Pernambuco [Imprensa Universitária] 1962—

v. em trimestral

De jul. 1962 até agô. 1964 foi publicada sob o título Estudos universitários; revista de cultura da Universidade [do] Recife.

Diretor: 1962-agô. 1964, João Alfredo Gonçalves da Costa Lima. 1964-set.

Murilo Humberto de Barros Guimarães e Newton Sucupira.

1. Educação superior — periódicos. I. Título.

378.5 (CDD 16. ed.)

378.4 (813.41) (05) CDU

U.F.Pe.

SD-BC 62-1278/rev.

Livros, cartas e pedidos de assinatura devem ser enviados para:
ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS —
Rua Gervásio Pires, 674 —
Recife — Pernambuco — Brasil

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

A Reestruturação das Universidades Federais — <i>Newton Sucupira</i>	5
A Universidade - Fundação: Uma Caixa de Pandora — <i>John M. Hunter</i>	23
No Centenário de Oliveira Lima — <i>Luiz Delgado</i>	43
A Arquitetura na Filosofia de Schoupenhauer — <i>Evaldo Coutinho</i>	55
Encantação de Guimarães Rosa — <i>Ariano Suassuna</i> ...	73
Definição do Escritor — <i>Leônidas Câmara</i>	97
ESTUDOS	
Raul Brandão — <i>Francisco Baltar Peixoto</i>	109
Resenhas	119
O Triunfo das Águas — <i>César Leal</i>	3-53

COLABORADORES

NEWTON SUCUPIRA

Professor catedrático da História e Filosofia da Educação da Universidade Federal de Pernambuco. Membro do Conselho Federal de Educação e autor de vários estudos sobre temas de sua especialidade. Diretor da revista *Estudos Universitários*.

JOHN M. HUNTER

Professor de Economia da Michigan State University, U.S.A. Autor de numerosos ensaios sobre Economia e Educação.

LUIZ DELGADO

Professor catedrático da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco. Presidente da Academia Pernambucana de Letras. Poeta e crítico.

EINVALO COUTINHO

Professor catedrático de Teoria da Arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco. Autor de ensaios sobre Estética.

ARIANO SUASSUNA

Professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco. Poeta, dramaturgo, autor de numerosas composições dramáticas já traduzidas para as mais importantes línguas modernas. Membro do Conselho Federal de Cultura.

LEÔNIDAS CÂMARA

Professor catedrático de Teoria da Literatura da Universidade Católica de Pernambuco e da Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia do Recife. Poeta e crítico literário.

FRANCISCO BALTAR PEIXOTO

Professor assistente de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Fêz cursos especializados em Madrid e Paris.

CÉSAR LEAL

Professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco. Poeta e crítico de poesia. Secretário desta revista e diretor do Suplemento literário do "Diário de Pernambuco".

A REESTRUTURAÇÃO DAS UNIVERSIDADES FEDERAIS (1)

NEWTON SUCUPIRA

A reestruturação das universidades federais, determinada por lei (*), não tem a pretensão de ser a reforma universitária, mas representa um passo decisivo para sua implantação. É de toda evidência que a reforma de uma obra do espírito, como a universidade, tão complexa em seu ser e operações e tão diversa em seus interesses e objetivos, não poderia consumir-se na feitura de um plano de reestruturação. Particularmente no caso brasileiro onde se trata, no rigor dos termos, de *fazer a universidade*, para usarmos da expressão que serviu de título a uma recente *enquête* promovida pela revista *Esprit* sobre a reforma do ensino superior francês. Haveria de refundi-la inteiramente, inculir-lhe novo espírito, transformar sua mentalidade, processos e objetivos.

A reforma, com efeito, implica verdadeiro ato instaurativo cuja eficácia e autenticidade não poderiam resultar de simples decisão governamental. Essa instauração, traduzindo um movimento de cultura, há de inserir-se no projeto global do desenvolvimento do país e tem como suposto a formulação clara e precisa da idéia concreta da universidade brasileira. Ninguém pretende, pois, que a reforma universitária, em toda sua extensão e profundidade, se esgote na reorganização interna da instituição.

Mas, longe de ser a reforma estrutural problema secundário,

(1) O presente trabalho é o texto da conferência pronunciada pelo autor no Simpósio da Reforma Universitária promovido pelo Conselho Federal de Educação, reunindo os Reitores das Universidades Brasileiras, em novembro de 1967, no Rio de Janeiro.

(*) Decretos-leis 53/66 e 252/67.

dário, como pensam alguns que se interessam unicamente pelas dimensões políticas e ideológicas da universidade, consideramos que a criação de estruturas orgânicas e flexíveis constitui aspecto essencial da reforma universitária brasileira. Dizemos essencial no sentido preciso do termo, ou seja, tudo aquilo que é necessariamente implicado pelo ser e operar de alguma coisa. Com efeito, em sua condição de espírito objetivado, encarnação da vida do intelecto num organismo social a serviço da coletividade e dos valores da cultura, a universidade depende essencialmente do corpo institucional convenientemente organizado. Se êste faz parte de seu ser, e lhe é absolutamente indispensável na medida em que oferece os meios de uma atividade intelectual sistemática e contínua, pode também entrar a livre manifestação do *élan* criador do espírito, submetendo-o às limitações de uma organização inadequada ou tradição empobrecida. Por isso mesmo é característico da universidade a tensão permanente entre sua idéia e as condições materiais de existência, o espírito e o corpo institucional, seus propósitos e os mecanismos operacionais de que dispõe. Daí a necessidade de perfeita adequação funcional da estrutura e organização da universidade às suas atividades e fins.

A universidade, em certo sentido, deve ser considerada como verdadeira empresa cuja finalidade é produzir ciência, técnica e cultura em geral. Como toda empresa moderna há de racionalizar seu processo de produção para atingir o mais alto grau de eficiência e produtividade. Certamente trata-se de empresa *sui generis*, cuja produção intelectual, em muitas de suas modalidades, não poderia ser aferida por critérios estritamente econômicos. De qualquer maneira, a universidade como forma de organização do saber que se define em termos de serviço e eficiência prática, provendo sua comunidade de técnicos e cientistas, não pode fugir ao imperativo de racionalização que é uma das características maiores das sociedades industriais.

Em princípio, a universidade, por ser o lugar onde se elabora e se transmite o saber racional, deveria ser a mais racionalizada das instituições. Contudo não é o que se costuma verificar. Nem sempre a organização universitária se molda pelas exigências intrínsecas da organização e dinâmica do saber científico. Por seu caráter institucional a universidade está condicionada pelo

sistema de crenças, interesses e forças dominantes em seu espaço sócio-cultural. Daí por que sua estrutura e organização, longe de seguirem critérios rigorosamente funcionais, obedecem a motivações extra-universitárias, a padrões institucionais, esquemas de organização e administração, atitudes e valores sociais vigentes em sua sociedade. Por outro lado, a universidade se vê constantemente ameaçada pela inércia institucional, pelas rotinas cristalizadas, preconceitos erigidos em princípios e privilégios estabelecidos que a impedem de ser reorganizar continuamente para ajustar-se ao ritmo das mudanças culturais e do progresso científico e tecnológico.

Mas, se é a função que determina a forma e estrutura do órgão segue-se que a universidade no mundo de hoje se vê obrigada a uma reforma radical de suas estruturas a fim de atender às múltiplas funções que dela exigem as sociedades industriais. Entende-se, em geral, que a universidade moderna se destina à formação de profissionais qualificados de todos os tipos, à preservação, interpretação crítica e síntese do saber, existente, a constituir o centro, por excelência, da investigação científica, a exercer missão cultural e educativa e a participar ativamente na aplicação do saber, como acentuava em escrito recente o Presidente James Perkins, da Universidade de Cornell.

Em face dessa pluralidade, algo desnorteante, de funções, cabe perguntar se é possível ainda assegurar-se a unidade da instituição universitária. Verifica-se assim, para usarmos da expressão de Sir Eric Ashby, verdadeiro *split* da personalidade da universidade e o seu problema crucial é precisamente o de conciliar tantas e diversas funções numa mesma instituição. Em vez de *universidade* teríamos multiversidade, segundo a denominação de Clark Kerr. Isso torna patente a necessidade insofismável de reestruturação da universidade atual. Não seria de esperar, por exemplo, que uma universidade, destinada exclusivamente às clássicas profissões liberais, pudesse exercer todas essas funções, com eficiência, nos quadros rígidos e simplificados das estruturas tradicionais.

Por isso mesmo, não cremos ser possível ampliar os quadros da universidade brasileira para absorver o fluxo crescente de candidatos aos vestibulares, atribuir-lhe novas tarefas, desenvolver a pesquisa científica e tecnológica, melhorar o sistema e

conteúdo do ensino, dinamizá-lo e diversificá-lo para atender às múltiplas solicitações de uma sociedade que se desenvolve e se transforma, sem implicar, ao mesmo tempo, profundas modificações das estruturas obsoletas. E considerando-se, justamente, a inadequação de tais estruturas, compreende-se que a reestruturação se impõe como uma das urgências da reforma universitária.

Evidentemente as estruturas, por mais funcionais que se apresentem não constituem, por si, garantia de plena realização da idéia de universidade, na ausência de outras condições, muito em particular, se falta o elemento humano capaz de emprestar sentido aos ideais universitários. Mas seria cair em erro oposto desconhecer que o bom funcionamento da universidade, o índice de sua produtividade, dependem, não somente da excelência de seus professores, mas também da racionalidade de suas estruturas e organização.

Contra a presente reestruturação têm surgido várias objeções, seja do ponto de vista de uma ideologia da reforma, seja por ter sido imposta por decreto, seja quanto aos seus princípios.

Para alguns a reforma universitária é, antes de tudo, um problema político, porque de nada adiantaria mudar sua organização e sua forma se o seu conteúdo e ideologia permanecem os mesmos. Desta forma a questão da universidade estaria vinculada ao problema mais geral da reforma radical da sociedade brasileira, perdendo substância no plano pedagógico para se polarizar como problema essencialmente ideológico. Afirma-se que sendo a universidade fenômeno de superestrutura todo ensaio de reforma originário dela mesma, nas condições atuais, não lograria alterá-la em sua essência, restringindo-se a modificações superficiais, de ordem didática e estrutural. Semelhante reforma não afetaria o fulcro da questão que seria justamente dar à universidade novo conteúdo e integrá-la no processo da revolução social. O problema da universidade, é, assim, transposto para o plano exclusivamente ideológico e, nestes termos, é evidente que não interessam os aspectos pedagógicos e estruturais da reforma universitária.

Que o aspecto político da reforma universitária é essencial, que ela não poderia ser dissociada do processo de mudança so-

cial que se opera entre nós, que por isso mesmo há de ser concebida como dado da totalidade nacional, é o que não poderíamos negar. Mas daí não se segue que a reforma universitária deixe de ser tratada em seus aspectos técnicos específicos. Se admitimos a possibilidade de se efetuarem reformas sociais através de processos democráticos, havemos de convir que a universidade deve ser, ao mesmo tempo, objeto e instrumento das reformas. Aliás, as mudanças da sociedade brasileira, as condições geradas pela industrialização começam a exercer pressão sobre a instituição universitária obrigando-a a uma tomada de consciência crítica de si mesma, a reformular seus objetivos, a repensar seus métodos de ação e a dinamizar suas estruturas para ajustar-se ao processo social em curso. Além disso a consciência que se elabora na universidade, longe de ser mera consciência reflexa, termina por atuar dialéticamente sobre a sociedade de que faz parte a instituição. Se a universidade está chamada, a colaborar no processo de desenvolvimento, como todos creem, não teria sentido esperar que se consumassem as reformas sociais para então pensarmos em sua reforma. Esta tem de ser atacada não apenas em seu aspecto político, — ampliação das matrículas, democratização do ensino, articulação com o processo de desenvolvimento — mas em seus aspectos estruturais e técnico-pedagógicos. É necessário desideologizar a questão da universidade quando tratarmos de sua eficiência e produtividade no terreno da ciência e da tecnologia. Observe-se, ainda, que se o ensino universitário, para obedecer aos imperativos do bem comum, deve assumir funções suplementares a um momento da história e numa situação concreta da cultura, importa, no entanto, permanecer fiel à sua missão própria. Doutra forma correrá o risco de tornar-se ineficaz nestas funções suplementares. Em consequência, para que a universidade possa exercer plenamente sua influência sobre as demais esferas da vida cultural e sobre as estruturas da sociedade, como nossa situação atual exige, é indispensável que ela execute suas tarefas específicas com vigor e eficiência.

Vale observar que a extinta UNE, que tanta ênfase deu ao aspecto político da reforma universitária, em documento publicado em 1963, reconhecia a necessidade de se efetuarem, desde logo, certas mudanças estruturais na universidade brasi-

leira. Ao apresentar um projeto de alteração da Lei de Diretrizes e Bases afirmava: "Parece que, de certa forma, não seria possível um projeto de Reforma Universitária, no sentido em que não é a forma jurídica mas o próprio conteúdo da Universidade que importa transformar. Mas, por outro lado, as medidas concretas de reforma e democratização do ensino superior esbarram constantemente em obstáculos, tais como a cátedra vitalícia, os exames vestibulares, a estrutura de decisão dos problemas universitários e tantos outros, característicos de uma legislação anacrônica, embora recente". Entre outras medidas, propunha o documento a supressão da vitaliciedade da cátedra e sua autonomia preconizando instituição do regime departamental. Coisas que foram consagradas pela Constituição vigente e pela reestruturação dos decretos leis 53/66 e 252/67.

Para outros a reestruturação seria mais uma reforma por ato legislativo, tão a gosto de nossa crença no poder mágico da lei.

Esta objeção, que não é de se desprezar, faz caso omisso das idéias e tendências reformistas já em curso na universidade brasileira desde alguns anos. Nesta altura de nossa evolução seria inexato afirmar que não se verifica dentro da universidade uma consciência da necessidade de sua reforma. Não são apenas os estudantes que demonstram sua insatisfação com o *status quo* da instituição universitária. Já existem mestres que revelam sua inconformação com as estruturas obsoletas e buscam de qualquer modo forçar o caminho para um ensino menos formal e mais objetivo e tentam o exercício da pesquisa científica. Todavia os movimentos de reforma em profundidade terminavam esbarrando diante dos obstáculos que as forças conservadoras, mais numerosas opunham tenazmente às iniciativas renovadoras. O fato é que existe hoje uma fermentação reformista na universidade que se não poderia desconhecer. Os decretos de reestruturação, portanto, longe de constituírem um legislar no vazio, ou mais uma expressão de nosso gosto pelas fórmulas legais, correspondem a uma motivação real e visam proporcionar os meios jurídicos que ajudem a vencer a inércia institucional. Foi este o pensamento do então Ministro Professor Moniz Aragão ao solicitar do Conselho Federal de Educação que elaborasse o anteprojeto de lei

da reestruturação das universidades federais, acentuando que já era tempo de o Governo ir ao encontro das iniciativas de reforma que visam à "maior concentração dos recursos materiais e humanos" como pressuposto do aumento de produtividade ainda "baixa" por "vícios de estrutura" que devem ser corrigidos. Certamente não se espera que a lei, opere por si o milagre da transformação da universidade brasileira, mas venha acelerar processo já desencadeado.

Há quem deplore ter a reforma partido das cúpulas e seja imposta às universidades por decreto sem que fôsem previamente consultadas. Não vemos nas condições atuais, de que outro meio poderíamos dispor para executar as reformas de estruturas. As Universidades, em toda parte, se caracterizam ser uma instituição acentuadamente conservadora, e, ao longo de sua história, não conhecemos caso em que elas tenham *sponte sua* efetuado reformas substanciais. As reformas exigem sempre choque externo, pressões exteriores que compelem a instituição a redefinir-seus propósitos, a revisar suas estruturas a rever seus esquemas de ação. As pressões decorrem da própria sociedade brasileira em mudança. Faltava apenas a Lei que dessa forma e direção definidas às aspirações de reforma. Por isso mesmo o Conselho Federal de Educação, no exercício legal de sua competência, apresentou ao Governo os projetos de reestruturação que foram convertidos nos dois decretos já conhecidos.

O decreto 53/66 limitou-se a estabelecer princípios, fixar critérios e dar normas para que as universidades por elas mesmas, concebessem o plano de sua reestruturação. Diante de certas incompreensões e hesitações das próprias universidades na aplicação da lei, o Decreto 252/67 foi mais longe na regulamentação, definindo o conceito de áreas básicas, impondo o sistema departamental e reduzindo a autonomia da cátedra para integrá-la definitivamente no âmbito do departamento, além de estabelecer outras medidas. Mas, dentro destes princípios e normas, a universidade dispõe de relativa margem de iniciativa para criar a estrutura mais racional que lhe convier.

A concepção da estrutura e organização da universidade contida nos dois decretos nada tem de revolucionária. Consagra princípios e propõe soluções que vêm sendo insistentemente

mente reclamados pela análise crítica da universidade brasileira. São princípios inspirados no projeto da Universidade de Brasília que por sua vez os recolheu da experiência de outros países, procurando adaptá-los à realidade brasileira. Fala-se que mais uma vez fazemos o transplante de soluções alheias. Cremos que em sua fase de instauração a universidade brasileira terá de recorrer inevitavelmente a modelos estrangeiros para sua estruturação, como aliás, no século passado, universidades de países culturalmente desenvolvidos foram buscar inspiração na universidade alemã para suas reformas. Hoje são universidades européias que se deixam influenciar pelo modelo americano. Recentemente, no colóquio de Caen, o Prof. Zamanski, deão da Faculdade de Ciências da Universidade de Paris, propunha medidas tais como a supressão do regime de cátedra e a adoção do sistema de departamentos, que revelam claramente a presença de idéias americanas.

Uma universidade em qualquer parte, dizia o ex-presidente da Universidade da Califórnia, Clark Kerr, deve ser britânica em sua dedicação aos estudantes *undergraduates*; germânica, relativamente ao nível da pós-graduação e da pesquisa; americana, em consideração ao pública em geral; e tão confusa quanto possível por amor da preservação deste equilíbrio difícil. Toda a questão está em que o modelo não seja objeto de pura cópia, mas sirva apenas de causalidade exemplar para a criação de nossa própria universidade. De qualquer modo, muito tempo decorrerá antes que a universidade brasileira tenha desenvolvido sua plena identidade e possam definir-se com toda nitidez os contornos de sua imagem original.

Por outro lado não há o que temer por nossas tradições de ensino superior. Como já se tem, justamente, afirmado, não possuímos verdadeira tradição universitária a defender e preservar. Em matéria de experiência científica universitária tudo está ainda por fazer entre nós. Temos sim uma tradição de faculdades profissionais independentes e cátedras autônomas de que nos precisamos liberar se quisermos instaurar uma universidade autêntica. É esta tradição secular que se tem constituído no grande empecilho à plena concretização da idéia universitária. Aplica-se inteiramente ao caso brasileiro

o que o Prof. Ralph Dahrendorf dizia em artigo recente sobre as possibilidades da reforma universitária na Alemanha: "A autonomia das faculdades é o maior obstáculo interno de toda renovação da universidade alemã".

A universidade brasileira já não é, sem dúvida, aquela instituição simplificada a oferecer as clássicas carreiras profissionais. Nestes últimos vinte anos o ensino superior quintuplicou seus efetivos e o Conselho Federal de Educação já fixou currículos mínimos de mais de meia centena de cursos que conferem privilégios profissionais. A universidade brasileira atualmente é um vasto aglomerado de faculdades, institutos e serviços. Toda essa imensa expansão, contudo, não obedeceu a planejamento racional nem determinou a reorganização de seus quadros estruturais. O crescimento se fez por simples multiplicação de unidades em vez de desdobramentos orgânicos; houve acréscimo de novos campos e atividades que foram progressivamente anexadas. Se o crescimento não foi puramente vegetativo, não chegou a ser autêntico desenvolvimento que implica sempre mudança qualitativa e reorganização dinâmica, isto é, não apenas justaposição de novas partes. A universidade se expandiu mas, em substância permanece a mesma estrutura anacrônica, a entrar o processo de desenvolvimento e os germes de inovação.

Neste particular, a universidade brasileira refletia, pura e simplesmente, em sua conduta, o tipo de sociedade tradicional, pré-tecnológica, anterior ao processo de desenvolvimento. Para usarmos uma terminologia weberiana, em vez de ação racional que pressupõe clara concepção dos fins e a escolha dos meios adequados, a universidade procedia segundo o tipo de ação tradicional, ou seja, aquela ditada por hábitos, costumes, crenças tornadas uma segunda natureza. O agente para atuar segundo a tradição, não tem necessidade de representar um fim nem pesquisar os meios, êle obedece simplesmente aos reflexos enraizados por uma longa prática ou rotina.

Não seria exagero dizer-se que a universidade brasileira, ao ser criada, não introduziu qualquer alteração substancial

no espírito, processo e estruturas do ensino superior vigente. Nascida da reunião de faculdades profissionais pre-existentes, a universidade não passava de uma congêrie de estabelecimentos, zelosos de sua independência, ligados entre si pelo elo administrativo e financeiro de uma reitoria. Ressentia-se de unidade estrutural e funcional e faltava-lhe a vocação da pesquisa científica.

Multiplicaram-se as verbas, ampliaram-se os cargos e funções, construíram-se edifícios monumentais, mas a mentalidade continuou praticamente a mesma, permaneceu a mesma organização dos cursos, conservando-se a estrutura e o sistema de funcionamento das faculdades tradicionais. Cada uma destas faculdades constituía, por assim dizer, um universo didático encerrado em si mesmo, autosuficiente, possuindo tôdas as cátedras necessárias aos seus cursos. Daí resultava a disseminação de cátedras do mesmo assunto pela universidade. Esta não existia como totalidade orgânica e cada professor se sentia ligado à sua faculdade e não à instituição universitária como tal. As chamadas disciplinas básicas não eram cultivadas por si mesmas, mas sempre em função de algum curso profissional. A universidade brasileira era assim, uma instituição unifuncional, de estrutura rígida, visando um só objetivo: a formação de profissionais liberais.

Enquanto predominavam as estruturas tradicionais da sociedade brasileira, o sistema universitário, baseado nas clássicas faculdades profissionais, atendia facilmente às suas necessidades elementares em matéria de cultura, e formação profissional. Com o processo de industrialização e de desenvolvimento econômico que se intensificou na década dos 50, e as transformações sociais dele decorrentes, logo se tornou patente o anacronismo de nossa universidade.

As atividades produtivas cada vez mais complexas exigiam número crescente de técnicos altamente especializados que as nossas faculdades profissionais não estavam em condições de produzir. A ampliação progressiva das matrículas e a necessidade de se diversificarem os cursos se viam tolhidas pela rigidez do sistema. Os nossos melhores professores, muitos com formação científica no estrangeiro, esbarravam, em seus propósitos de fazer ciência, diante dos óbices institucio-

nais e de uma estreita burocracia educacional que caracterizavam nossas universidades. Todos êsses fatos reclamavam a instauração, dentro da universidade, de órgãos específicos e mais adaptados às novas especializações científicas e tecnológicas. Daí nascer e generalizar-se a exigência de uma reforma radical da universidade brasileira, a começar pela criação de estruturas mais orgânicas e flexíveis.

No plano das atividades científicas o primeiro ensaio de solução do problema foi a criação dos Institutos especializados. Representavam uma tentativa de implantar a pesquisa numa universidade que até então sempre se havia mostrado insensível à atividade científica criadora. Mas, como sempre acontece com estas iniciativas, houve as inevitáveis deturpações de uma idéia, no momento justificada, resultando daí uma proliferação desordenada de institutos que, nem sempre, se ocupavam realmente da investigação científica. Além disso, tais institutos, ainda solidários de uma organização universitária onde o ensino se fracciona em cátedras mais ou menos autônomas, constituíram-se em verdadeiros apêndices dessas cátedras e se transformaram, por assim dizer, em propriedade dos catedráticos. Disso provinham suas grandes limitações. Em primeiro lugar, havendo dispersas pela universidade várias cátedras da mesma matéria, fàcilmente ocorria a duplicação de institutos relativos à mesma área de pesquisa. Em segundo lugar, tais institutos subordinados diretamente a uma cátedra, encontravam-se por isso mesmo dependentes inteiramente da orientação e contrôle estrito do catedrático. Tudo dependia de sua capacidade de investigação científica e de sua compreensão em abrir as portas do instituto para acolher outros pesquisadores. Assim, se o instituto de cátedra proporcionava os meios necessários à investigação científica de um professor, não contribuía efetivamente para o desenvolvimento da pesquisa da universidade como um todo. Tratava-se de uma solução *ad hoc* ao problema da pesquisa científica na universidade mas que não atingia o cerne da questão que era justamente promover a integração do ensino e da pesquisa. Além do mais, o sistema de institutos de cátedra se contrapunha ao princípio dominante na moderna organização universitária, isto é, a centralização e unificação de atividades comuns com o objetivo

de evitar a multiplicação desnecessária e onerosa de instalações e equipamentos e permitindo economia de recursos materiais e de pessoal.

Permanecia intacto o problema fundamental de fazer da pesquisa e ensino básicos, nas ciências e nas letras, o núcleo central em torno do qual gravitassem as múltiplas atividades universitárias. Era o problema de se transformar uma federação de faculdades profissionais numa universidade, funcionalmente integrada e estruturalmente orgânica, destinada, ao mesmo tempo, à investigação científica, à formação e difusão da cultura e à preparação técnico-profissional amplamente diversificada para satisfazer a um mercado de trabalho que se diferencia cada vez mais. A resposta teórica a êstes problemas, do ponto de vista da organização universitária, tem sido a mesma em tôda parte: diferenciação de funções, escalonamento de níveis de estudos, mecanismos e órgãos de integração, flexibilidade e diversificação dos cursos.

Em nosso caso a primeira resposta concreta dada, em profundidade, ao problema foi a criação da Universidade de Brasília. Trata-se de projeto realmente funcional que se afasta, em tudo, do modelo tradicional de nossas instituições universitárias, racionalmente concebido para enfrentar os problemas característicos da universidade brasileira e da universidade em geral no mundo de hoje. Seu plano, como bem o caracterizou Anísio Teixeira, "é uma exata correção dos defeitos mais graves de que sofrem as universidades brasileiras em sua mistura de anacronismo e deformações congênitas". Por isso mesmo sua criação assinala marco decisivo no processo da reforma universitária. E quaisquer que sejam as vicissitudes na concretização do seu projeto, cabe-lhe o mérito indiscutível de haver estimulado e orientado o movimento da reforma oferecendo modelo de estrutura verdadeiramente funcional que procura atender aos objetivos fundamentais e múltiplos da universidade moderna. Os ensaios de reforma que se seguiram à fundação da Universidade de Brasília acusavam nitidamente traços de sua influência, sobretudo na tentativa de reproduzir o sistema de Institutos Centrais.

Não se aperceberam as universidades existentes, ao criarem o novo tipo de institutos, que o sistema era solidário de

uma concepção original de universidade, e assim não poderiam exercer suas funções específicas no contexto universitário tradicional. Os institutos centrais tornam supérflua a faculdade de filosofia, ciências e letras, pois cobrem as mesmas áreas do saber, com exceção do setor pedagógico. Permanecendo aquela faculdade teríamos a justaposição, pura e simples, de dois sistemas concorrentes, com a duplicação inútil de atividades idênticas. Neste caso, a solução que se impunha era transformar a faculdade de filosofia nos institutos centrais, substituindo-se o departamento de educação pela faculdade de educação. As faculdades de filosofia resistiram à idéia dessa metamorfose e, por sua vez, as demais faculdades não consentiram em desfazer-se do ensino básico de seus cursos profissionais. Dessa forma, os institutos centrais eram despojados de sua tarefa essencial, a de realizar a integração do ensino e pesquisa básicos num sistema comum.

Esta situação ambígua e anômala decerto não poderia continuar indefinidamente. A intensificação das atividades científicas exigia, ao mesmo tempo, o aperfeiçoamento do ensino básico que o regime das clássicas faculdades profissionais não poderia promover. E na medida em que se ampliaram os setores da pesquisa, dentro da universidade, criou-se, por assim dizer, uma tensão fecunda entre pesquisadores e catedráticos do campo da graduação profissional. Nesse particular, os institutos, quer de cátedras ou universitários desempenharam papel de importância, apesar dos inconvenientes já mencionados. Estimularam o interesse pela investigação científica e fizeram crescer os quadros de pesquisadores. Êstes, no exercício de seu trabalho, sentiam mais agudamente as limitações e deficiências de nossa organização e processos universitários. Daí terem participado mais ativamente da vida universitária reclamando reformas. Alguns chegaram a ocupar posições-chaves dentro da universidade, o que lhes deu oportunidade de enfrentar com alguma vantagem às resistências à mudança.

Em geral, nas universidades onde mais se desenvolveram as atividades científicas, maior tem sido a fermentação reformista, porque são os homens de ciência que, trabalhando *pro domo sua*, forçam o caminho para a reforma ao exigirem condições

mais favoráveis para o trabalho científico. E, assim, a tensão existente entre as áreas de pesquisa e as cátedras conservadoras das faculdades profissionais tem sido altamente proveitosa para estimular a renovação das estruturas e organizações universitárias.

Acontece, no entanto, que estas faculdades, valendo-se do controle que exercem nas cúpulas deliberativas frustravam todo intento de reforma que atingisse a substância do regime tradicional, opondo-se tenazmente a toda forma de integração que se baseasse na faculdade de filosofia ou qualquer outro tipo de unidades que viessem a constituir o sistema básico comum. Não admira, portanto, que, apesar da autonomia universitária consagrada na Lei de Diretrizes e Bases, as universidades se limitassem a reformas tópicas e superficiais que deixavam intactas as estruturas arcaicas.

Daí a razão de ser e a necessidade dos decretos que determinaram a presente reestruturação. Essa providência legal parte de um duplo pressuposto: primeiramente a impossibilidade de se operar a transformação do conteúdo objetivo e processos do ensino superior nos quadros estruturais vigentes; em segundo lugar, a necessidade de quebrar as resistências antireformistas, dentro da universidade compelindo a reestruturar-se em função de critérios racionais para ajustar-se às tarefas da universidade moderna.

Seria ingênuo pensar-se que com a instituição do tempo integral e remuneração condigna dos professores sem dar-lhes condições adequadas de trabalho dentro de estruturas funcionais, os problemas da universidade brasileira estariam resolvidos. Não se pense que a reestruturação se reduz a simples redistribuição de cargos ou a rearrumação das unidades. Seu objetivo é propiciar a flexibilidade e diferenciação das atividades universitárias, assegurando, ao mesmo tempo, a integridade e coerência interna da universidade através da íntima articulação das funções de ensino e pesquisa.

O que se tem em vista é a criação de estruturas diferenciadas, dinâmicas e abertas, sem prejuízo da unidade orgânica, como exige uma universidade plurifuncional capaz de atender às seguintes finalidades: a) formação básica e geral; b) treinamento profissional em carreiras curtas e longas; c) prepara-

ção de tecnólogos de alto nível; b) desenvolvimento da pesquisa científica, pura e aplicada; e) contribuir para a aplicação do saber em colaboração com as forças produtivas do país; f) interpretação e elaboração da cultura promovendo a integração do homem brasileiro em sua circunstância histórica e proporcionar-lhe as categorias necessárias à compreensão de seu processo cultural.

São estes os objetivos da reestruturação como se depreendem de seus princípios e normas que poderiam ser resumidos nos seguintes itens:

- 1.º — princípio da não duplicação dos meios para fins idênticos ou equivalentes, de modo a assegurar a plena utilização dos recursos empregados em sua manutenção;
- 2.º — princípio de integração do ensino e da pesquisa estabelecendo a coexistência de ambos, em cada unidade — instituto, escola ou faculdades;
- 3.º — concentração dos estudos básicos num sistema comum de unidades para servir a toda universidade;
- 4.º — criação do sistema de unidades próprias para o ensino profissional e pesquisa aplicada;
- 5.º — institucionalização das atividades inter-escolares com a criação de órgãos de coordenação responsáveis pelas atividades de cada curso ou projeto compreendendo professores de diferentes Departamentos e Unidades que participam do Curso;
- 6.º — supervisão destas atividades ao nível da administração superior da Universidade por meio de órgãos de coordenação central com poderes deliberativos;
- 7.º — instituição obrigatória do sistema departamental eliminando-se a cátedra-autônoma em seu isolamento esteril, concentrando, em cada departamento, todo o pessoal docente relativo a determinado setor do saber;
- 8.º — possibilidade da criação de órgãos setoriais congregando várias unidades de uma mesma área de conhecimentos, com poderes administrativos. »

Com estes princípios e normas pretende-se racionalizar as estruturas, conferindo-lhes maior flexibilidade e diferenciação da Universidade, sem prejuízo do seu todo orgânico. Desde

logo destacaríamos uma conseqüência da reestruturação que é importância fundamental para a moderna organização universitária: estabelecimento de uma dupla diversificação no interior da universidade, que poderíamos chamar de vertical e horizontal.

A diversificação vertical corresponde ao escalonamento de níveis de estudo que vão desde o ensino básico até a pós-graduação. A horizontal seria a divisão de toda a Universidade em dois grandes campos, sem implicar, no entanto, a separação estanque: o das atividades científicas e humanísticas, docentes e de pesquisa fundamental e das atividades profissionais e tecnológicas. Poderíamos distinguir, ainda, numa interferência de planos, uma infra-estrutura correspondente ao plano do ensino, cujo objetivo seria a instrução científica ou humanista, para servir de base a qualquer ramo, e doutra parte, a formação profissional ou de especialias em qualquer setor das ciências e das humanidades ao nível da graduação; e uma super-estrutura destinada à pesquisa, cuja meta seria o aprofundamento criador da ciência e da cultura em geral e o preparo de profissionais e tecnólogos de alto nível.

Complementando essa diferenciação de planos, o princípio de não duplicação vem corrigir uma das deformações congênitas mais notórias de nosso sistema universitário: a multiplicação de cátedras, equipamentos e serviços relativos à mesma área de conhecimentos. No regime tradicional vigente, onde o professor universitário continua a ser, antes de tudo, professor de uma faculdade mais do que da universidade, predomina a idéia de que cada escola deve abranger não somente as disciplinas específicas do campo próprio, mas toda e qualquer matéria que integre o currículo de seus cursos. Mais ainda, por uma falsa noção de prestígio, entende-se que a cada carreira deve corresponder uma unidade própria. Nestas condições, para novo curso que se instala forma-se novo corpo de professores, embora muitas de suas matérias básicas já sejam ministradas na universidade. Não obstante a Lei de Diretrizes e Bases permitir a matrícula por disciplina, ou seja, em última análise, o regime de *créditos*, as faculdades relutam em admitir que o estudo de certas disciplinas de seus cursos se pos-

sa fazer noutras unidades. Com êste sistema não é de admirar o número tão elevado de professores na universidade brasileira.

O princípio de não duplicação, no contexto da organização departamental que a lei torna obrigatória, visa duplo objetivo: primeiramente, evitar a multiplicação desnecessária e onerosa de instalações e equipamentos, permitindo a concentração de recursos e de pessoal, como já se acentuava na exposição de motivos do projeto da Universidade de Brasília; em segundo lugar, criar condições para que as atividades docentes e de pesquisa se realizem em regime de cooperação, reunindo num só departamento todos os professores que se ocupam da mesma área. Sendo a menor fração da estrutura universitária para efeito de organização administrativa e didático-científica e distribuição de pessoal, caberá ao Departamento fazer ofertas de disciplinas correspondentes ao seu campo para toda a universidade. Assim, alunos de carreiras diferentes poderão obter *créditos* relativos à mesma disciplina, o que dará à universidade maior capacidade de absorver estudantes, com o emprego econômico e útil de seus recursos materiais e humanos.

As vantagens do novo sistema são manifestas, tanto do ponto de vista da flexibilidade e diversificação dos currículos como da plena utilização dos recursos existentes. Poderá a universidade multiplicar seus cursos, expandir as matrículas sem que para isso tenha de criar novas unidades ou aumentar consideravelmente seus quadros docentes.

A reestruturação, como se pode ver, tem sentido eminentemente técnico e instrumental. Seu objetivo primário é racionalizar a organização das atividades universitárias, conferindo-lhes maior eficiência e produtividade. Parte do pressuposto de que existem problemas de estrutura e funcionamento da universidade que exigem soluções técnicas específicas, independente do enquadramento ideológico. Não será mesmo possível dar novo conteúdo e imprimir nova orientação ao ensino superior sem a reforma das estruturas e organização. Estamos convencidos de que a reestruturação proposta oferece melhores condições para se promover a democratização da universidade do que o sistema atual. Recentemente Raymond Aron acentuava que as universidades modernas estão, ao mesmo tempo, condenadas a uma expansão conforme ao ideal de-

mocrático e ao dever de contribuir para a manutenção da alta cultura que permanece o privilégio de alguns. Reconhecendo que a conciliação entre aquele ideal e este dever é, em todos os países, difícil, acrescentava que é impossível nas pseudo-universidades francesas tais como a história as fêz. Com maior razão podemos dizer que essa conciliação se torna inteiramente impossível nesta congêrie de faculdades profissionais estanques que ainda é a universidade brasileira.

Que a reforma suscite reações e resistências, nada mais natural, pois atinge em cheio rotinas cristalizadas e privilégios estabelecidos. É sem dúvida mais fácil continuar percorrendo os trilhos da rotina do que empenhar-se na pesquisa de novos caminhos que levem a universidade a renovar-se inteiramente para enfrentar as tarefas que lhes são exigidas pelo progresso das ciências e das técnicas e pelas necessidades do desenvolvimento de sua sociedade. Mas o fato de que a reforma estrutural finalmente venha a ser implantada, após tantos anos de fermentação reformista, atesta claramente a existência de forças renovadoras dentro da universidade brasileira.

A UNIVERSIDADE - FUNDAÇÃO: UMA CAIXA DE PANDORA (*)

JOHN M. HUNTER

Durante cerca de sete meses, examinando a situação da educação superior brasileira, e procurando compreendê-la, temos ouvido muito sobre a "Fundação" como sendo um expediente legal para "resolver" ou "atenuar" pelo menos uma boa parte dos problemas das universidades. Uma das principais vantagens atribuídas à "Fundação" é a de "libertar" as universidades de tôdas as normas, regulamentos e complexidades do DASP, particularmente no que toca ao pessoal docente. Encontram-se notáveis exemplos onde o esquema "fundação" teve êxito, como sejam o IBGE, a Fundação Getúlio Vargas.

O objetivo dêste trabalho não é argumentar contra ou a favor da fundação como um expediente em si, mas sugerir que adotar a fundação como um forma de organização não *resolve* problemas. Pode *facilitar* sua resolução ou pode simplesmente *converter* um conjunto de problemas num conjunto diferente. Até certo ponto — e no mínimo — o nôvo sistema libertará no organismo universitário tôda uma série de novos problemas — a abertura da caixa de Pandora — e são êstes que vamos examinar aqui.

Problema do Pessoal Docente — Os problemas de pessoal relacionados ao pessoal profissional das Universidades, traduzidos nos seus têrmos mais simples, são: 1) Recrutamento — convite e contratação. 2) Fixação — incluindo um sistema de recompensas e a elaboração de um conjunto de critérios para julgar o desempenho profissional. 3) Dispensa — talvez um

* Tradução de Jacques R. Velloso

aspecto especial da fixação. Porém, deve haver condições para a aposentadoria ou simplesmente para a “demissão” em virtude de falta de desempenho ou de algum tipo de má conduta. 4) Proteção — um problema especial da “fixação” e da “dispensa”, que implica no reconhecimento da natureza muito especial do papel do magistério na sociedade.

Cada um destes aspectos será mais desenvolvido e melhor explicado posteriormente. Todos os sistemas defrontam-se com estes mesmos problemas e, mal ou bem, os resolvem. Primeiro examinaremos o sistema atual e o tratamento nêle dispensado àqueles aspectos do problema do pessoal; em seguida analisaremos os *novos problemas* que seriam levantados pela “libertação” do atual sistema.

O Sistema Atual

Esta descrição será muito breve, quase caricatural, em parte para poupar a paciência do leitor e em parte devido ao meu conhecimento incompleto do assunto. Além disso, meus comentários são mais pertinentes às instituições federais do que às estaduais, municipais ou particulares.

Recrutamento — No sistema atual, dá-se pouca atenção ao recrutamento de novo pessoal ou de administradores universitários. Estes são eleitos, o que evita um programa de recrutamento segundo o sentido usual da expressão. Por outro lado, o recrutamento de professores não poderia constituir-se em intensa atividade, pois a maioria tem, no que se refere ao trabalho, “condicionamentos externos”. Enquanto o pessoal docente trabalhar em regime de tempo parcial e o cargo docente não fôr o principal emprêgo, os atrativos dêste serão provavelmente os fatores determinantes de sua localização geográfica, etc., permanecendo as condições do emprêgo universitário num plano nitidamente secundário. Além disso, os salários fixos e as condições de trabalho já determinadas permitem pouca flexibilidade para um intensivo programa de recrutamento. O concurso também é expediente muito mais adequado a situações de um excesso de pessoal qualificado procurando cargos altamente desejados do que a uma conjuntura de deficits de pessoal qualificado. O “condicionamento externo” limita sèria-

mente a mobilidade e portanto restringe ainda mais o número de pessoas que podem ser candidatos efetivos a qualquer concurso.

Fixação — Desde que um professor seja admitido, suas expectativas de salário supõem correções monetárias automáticas, benefícios por tempo de serviço, e salário proporcional ao número de dependentes. Isto lhe é “devido”, é um “direito” e não pode ser negado, nem reduzido nem aumentado pela faculdade ou universidade. Existem outros tipos de gratificações que podem ser consideradas: 1) Diferenciação entre as tarefas destinadas a cada um, embora isto tenha significado limitado sob o sistema de cátedra. 2) Diferenciação na concessão de verbas para pesquisa e na designação de assistentes. 3) Diferenciação na concessão de bôlsas, licenças, etc. Em tudo e por tudo, o sistema permite pouca flexibilidade nas negociações para induzir o pessoal a permanecer na universidade e segundo minhas observações suspeito que mesmo esta pequena flexibilidade é pouco utilizada.

Afastamento ou Dispensa — Com respeito à seleção de professores, o atual sistema funciona baseado em suposições: 1) Ou êle é infalível, ou 2) Admitindo um possível êrro, a universidade — e não o indivíduo — deve arcar com todos os ônus dos êrros. A seleção pode ter sido mal feita, o professor pode vir a ser ineficiente; em qualquer dos casos êle não pode ser dispensado. Aparentemente, mesmo que a disciplina de sua cátedra torne-se obsoleta, êle também não pode ser dispensado. Assim, o sistema atual resolve o seu problema do “afastamento” só admitindo as possibilidades de morte, aposentadoria (incapacidade física prolongada?) ou renúncia voluntária ao cargo. Desconheço até que ponto as pessoas *podem ser induzidas* a renunciar ou a aposentar-se. Entretanto, de um modo geral, existe pouca flexibilidade.

Proteção — Há muito que os professores mantêm uma posição favorecida, em virtude da natureza mesma de suas tarefas buascar e ensinar a verdade, seja ela popular ou impopular, onde quer que ela possa ser encontrada. Esta tarefa não pode ser cumprida estando os políticos, sacerdotes, homens de

negócio ou soldados supervisionando e revendo o trabalho dos professores, ditando as áreas em que a verdade pode ser procurada ou ensinada. O atual sistema reconhece claramente esta situação e dá o máximo de proteção aos professores.

* * *

Esta caracterização talvez seja exagerada e provavelmente existirão exceções ao perfil traçado, mas de um modo geral são estas as impressões que um estrangeiro interessado pode obter num prazo de observação relativamente curto. Suponhamos agora que a fundação como forma de organização permita que as universidades estabeleçam sua própria política com respeito aos professores. Como serão e como poderão ser tratados estes mesmos problemas?

Sob o Regime da Fundação (1)

Recrutamento — Dada a liberdade e flexibilidade inerentes a esta nova organização, as únicas restrições óbvias ao recrutamento são as de ordem orçamentária. Uma dada universidade — e seus variados componentes — tem apenas que decidir quais são as prioridades a ser concedidas e distribuir os recursos de acordo com esta prioridade. Entretanto, no processo de recrutamento, ela se vai defrontar com muitos e novos problemas, como: 1) Que percentagem do corpo docente deve trabalhar em regime de tempo integral? 2) Esta percentagem deve ser a mesma para todas as sub-unidades? 3) Uma universidade teria algumas vantagens naturais que deveriam ser exploradas ou desvantagens que deveriam ser superadas? 4) Podem ser descobertos, elaborados ou oferecidos alguns argumentos persuasivos tais como residência para professores, dotações especiais para pesquisas, etc.? 5) Até que ponto poderia ser permitida uma competição inter-institucional, i. e., uma instituição poderia “comprar” professores de outras instituições?

1) Pedese ao leitor que desculpe as constantes referências aos Estados Unidos nos exemplos que se seguem. A razão é que estou mais familiarizado com o sistema deste país.

Das perguntas acima depreende-se claramente que a liberdade e a flexibilidade no recrutamento levantam muitos problemas que são evitados pelo sistema atual. Segue-se breve descrição de elementos que têm constituído, numa ou noutra circunstância, aspectos importantes do processo de recrutamento, e que demonstram as várias facetas novas da tarefa de contratação de um professor.

a) *Salário* — Certamente os salários e as expectativas de salários constituem aspectos importantes na contratação de professores. Isto levanta uma questão crítica, ou seja, a de que os salários devem ou não ser os mesmos para toda a Universidade e para professores mais ou menos equivalentes (assunto a ser discutido abaixo).

b) *Residência para o Corpo Docente* — especialmente para os novos professores. Talvez isto seja menos importante no Brasil do que nos Estados Unidos em virtude da mobilidade muito menor dos professores universitários brasileiros.⁽²⁾ Neste caso, possivelmente seria mais adequado adotar-se um sistema de residência permanente para os professores, seja ele subvencionado ou não. A Universidade Nacional de Tucumán na Argentina, por exemplo, fornece residência permanente para professores de outros Estados, reconhecendo a necessidade de encontrar algum meio de atrair pessoal de outras áreas. Isto substitui em parte as diferenças salariais que a universidade não pode pagar legalmente.

c) *Baixa Carga de Ensino* — Este método é usado para o pessoal docente com alta prioridade para pesquisa. Pode ser utilizado para reduzir as cargas cada semestre ou ocasionalmente. Suponhamos, por exemplo, que a carga de ensino “nor-

2) Como uma indicação da mobilidade existente, temos o fato de que a maioria das boas universidades dos EE.UU. tem por norma não contratar os seus estudantes que nela concluíram cursos de pós-graduação (mestrado e doutorado), senão depois que hajam se afastado da instituição por alguns anos. Esta norma destina-se a evitar a formação de professores dentro do próprio corpo docente. Além disso, os estudantes são aconselhados a que preferivelmente não façam seus cursos de graduação e de pós-graduação na instituição, a fim de travar conhecimento com diferentes abordagens do seu campo de estudo e de ter maior contato com um maior número de professores.

mal” é de 3 disciplinas. Poder-se-ia dizer a um professor de prestígio que êle precisava dar sòmente duas disciplinas ou não precisava dar aula alguma cada terceiro ou quarto semestre. Esta política implica em custos e evidentemente não se pode oferecer cargas reduzidas a todos.

d) *Dotações para Pesquisas, tempo de computadores* — Todos os auxílios para pesquisas podem ser importantes expedientes no recrutamento — e podem até mesmo ser o item crítico. Um expoente pode ser atraído pela generosidade,⁽³⁾ e o pessoal júnior simplesmente pelas facilidades de pesquisa, tais como orçamento adequado para a biblioteca, suficiente ajuda de pessoal de secretaria, etc.

e) *Política de “Licenças Especiais” e outras licenças* — Um professor “produtivo” espera ter cada sétimo ano livre para pesquisa, estudo e viagens, recebendo pelo menos uma parcela substancial de seu salário.⁽⁴⁾

f) *Viagem* — A liberalidade no pagamento para participar de conferências, seminários, etc. — especialmente para as instituições isoladas — pode auxiliar a superar o isolamento detestado pela maioria dos professôres.

g) *Consultoria* — A autorização para dar consultas particulares, com ou sem pagamento, pode também ser um atrativo, permitindo que o professor suplemente sua renda e mantenha contatos com o mundo real.

h) Finalmente, nenhum expediente para o recrutamento será mais útil do que possuir um grupo ativo, dinâmico e reconhecido dentro de uma universidade respeitada.⁽⁵⁾

3) Os “melhores” cargos de professor nos Estados Unidos atualmente pagam um salário adequado e, além disso, duas ou três vezes o valor dêste salário com a finalidade de financiar o trabalho pessoal de pesquisa do professor.

4) Frequentemente êle tem um ano inteiro com meio salário ou meio ano com salário integral.

5) Êstes “expedientes” só têm realmente sentido para o corpo docente que é essencialmente de tempo integral, e para alguns casos específicos como os citados em (g), mas não têm absolutamente nenhum sentido para o corpo docente de tempo parcial. Existe ainda tôda uma série de outras possibilidades. A Universidade poderia criar uma escola modelo ou experimental,

Um dos principais problemas tem sido e continua a ser o do salário. Discutiremos aqui um dos seus aspectos: o salário deve ou não deve ser o mesmo em tôda, a universidade, para o pessoal de tempo integral “igualmente qualificado”? Nos Estados Unidos, empregamos dois sistemas diferentes, e ambos sugerem negativas a esta pergunta, embora um sistema seja o contrário do outro. A essência do problema gira em tórno do fato que engenheiros, economistas e químicos não têm maiores dificuldades em obter um emprêgo bem pago fora da universidade. Os especialistas em história, português, musicologia, têm poucas oportunidades fora do âmbito universitário. O resultado é que (quer concordemos ou não com isto) na nossa sociedade um engenheiro ou economista vale mais no mercado do que um historiador. Um grupo de universitários nos Estados Unidos reconhece êste fato e explicitamente paga salários distintos para os diferentes ramos profissionais, mas de um modo geral procura aplicar os mesmos padrões de promoção para os vários níveis da carreira. Outro grupo de universidades adotou o sistema de pagar o mesm salário a todos os instrutores, todos os professôres assistentes, etc. A experiência tem demonstrado que também êste sistema responde ao mercado, e o progresso através dos diferentes níveis da carreira é mais rápido nas profissões de grande demanda do que nas outras.

Podemos condenar veementemente êste aspecto da realidade, mas será insensato ignorá-los. Pagar a todos os professôres de acôrdo com o nível daquelas profissões melhor remuneradas pelo mercado seria extremamente dispendioso e reduziria sèriamente o número dos professôres que poderiam ser admitidos. A política de pagar a todos segundo o preço do mercado para as profissões menos procuradas seria ainda pior, pois resultaria na tendência do ensino universitário ser ministrado pelos piores engenheiros, piores advogados e piores médicos.⁽⁶⁾

reservando, com anuidades reduzidas, vagas para os filhos dos professôres de tempo integral.

6) Existem, está claro, outros incentivos além do salário para estimular os estudantes a se tornarem professôres, mas o salário é, para muitos de nós, uma consideração importante. Muitos jovens deixam o magistério simplesmente porque não podem permanecer nêle — da mesma forma que muitos brasileiros atualmente não têm recursos para ser professôres universitários de tempo integral, mesmo reunindo dois cargos diferentes.

A mudança do atual sistema para o da Fundação certamente aumentaria o número e a variedade dos expedientes de recrutamento que a universidade poderia utilizar. Dispondo de um maior número de escolhas, deveria ser mais fácil, para a universidade, resolver o problema do recrutamento, ou talvez encontrar uma melhor solução para este problema. Mas esta mudança de sistema certamente aumenta a necessidade de julgamento e de tomada de decisões e resultaria num aumento dos *erros individuais*, altamente prováveis, em lugar dos *erros de sistema*, também altamente prováveis. Se não se dispõe de escolhas, o processo é simples (embora os resultados possam ser ruins), mas com as possibilidades de escolha o processo torna-se complexo, e espera-se que os resultados sejam melhores.

Nada do que acima foi comentado está em termos de "recomendação"; simplesmente tentou-se examinar pelo menos as principais alternativas que existem, sem que se tivesse pretendido julgar sua validade quer no contexto da educação brasileira, quer no dos Estados Unidos.

Fixação — Uma vez que o pessoal docente tenha sido recrutado, os problemas restantes referem-se a como manter aqueles que têm um desempenho adequado e como evitar conservar aqueles que não o têm. Nesta parte do texto discutiremos somente o problema da fixação, embora os dois estejam inextricavelmente interligados.

A primeira decisão real a ser tomada é uma decisão das mais importantes: procurará o sistema distinguir entre aqueles que têm um desempenho adequado e aqueles que não o têm, e com que objetivos? Se fôr decidido que as nomeações são irrevogáveis e para toda vida, a questão está respondida quanto à fixação, mas poderá surgir de novo em outros assuntos.

Quando perguntamos "com que critérios os professores devem ser julgados?", estamos próximos do âmago do problema da educação superior. O que é desejado, o que é esperado da educação superior brasileira? Só poderá ser elaborado um conjunto de critérios para medir o desempenho dos professores quando já estiverem delineados os objetivos nacionais para a

educação superior. Os professores serão, em última análise, o principal veículo para a execução dos referidos objetivos.

Seja como fôr, e desde que minha intenção é muito mais levantar problemas do que resolvê-los, permitam-me sugerir alguns critérios que — dados os objetivos gerais — poderiam ser aplicáveis:

a) Uma das principais funções do sistema será certamente a de ensinar aos estudantes universitários, e portanto o desempenho de um professor (uma espécie de combinação da capacidade inata e do interesse) será um importante item para julgá-lo. Infelizmente, não temos nenhuma medida conveniente que permitisse medir, digamos, numa "escala de Dewey", a boa ou má qualidade de um professor; e todo o pessoal universitário esclarecido logo reconhecerá a tarefa extremamente difícil que é julgar os desempenhos.

O professor de quem eu mais gostava, quando estudante, era um cavalheiro minucioso que escrevia no quadro negro o esquema da aula de cada dia; nós ouvíamos, copiávamos, memorizávamos, obtínhamos boas notas, mas hoje dificilmente conseguimos lembrar sobre o que era aquele curso. O professor mais irritante era aquele que nos deixava em dúvida, confundia-nos em vez de esclarecer-nos, levantava mais problemas do que os resolvia. Nós, estudantes, enfrentando as provas, não gostávamos dê-lo. Porém, agora, muitos anos mais tarde, não temos dúvida em ver que foi com êle que fomos estimulados intelectualmente, pois exigia que nós pensássemos, levava-nos a procurar os fatos e os problemas importantes. Este exemplo sugere duas idéias: 1) Que os processos externos de ensino podem não ser perfeitamente adequados para um julgamento. 2) Que os atuais estudantes podem trazer uma contribuição positiva para a avaliação do desempenho de um professor, mas não se pode esperar que suas opiniões sejam totalmente dignas de confiança. O verdadeiro teste para o desempenho de um professor é a verificação do resultado do aprendizado do aluno (tomada esta expressão em seu sentido mais amplo) vinte anos após deixar as salas de aula. O que êle ou qualquer outra pessoa pensa enquanto está nas salas de aula é somente um substituto imperfeito pra o verdadeiro teste.

Existem ainda outros aspectos complexos: 1) O desempenho de um mesmo professor pode variar de uma matéria para outra. Alguém tem que ensinar as matérias menos interessantes e menos insinuantes. A boa vontade de executar esta tarefa é por si só uma parcela do desempenho do professor? 2) Um indivíduo pode ensinar melhor a pequenos grupos de alunos as fronteiras do conhecimento porque encontram-se neste campo as suas capacidades e interesses, enquanto que outro teria melhor atuação dando conferências a grandes turmas de alunos sobre as matérias mais elementares, e encarregando-se dos detalhes administrativos destas turmas. Como pode ser comparado o desempenho dos dois? 3) No mesmo curso, ou disciplina, uma pessoa pode ser mais eficiente usando, digamos, o método de 'aula-conferência', enquanto que outra se baseia no método "socrático". Um destes métodos é preferível e é um deles mais meritórios do que o outro?

O fato de levantarmos estas questões como imponderáveis não sugere que se deixe de fazer um julgamento acerca da qualidade do ensino. Se o ensino é importante, então parece ser duplamente certo que as universidades têm que fazer julgamentos sobre o desempenho do professor, mesmo se a precisão não puder ser atingida e se forem prováveis os erros ocasionais nestes julgamentos. Recusar-se a cumprir este dever de responsabilidade é fazer funcionar um sistema que presume que todos os professores são: 1) igualmente bons mestres 2) igualmente interessados nas suas tarefas de ensino. A experiência demonstra que ambas as proposições são falsas.⁽⁷⁾

b) Além do ensino, o sistema universitário provavelmente irá (deve?) incluir a pesquisa nos seus objetivos. Se o fizer, há de esperar que o seu pessoal "profissional" (que pode ser ou não o mesmo que o pessoal de "ensino") realize trabalhos de pesquisa. E, mais uma vez, sendo a pesquisa um dos objetivos, a universidade tem de estar preparada para avaliar este

7) Logicamente, as hipotéticas distribuições desiguais de (1) e (2) poderiam contrabalançar a ambos (i.e., o incapacitado seria altamente motivado e vice-versa), resultando num igual desempenho de todos nas tarefas de ensino. Por outro lado, nossa experiência sugere que as duas características têm mais probabilidades de ser auto-suficientes (i.e., o incapacitado seria pouco motivado e o capacitado, altamente motivado).

trabalho (ou para supor que todos são igualmente competentes, igualmente interessados, e trabalhando em problemas igualmente importantes).

Talvez a avaliação de um trabalho de pesquisa seja mais fácil do que a avaliação do ensino, particularmente porque existem algumas medidas externas. Se uma pessoa é repetidamente convidada a apresentar seus achados em congressos nacionais e internacionais, e/ou se estes achados aparecem com frequência em revistas profissionais reconhecidas nacional e internacionalmente, isto normalmente constitui clara evidência de um trabalho de pesquisa de alta qualidade. Mas não resolve, de modo algum, o problema de avaliação dos trabalhos de pesquisa. 1) Como se avaliaria a pesquisa *magnum opus* que leva anos para ser produzida? 2) Como se avaliaria a pesquisa sólida e honesta, de nível nacional, regional ou local e que pode nunca vir a atrair a atenção internacional? Num certo sentido, isto pode envolver a distinção geralmente estéril entre pesquisa "básica" e "aplicada". 3) Como seria comparado o "valor" do resultado de uma pesquisa em biologia com o de uma história?, como o de uma pesquisa em economia?

Nos Estados Unidos, geralmente funcionamos segundo o lema "pesquisa e ensino andam de mãos dadas", dando-se a isto um significado bastante amplo. Sugere-se, portanto, que os pesquisadores devem ensinar e os professores devem pesquisar, ponto de vista este que inclui uma certa dose de insensatez, e as universidades brasileiras devem meditar com cuidado sobre este axioma. Os bons professores, obviamente, têm que estar atualizados nos campos de suas disciplinas,⁽⁸⁾ mas isto não quer dizer que devam realizar um trabalho original de pesquisa. Esta suposição parece admitir que se eles estão trabalhando numa pesquisa, estão se atualizando o que pode ser errôneo. E os estudantes certamente têm que ter contato com a pesquisa e com os melhores pesquisadores, mas esta necessidade não significa que todos os pesquisadores devam manter contato com os estudantes.

8) Mesmo campos de estudos 'estáveis' como história, línguas, literatura, etc., estão constantemente passando por substanciais mudanças pedagógicas.

c) Podemos ainda levar em conta outras atividades ao fazermos o julgamento sobre o professor.

Dentre meus preconceitos encontra-se o seguinte: uma parte substancial do sistema universitário (mas não necessariamente todas as universidades) deve estar estreitamente relacionado com os problemas da sociedade que o criou. A universidade é um repositório de conhecimentos e de *know-how* que, até certo ponto, tem que ser colocado imediatamente à disposição da comunidade. Por exemplo: fui designado para ensinar "Fundamentos de Economia" a vários grupos de pessoas, tais como diretores de empresas, líderes sindicais, e todos os empregados de uma fábrica. O exemplo mais amplamente conhecido deste tipo de atividade da educação nos EE. UU. é o dos cursos de extensão universitária sobre agricultura, levados diretamente ao fazendeiro, cursos que são, em grande parte, responsáveis pelo enorme aumento da produção agrícola neste século.

Este tipo de atividade não é um caminho com uma única direção a ser seguida. No meu caso pessoal, tive que me preparar para atingir uma audiência não obrigada a comparecer (e que compareceria ou não, dependendo de quanto eu pudesse tornar o assunto interessante). Isto fez com que meus métodos e recursos de ensino melhorassem enormemente, pois exigia que eu elaborasse novas técnicas, fosse mais enfático, que "envolvesse" os alunos, e eliminasse as irrelevâncias e refinamento do assunto. Professores de quase todas as disciplinas podem aprender bastante através de contato constante ou ocasional com o "público".

Não desejo pré-julgar os objetivos brasileiros. Estes objetivos poderiam ser importantes, e se o ferem as Universidades teriam que encontrar algum meio de realizá-los — mais uma tarefa para os professores, cuja eficiência necessitaria de julgamento.

d) Finalmente, o professor tem de ocupar-se com muitas outras atividades intra-universitárias, que absorvem seu tempo e exigem seus conhecimentos: elaboração de currículos, constante atenção voltada para as mudanças de curriculares, administração educacional, elaboração e edição de publicações universitárias. Estas e outras são atividades profissionais, são valiosas, e podem ser uma parcela dos objetivos da Universi-

dade. Como podem ser avaliadas e comparadas a outras atividades desejáveis?

* * *

A discussão dos critérios para julgamento implica num julgamento global do mérito e sugere que o mérito é algo a ser recompensado de algum modo. Se o mérito deve ser recompensado — e o desejo de livrar-se do automatismo do DASP sugere que deve — existe o problema do julgamento (que já foi discutido) e o problema de "recompensar com que"? Temos aí várias possibilidades. Frequentemente sugere aos observadores dos EE.UU. na América Latina que a remuneração para o mérito é o *prestígio* que se reflete na atividade não universitária de uma pessoa. O arquiteto que é também diretor de uma faculdade poderá receber honorários maiores do que aquele que for somente um professor, este poderá receber mais do que o arquiteto que não for professor, etc., etc. Isto pode muito bem ser verdade, e o fato de que o prestígio será altamente desejado e procurado no novo sistema tem que continuar também a ser uma verdade. Mas se o trabalho universitário em tempo integral torna-se um *desideratum*, desaparece a possibilidade de traduzir-se prestígio em termos de feijão. Provavelmente existem vários sistemas que relacionam o mérito à recompensa. Entretanto, desejo levantar questões somente acerca de dois deles: *nível*, e para dizê-lo cruamente, *dinheiro*.

Criar um sistema de níveis é um modo de distribuir prestígio. Nos Estados Unidos, temos quatro níveis principais: instrutor, professor assistente, professor associado, professor. Não existe nada de sagrado nestes nomes ou quanto às quantidades específicas existentes. Talvez devesse existir um maior ou menor número de níveis (se é que deve haver algum). A existência de níveis, é claro, implica em critérios para promover as pessoas de um nível para outro. Implica, também, num mecanismo para tomada de decisões. Dois aspectos podem ser rapidamente abordados: 1) A promoção automática como função do tempo negaria a idéia do relacionamento entre nível e mérito. 2) O problema dos critérios e julgamento sobre o assunto níveis não é exatamente o mesmo que o dos aumentos salariais em função do mérito. O primeiro diz respeito ao *nível*

de realizações enquanto que o segundo está ligado ao aumento de realizações.

Com respeito ao *dinheiro*, seria bom se chegássemos à conclusão de que os professores não se preocupam com dinheiro, dedicando suas vidas à juventude e à busca do conhecimento. Outros poderiam preferir uma urgente mudança do sistema sócio econômico a fim de que estas dedicadas almas não tivessem que se preocupar com objetivos materiais. Contudo, até chegarmos à utopia, o dinheiro desempenhará um importante papel e, no nosso caso, em dois relevantes aspectos: 1) Se se pensa que é desejável um ensino e pesquisa em regime de tempo integral, então os salários têm que ser suficientes para atrair jovens para o ensino universitário como uma carreira. Isto significa que o jovem que não tenha independência financeira deve poder olhar para o futuro e sentir, com alguma confiança, que pode sustentar razoavelmente a si e a sua família através do trabalho na universidade.⁽⁹⁾ Se isto não puder ser feito, os únicos que podem ser atraídos para uma carreira universitária com trabalho em tempo integral são os que já possuem independência financeira, e não há muitos motivos para pensar que estes são os melhores. Pode-se talvez contar com o trabalho dos demais no máximo e unicamente em regime de tempo parcial. 2) O dinheiro, e especificamente os aumentos de salários, podem ser utilizados como parte de um sistema de recompensas. Na instituição em que trabalho⁽¹⁰⁾ revemos anualmente o desempenho de cada membro do corpo docente profissional — utilizando critérios bastantes semelhantes aos que discutimos anteriormente — com a finalidade de conceder aumentos salariais (de “zero” para cima). Estes são chamados de “aumentos por mérito”. Isto nos dá o “prêmio” e o “castiga”, meios de recompensar o desempenho meritório e de corrigir o desempenho pernicioso. Sabemos que uma pessoa que “tendo estabilidade”⁽¹¹⁾ deixe de progredir, que não assuma sua parte das responsabilidades, que negligencie o ensino, não receberá aumen-

9) Tendo-se a noção de que os professores em potencial geralmente possuem “padrões de vida” razoavelmente elevados.

10) Michigan State University, East Lansing, Michigan.

11) A ser explicado abaixo, e bem separados deste assunto.

tos de salários, enquanto que o desempenho “médio” trará modestos aumentos e o desempenho excepcional trará grandes aumentos salariais. Este ponto não deve ser super-enfatizado, pois faz com que os professores pareçam crianças de jardim de infância. Talvez cerca de 95% dos professores tivessem o mesmo comportamento se não existisse este sistema. Talvez o preguiçoso não seja afetado por este sistema, mas é ocasionalmente um instrumento útil e frequentemente uma catarse psicológica para saber que o colega negligente não será tratado da mesma forma que os outros. ⁽¹²⁾

Desejo esclarecer mais uma vez que este sistema não é necessariamente uma recomendação, e que somente procurei mostrar os tipos de problemas levantados pela flexibilidade.

Dispensa e proteção — Estes dois aspectos do problema do pessoal estão tão estreitamente relacionados que serão discutidos juntos. O problema essencialmente é que o corpo de professores deseja proteger-se das pressões externas no seu trabalho de ensino e pesquisa, e tem bons e justos motivos para tanto. Em última análise, proteger seus membros da eventualidade de uma demissão devida a razões injustas provenientes de qualquer fonte, ou por qualquer motivo derivado de forças de fora da universidade. Esta é a essência da liberdade de cátedra e fora dos países totalitários poucas pessoas defenderiam posição contrária.

Tendo sido decidido que a “liberdade de cátedra” tem de existir, surge o problema da “liberdade para fazer o que?” ou da “liberdade para não fazer o que?”. Não se admite que a “liberdade de cátedra” seja uma licença total, e o problema perene é o traçar as fronteiras entre o que é permitido e o que não é. A “incompetência profissional” geralmente não é protegida (embora seja difícil de se provar), a “baixeza moral” (qualquer que seja o significado dado a esta expressão) não é protegida, continuando fracasso de um professor no cumprimento de suas tarefas provavelmente não será protegido. Existem

12) Supomos que os enganos nas nomeações correrão mesmo quando as nomeações permanentes forem feitas somente após vários anos de observações, e de fato esta suposição é correta. É também fato que algumas instituições têm um automatismo muito maior nos seus sistemas de salários do que o aqui descrito.

muitas possibilidades que ainda estão um pouco obscuras: o que dizer do professor de matemática que usa sala de aula para defender a causa de Barry Goldwater? ou a posição de "parar com o bombardeio", ou os princípios de um determinado candidato político, durante a época das eleições? O que dizer dos poucos professôres que, uma vez assegurada esta proteção, param suas atividades intelectuais? O que dizer do professor que falta constantemente às suas aulas porque está dedicado a consultas fora da universidade? Existe uma grande quantidade de possíveis "pecados" que podem ser acobertados pelo sistema que é destinado somente a proteger os direitos do professor trabalhar em suas pesquisas como julgar mais conveniente e de ensinar a verdade como êle a vê.

Portanto, garantir a "liberdade de cátedra" envolve um certo grau de proteção para o professor, i. e., um certo grau de segurança em seu trabalho. Mas isto levanta questões importantes, como: 1) Que tipos de atividade devem ser protegidas? Num extremo, poderíamos sugerir "zero" atividades, ou absolutamente nenhuma liberdade de cátedra; no outro extremo, o professor poderia ser protegido contra os aborrecimentos do estacionamento proibido, contra as amolações dos cobradores de impostos, etc. e entre êstes extremos está tôda uma série de atividades. Deve ser determinado um ponto em algum lugar desta série. 2) Quanto maior fôr a proteção dada, maiores serão as probabilidades do sistema vir a incorporar várias espécies de "indesejáveis": o preguiçoso, o incompetente, o desmazelado, o desinteressado. Parece-nos evidente que existe uma positiva associação entre êstes aspectos, ou seja, quanto maior fôr a liberdade de cátedra maior será a probabilidade de se protegerem atividades com características não imaginadas — ou por certo não desejadas — nos objetivos iniciais. ⁽¹³⁾ Se esta proposição fôr correta, então é importante que o pessoal seja selecionado com cuidado extremo e se encontre algum meio de reduzir ao mínimo os prejuízos potenciais dos "erros".

* * *

Suponho que exista uma gama infinita de sistemas possí-

13) Meditando sôbre o assunto, encarando os fatos com certa jovialidade, concluí que o sistema de estabilidade do serviço público é ótimo para os países que não o possui, mas péssimo para aquêles países que o tem.

veis. Mais uma vez, e sem nenhum caráter de recomendação, permitam-me descrever o sistema com o qual estou mais familiarizado.

O sistema americano é um "sistema de estabilidade" no qual certo número de professôres é nomeado por períodos de tempo definidos (sem estabilidade), enquanto outros são nomeados por tempo indefinido — normalmente para tôda a vida. Dêstes, digamos que têm "estabilidade". "Ter estabilidade" significa essencialmente que o professor não pode ser demitido do cargo senão em virtude de certos abusos da liberdade que goza, como baixa moral, consistente falta de cumprimento dos regulamentos da universidade, etc.

Para os níveis iniciais da carreira as nomeações são feitas sem implicar em estabilidade. Os instrumentos são usualmente nomeados por um ou dois anos e podem ser reconduzidos. Os professôres assistentes são usualmente nomeados por três anos e podem ser reconduzidos. Mas, via de regra, o período total em que uma pessoa pode ser contratada sem ganhar estabilidade é de 6 ou 7 anos. Por exemplo, um professor assistente é nomeado por três anos e depois readmitido por mais três anos. Qualquer recondução subsequente automaticamente inclui estabilidade. A promoção de professor assistente a professor associado inicialmente implica em estabilidade. Nomeações de professôres (que não pertenciam anteriormente ao quadro da universidade) implicam em estabilidade. ⁽¹⁴⁾ As nomeações de professôres associados são normalmente por 2 ou 3 anos e qualquer recondução subsequente implica em estabilidade. Geralmente não há regras para evitar a concessão de estabilidade antes dos limites máximos sugeridos, e a promoção a professor associado frequentemente ocorre antes do período de experiências de seis ou sete anos.

Êste sistema provê um prazo de vários anos para uma tomada de decisão, durante o qual a universidade presúmvavelmente poderá observar o indivíduo a fim de estar apta a fazer julgamentos válidos sôbre seu interêsse e capacidade de ensinar, sua capacidade de pesquisar, etc. Deve-se notar que a univer-

14) A razão fundamental é que neste nível as nomeações são de pessoas de alto nível, que já são bastante conhecidas.

sidade é obrigada a tomar uma decisão quanto à estabilidade: depois que um professor trabalhar durante o período “probatório”, a universidade tem que decidir se êle é ou não uma pessoa a ser contratada por tôda a vida. Êste aspecto do sistema é algumas vêzes chamado de “promoção ou demissão”. Tem por justificativa o fato de que seis ou sete anos constituem um prazo bastante longo para tomar-se uma decisão, e ninguém deve ser contratado além dêsse período sem a completa segurança garantida pela liberdade de cátedra. Além disso, a universidade não deve, de modo algum, contratar uma pessoa por um período de tempo maior do que aquêle, em bases “provisórias” e sujeita a uma não renovação de contrato não importa por que motivo.

Nenhum sistema é tão perfeito a ponto de predizer as atividades profissionais de um homem por um prazo de trinta anos,⁽¹⁵⁾ mas existem meios marginais para suavizar os efeitos dos erros. O professor que se recusa a fazer pesquisa e a publicar trabalhos pode receber uma carga de ensino muito pesada (desde que, evidentemente, êle não seja um mau professor). Os maus professôres, os velhos, os cansados são designados para períodos de aulas impopulares, onde seu contato com os estudantes é menor. Podem ainda ser designados para fazer trabalho de “pesquisa em casa” ao invés de ensinar, simplesmente para reduzir ao mínimo os danos que podem causar. De certo modo, isto é semelhante às chamadas aulas “paralelas”, algumas vêzes organizadas em universidades Latino-Americanas.

Existem processos complicados e elaborados para demitir uma pessoa com estabilidade. O processo é iniciado por alguma autoridade da administração da universidade. Se o professor quiser entrar em litígio, uma comissão permanente de professôres estuda o caso e faz uma recomendação. Se esta conclui contra o professor, não existe apêlo para outra instância. Se conclui em seu favor, a administração pode ou não aceitar suas conclusões e arquivar o assunto, ou insistir na demissão simplesmente através da suspensão do pagamento de seu salá-

15) Supondo-se que a estabilidade fôsse concedida aos 35 anos de idade e que êle se aposentasse aos 65.

rio.⁽¹⁶⁾ No caso de um flagrante abuso de liberdade de cátedra, a “American Association of University Professors” pode finalmente agir, censurando públicamente a universidade, após cuidadosa investigação. Esta atuação não tem fôrça de lei, mas é encarada sèriamente por nosso mundo profissional. O recrutamento de bons profissionais é particularmente difícil para uma instituição “censurada”.

Conclusão

Espero ter mostrado a grande quantidade de problemas que surgiriam unicamente na administração do pessoal docente, caso o atual sistema viesse a ser extinto. Foi descrito e discutido um grande número de alternativas para o atual sistema mas sempre evitou-se tocar num aspecto: quem se encarregaria de tôdas as decisões a serem tomadas e de todos os julgamentos a serem feitos?

Esta questão deverá ser objeto de um outro trabalho, e desejo sômente comentar de um modo geral alguns de seus aspectos.

Para uma melhoria do sistema universitários pode ser que seja desejável e necessário uma segura liderança de um ou mais indivíduos, durante um considerável período de tempo. Não existe nenhuma garantia de que as instituições humanas mediócras venham a passar por rápida melhoria — se é que alguma melhoria — através da utilização do incômodo mecanismo da democracia pura. Não há nada de mágico no processo de somar os votos de pessoas mediócras, que podem muito bem ter um velado interêsse pela mediocridade. Um todo não é maior do que a soma de suas partes, e não contém qualquer “acrêscimo” em termos de dinamismo, sabedoria ou qualidade.

Se a principal tarefa é a reforma estrutural e administrativa da universidade (como a que vemos em andamento no Brasil), ela deve ser considerada como a renovação extensiva — senão a nova construção — de uma estrutura social importante e complexa, que requer tempo, paciência e liderança firme. Não seria razoável que pedíssemos a um arquiteto para iniciar

16) Êstes casos são extremamente raros. Na verdade, os casos raramente chegam até a comissão de professôres.

uma obra importante e lhe disséssemos que dentro de dois meses êle estaria sujeito a um nôvo contrato, e ao fim de seis meses deveria desocupar o cargo. (17) Nem se constroem muitos edifícios quando o verdadeiro poder de decisão e a verdadeira autoridade estiverem nas mãos de uma comissão. Mesmo sem as 'girafas' (18) já existem problemas suficientes na educação superior.

Esta é uma posição "não democrática" se vista por determinados ângulos. A concessão de autoridade e a delegação de poderes para tomar e executar decisões representa um compromisso com o que há de fundamental na democracia, na qual cada eleitor participa igualmente em cada decisão. O problema da delegação adequada de autoridade e da proteção contra a usurpação do poder e da autoridade é um problema gêmeo da democracia. A exclusiva preocupação com êste último levará à mediocridade inerte.

Uma pergunta final nesta série de perguntas. Suponhamos que a Organização X é considerada deficiente, e que umas das razões para isso é que todos ou alguns de seus membros, tendo ou não tendo culpa, também são deficientes: incompetentes, sem base, não têm imaginação, são ociosos e muito ocupados com outros afazeres. Qual é o sentido de iniciar-se uma reforma que tem como principal fundamento não incomodar, de modo algum, todos os componentes atuais do sistema?

17) Neste exemplo os períodos de tempo são curtos porque uma construção física é muito menos complexa e exige muito menos tempo do que construir tôda uma universidade.

18) Um sábio, ao ver pela primeira vez uma girafa, comentou: "Parece que foi feita por uma comissão".

NO CENTENÁRIO DE OLIVEIRA LIMA (*)

LUIZ DELGADO

Falar em Oliveira Lima no ano, no mês, quase no dia em que se festeja o centenário do seu nascimento e fazê-lo em uma cerimônia em que a Universidade de sua terra natal celebra oficialmente o seu nome ilustre, não envolve apenas como conveniência e sugestão dar-se ao auditório uma noção tanto quanto possível exata e completa, de sua personalidade e sua obra: impõe-se como dever elementar. O objetivo natural de uma comemoração da espécie desta que aqui realizamos, é dizer quem foi, na unidade do seu caráter e na substância de sua carreira, o indivíduo em tórno de cuja lembrança uma entidade cultural de tamanho relêvo congrega uma reunião que só não é solene pela mancha de um duplo êrro na escolha do orador: ela, a errar, escolhendo, e êle, a errar, aceitando. Nem nos dispensaria de tal obrigação ostensiva o processo de abordar — mesmo a fundo — um aspecto da pessoa ou um episódio da ação: o que as circunstâncias requerem, é um perfil — quando não seja um retrato; de qualquer forma, uma apresentação real do personagem.

Como fazê-lo, porém, com relação ao pernambucano Manoel de Oliveira Lima?

Êle viveu em continentes diversos, na Europa, na Ásia e na América, desempenhando múltiplos papéis em complicadas questões. Realizou façanhas intelectuais e científicas como a de reabilitar a figura de D. João VI ou a de colocar sob uma luz nova a revolução de 1817. Participou dos grandes debates do seu tempo e chegou a levantar bandeiras que interessavam a tôda a humanidade. Onde quer que estivesse, fêz amigos que circulavam nos ambientes mais altos do mundo, louvando-lhe tanto a doçura no trato quanto a decisão nas atitudes, a bon-

(*) Conferência pronunciada na Faculdade de Direito, como parte das homenagens prestadas pela UFPe. à memória de Oliveira Lima.

dade e a altivês simultâneas, e fêz inimigos com os quais não cessou nunca de trocar golpes que, ao menos nas intenções, de um lado e de outro, deviam ser mortais... E muito ainda se poderia prolongar a enumeração das qualidades e dos gestos com que Oliveira Lima assinalava o seu caminho entre os contemporâneos, advertindo-os de sua presença não pela estatura física — segundo insinuariam adversários mordazes — mas pela estatura moral. Como reduzir semelhante homem às reduzidas dimensões de uma palestra de quarenta minutos — esquecidas, além disso, as outras deficiências que ela traz consigo, por vício de origem e de natureza?

Encontrava-me eu nesse embaraço quando me pareceu ter deparado um apoio, não (é claro) para narrar a vida ou analisar a bibliografia de Oliveira Lima, para dar uma idéia de suas lutas ou de seus escritos, mas para me colocar como numa elevação de onde fôsse possível contemplar tãda a paisagem em tórno, identificando-lhe a configuração e o relêvo.

Seria, essa elevação, o discurso que êle pronunciou em junho de 1903, em honra do patrono que escolhera para sua poltrona na Academia Brasileira de Letras.

A Academia fundara-se partindo de uma combinação de amigos que eram, todos, literatos de primeiro plano mas cuja designação dependera, por assim dizer, de convites mútuos. “A nossa formação não passará incólume — disse, no discurso oficial da inauguração, Joaquim Nabuco; seremos acusados de nos termos escolhido a nós mesmos”. No entanto, — perguntava êle — “como poderia ser evitada” essa escolha própria? E concluiu apenas que “qualquer pretexto é bom para nascer”. Reunidos assim os trinta primeiros fundadores, houve eleição, entre êles, de dez que faltavam para completar o quadro e neste segundo grupo é que surgiu o nome de Oliveira Lima que, constando embora da lista dos fundadores, foi, na verdade, um acadêmico eleito. Por essa época, havia êle escrito um primeiro livro *Pernambuco — seu desenvolvimento histórico* e por êsse motivo feito sócio do Instituto Histórico Brasileiro, organização bem mais prestigiada então do que a nascente Academia.

Todos os acadêmicos deveriam escolher um patrono para a sua cadeira e Oliveira Lima escolheu Francisco Adolfo de Varnhagen a quem o Império dera o título de Visconde de Por-

to Seguro para referir ao local geográfico do comêço da nossa história nacional a honra de quem foi chamado de fundador de nossa historiografia.

Pois bem: ao falar de Porto Seguro, Oliveira Lima faz como se estivesse mostrando a própria alma e o próprio destino.

Fala, com efeito, do patrono, advertindo-nos de que fôra “diplomata e homem de letras, mais presando esta qualidade do que aquela” (*Revista da Academia Brasileira de Letras*, Ano I, num 2, pág. 444) e dizendo-nos que a êle “a carreira diplomática ofereceu principalmente ensejo para indagações em arquivos e livrarias”. Afinal, “a diplomacia não se compõe só de negociações importantes, felizmente raras; o ramerrão é muito mais natural” (Id. pág. 461). Com referência à parcela de representação social implícita na carreira, Varnhagen — diz Oliveira Lima — “era por demais inteligente e bem educado para descurar essa parte necessária do ofício”; no entanto, o velho historiador tinha “qualidades negativas em diplomacia” na opinião do historiador mais nôvo, porquanto “era um impulsivo com rompantes de colérico e se deixava instigar por considerações de equidade e pundonor” (pág. 466). E eis o que, em seguimento a isso, Oliveira Lima nos diz: “para êle, a diplomacia não era a arte suprema de engolir desfeitas e disfarçar desaires. Achava-a compatível com a franqueza e a honestidade. Repugnava-lhe mentir mesmo por conta dos outros, e o que era justo não via bem por que se devesse ocultá-lo”. Seria de seu patrono ou de si mesmo que Oliveira Lima estava falando ao dizer essas coisas?

As citações até aqui feitas bastariam para deixar à vista as afinidades que levaram Oliveira Lima a escolher Francisco Adolfo para seu patrono, num gesto em que — segundo as suas próprias palavras — fazia “mais do que instintivamente recorrer a um modêlo”: traduzia “uma impressão da primeira mocidade” (pág. 444), como se dissesse que reencontrava o próprio coração.

Diplomata e historiador, julgando-se talvez mais historiador do que diplomata porém exercitando ambas as atividades com a mesma plenitude do espírito, — Oliveira Lima estava a identificar-se, a reconhecer-se em Francisco Adolfo de Varnhagen.

É verdade que a Varnhagen êle julgou impulsivo com rompantes de colérico e se nas brigas alheias punha, dêsse modo, um coeficiente temperamental, nas brigas em que se meteu — e foram muitas — achava que era movido apenas pelo amor à verdade...

Tal divergência de juízos vem documentada logo na primeira página das *Memórias* (Livraria José Olympio Editora, Rio, 1937), quando confessa que tem a pena acerada, mas acrescenta: “da minha pena posso, contudo, dizer que esteve sempre ao serviço de boas causas, que nunca se alugou, foi invariavelmente desinteressada quanto sincera e se, porventura, cometeu erros de apreciação porque é próprio do juízo humano falhar, bem os resgatou com as contrariedades que me trouxeram o culto da verdade e o desejo veemente da paz universal”.

Se o Visconde de Porto Seguro fôsse falar sôbre Oliveira Lima, quem sabe se os julgamentos não se inverteriam?... Afinal, o próprio de todo veemente é não deixar de ter justificação para suas veemências. Só nas lutas de que não participam, são capazes de reconhecer algum excesso de ardor pessoal acrescentado às causas reais do conflito, uma paixão a crescer do homem e não, do fato; a seus próprios olhos, são sempre exatos e justos, livres de impulsos e de cóleras...

Oliveira Lima não desvia a atenção muito depressa do ânimo combativo de Varnhagen e registra que ao seu patrono acadêmico não faltaram “aquelas birras literárias, aqueles melindres profissionais tão característicos e que nele deram lugar a conhecidas e instrutivas polêmicas — azêdas umas, urbanas a maior parte” (*Revista*, pág. 450). O que diz, então, do outro, poderia dizer de si mesmo: “não havia competidor que lhe inspirasse receio, nem sumidade que o fizesse recuar”. No entanto, “do ponto de vista literário”, acha Oliveira Lima que Varnhagen, como polemista, era *fraco*: “nada do sarcasmo cru de um Camilo, da ironia alada de um Otaviano” ou “sombra da ciência de escarnecer de Heine ou do penetrante talento motejador de Shopenhauer. A zombaria era-lhe estranha”.

Com isso, Oliveira Lima está a revelar-nos o modo como combatia.

Se, no seu diagnóstico, Varnhagen era enfadonho ao discutir, é que “exgotava a argumentação sem nunca fulminar o adversário com um raio de indignação ou submergi-lo numa tempestade de galhofa”. E não será exagerado concluir que, na opinião de Oliveira Lima, a arte da polêmica reclamava essa técnica. Confesso que não sei se Varnhagen deixava de praticá-la por virtude ou por feitiço, — e antes me inclino pela segunda hipótese; suponho, porém, que estava êle agora em boas condições para indagar do seu paraninfado se o puro amor à verdade e o sincero desejo de paz universal — a serem preconizados nas *Memórias* — encobriam e justificavam êsse gôsto de destruir, essa vontade de ser implacável para que a polêmica seja perfeita...

Tomou um exemplo, sem procurar muito, num capítulo das *Memórias*, onde Oliveira Lima, assegurando que Rio Branco e Nabuco se equivaliam na ânsia de popularidade, marca distâncias entre os dois, admitindo que Nabuco, afinal, era um aristocrata, mas Rio Branco... E eis que Oliveira Lima desfere com a sua pena afiada um daqueles golpes rijos cuja falta lamentou em Varnhagen: “a Rio Branco não achou Afonso Arinos (...) outro avô senão um capitão de navio da Bahia. Ora, navios da Bahia, de longo curso, naquele tempo, andavam, pela certa, ocupados no tráfico de escravos. O visconde expiou com a sua lei o pecado paterno” (*Memórias*, pág. 204). A ligação assim estabelecida entre a generosa e sábia lei do ventre livre e a possível prática de uma atividade que a evolução dos sentimentos veio a fazer desabonadora, parece de mau gôsto além de ser cruel. Note-se ainda que não era na exacerbação de uma disputa que Oliveira Lima a soltava pelo mundo, mas no frio lembrar de uma velha animosidade em face de um homem que teria os seus defeitos mas era realmente grande, que já morrera e de cujos ascendentes — nem ao menos dêle — eram as cinzas que se injuriavam agora.

Aquelas “reservas indispensáveis em todo estudo” a que Oliveira Lima aludiu a propósito de Varnhagen, creio que são imperiosas, muito mais imperiosas aqui. Não é possível acompanhá-lo ou, mesmo, ver apenas amor à verdade, no que êle escreveu sôbre Joaquim Nabuco, noutro exemplo: haveria

um pessoalismo desarrazoado, perturbando o sangue, aconselhando a destruição, o massacre.

Todos os amigos que Oliveira Lima (e êle os teve, muitos, no mundo inteiro, não apenas sinceros e devotados em face dêle mas altos e nobres em suas inteligências e em seus corações), todos os seus amigos se impressionaram, de certo modo, com a capacidade que êle tinha, de fazer inimigos também. Havia certo dualismo no seu gênio, que Rodrigo Otávio bem salienta: “era um temperamento calmo ou, pelo menos, que se sabia dominar; apesar das contrariedades da vida que lhe azedaram o sentimento, nunca o vi, na conversação, mostrar irritação e agastamento; antes, dava a impressão de levar tudo conformadamente e com bom humor. Entretanto, profundos ressentimentos lhe deviam minar o espírito” (*Minhas memórias dos outros*, última série, pág. 143).

Segundo o depoimento do conservador da sua biblioteca em Washington, a correspondência “prendia-o à sua mesa de trabalho quase o dia inteiro” (*Impressões da América Espanhola*, prefácio de Manoel de Souza Cardozo, pág. 28). Isso quer dizer que as suas amizades não eram superficiais, nascendo das circunstâncias ou da sugestão das presenças: vinham efetivamente do coração assim fiel aos vínculos que se havia criado pelos quatro cantos do mundo.

Numa dessas cartas, escrita a Coelho Neto, em 1909, tratava Oliveira Lima de outros assuntos quando a pena caminhou insensivelmente para um tema triste — o assassinato de Euclides da Cunha; o missivista apercebeu-se da mudança, retraiu-se e desculpou-se dizendo: “não o posso esquecer um instante” (*Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 78, pág. 137). Mas, o homem capaz de uma confiança dessas de um lado para o outro do oceano, era o mesmo que, representando o Brasil em determinada república, não se sentia impedido de escrever em artigo para os nossos jornais que o primeiro vice-presidente do país onde êle estava e servia, monopolizava “a venda e o consumo” do gado, “assim como as pescarias pertencem ao segundo vice”. E, além dos cargos, divulgava os nomes dos heróis... (*Impressões etc.*, pág. 146).

Assim era Oliveira Lima.

Compreende-se, portanto, o que dêle disse Gilberto Freyre: a sua personalidade “é das que repelem cuidados convencionais. É das que atraem as discussões e as críticas para saírem engrandecidas dêsses embates. Assim foi êle quando vivo. Assim deve continuar, no plano intelectual, depois de morto: um homem de atitudes e idéias provocantes” (*Impressões, etc.*, Introdução, pág. 7).

Sobretudo ao celebrarmos o centenário do seu nascimento, devemos lembrar-nos de que o culto de sua memória somente será digno dêle na medida em que respeitarmos a integralidade de sua pessoa, no que êle pensou, no que êle disse, no que êle fez — no que êle foi.

Aqui em Pernambuco nasceu êle e para aqui voltou sempre, como se fôsse para se restaurar em alguma fonte misteriosa. Nasceu aos 25 de dezembro de 1867 e aos sete anos seguiu para Portugal onde estudou e se diplomou, mas aqui é que veio buscar aquela que lhe seria, segundo sua própria palavra, “a melhor das esposas”. Aqui, também, quando encerrou a carreira de diplomata, veio confirmar a de escritor, até que as exigências da vida o levaram para morrer longe. Foi um bom pernambucano, sensível como nenhum outro às grandezas do nosso passado e atento aos debates do nosso presente. Na verdade, o que êle fez, quando já possuía um nome de prestígio mundial, foi participar de nossa existência cotidiana e andar pelas nossas ruas tomando partido em nossas questões. Era como se desvestisse a beca com que ensinava em cátedras famosas e o fardão com que comparecia aos palácios reais, para ser simplesmente um cidadão do nosso município. E aqui não lhe faltaram as modestas homenagens que estavam ao alcance de nossa cultura de província: foi sócio benemérito do Instituto Arqueológico a que prodigalizou a benemerência incomparável do seu saber, foi professor honoris-causa da Faculdade de Direito, foi o membro de mais relêvo da Academia Pernambucana de Letras, quando ela se restaurou, em 1920. Assinalou-se com uma placa de bronze a casa do seu nascimento e deu-se o seu nome à rua onde nasceu.

Ao proclamar-se a República e com as modificações ocorridas por êsse motivo em nosso serviço público, Oliveira Lima ingressou no corpo diplomático, figurando como secretário, su-

cessivamente, em nossas legações de Lisboa, de Berlim, de Washington e de Londres. Servia na Alemanha quando publicou seu primeiro livro, impresso em Leipzig, em 1894, traçando o desenvolvimento histórico de Pernambuco. Era, ao mesmo tempo, uma pública afirmação de amor à terra natal e uma demonstração de como semelhante amor, tratando-se de Pernambuco, poderia dar-se ao requinte de deixar de ser apenas sentimental ou instintivo, para ser crítico. Surgia um mestre em nossa historiografia, aplicando inteligentes e severos métodos de indagação e exposição. Assim o reconheceu o ilustre tribunal que sempre foi o Instituto Histórico Brasileiro, abrindo-lhe as portas antes de que êle completasse trinta anos de idade.

Em Londres, no comêço do século, o secretário Oliveira Lima passa a agir como encarregado de negócios e é com êsse nôvo título que se transfere para o Extremo-Oriente, indo servir no Japão.

O decênio entre 1894 quando edita o seu livro de estréia e 1904 quando é nomeado ministro no Peru, ficando, porém, a trabalhar no Rio de Janeiro, — é um período de intenso labor intelectual do eminente brasileiro cuja lembrança nos reúne aqui. Escreve sôbre os Estados Unidos e o Japão, contando o que viu nesses mundos que estão crescendo e, simultâneamente, estuda, do ponto de vista diplomático, os começos de nossa vida como nação independente — pois é com um livro sôbre *O Reconhecimento do Império* que êle inicia o século, em 1901. No entanto, êsse investigador de arquivos e leitor de papéis seculares faz questão de ser, por uma nova singularidade do temperamento, jornalista presente aos fatos da atualidade e, através de artigos para a imprensa, é que expõe idéias sôbre as reformas que julga imprescindíveis, de nossa representação no estrangeiro. Dentro de um mundo que se modifica, êle vê que a diplomacia já não pode continuar a ser apenas política, circulando entre conversas nos ministérios e recepções nas altas rodas: agora, a facilidade das comunicações diretas entre os povos, mistura as idéias e os interesses, e campos novos na economia e no pensamento e nas letras se abrem à ação dos diplomatas. Talvez quizesse êle institucionalizar oficialmente o que pessoalmente fazia, por fôrça da própria convicção que o levaria, depois, a se orgulhar tanto dos cursos e das conferências que

pronunciava, quanto das câmaras de comércio que fundava e dos aumentos de importação que promovia.

Em Venezuela onde aplaina questões de limites ou na Bélgica que transforma, um pouco, em ponto de irradiação para inaugurar cadeiras de estudos brasileiros na Sorbonne, discutir em congressos científicos em Genebra e Viena, divulgar a nossa cultura em Louvain, Liege, Bruxelas ou Stockolmo, Oliveira Lima é o embaixador do que o Brasil, não apenas como Estado mas como nacionalidade, possui de mais acabado e perfeito. Tanto que, em 1913, discursando no Senado, Rui Barbosa afirma, a respeito dêle, que, em nossa diplomacia, “é o maior lustre do nosso país, a nossa primeira representação atual no estrangeiro” (*Obras Completas*, vol. XL, tomo V, pág. 65).

O ano em que Rui Barbosa profere êsse julgamento, refletindo, aliás, uma opinião generalizada nos melhores círculos de muitas nações, vai conter o episódio famoso que leva Oliveira Lima a aposentar-se. Juntam-se as suas opiniões sôbre a paz universal que vai ser despedaçada e sôbre os benefícios que a monarquia trouxera à formação e ao progresso do Brasil, com as rivalidades da carreira, entre oficiais do mesmo ofício, e as intrigas partidárias entre políticos que procuravam engrandecer suas pendências invocando a salvação da República ameaçada pelo trono... Oliveira Lima não foi nomeado embaixador em Londres — o que era talvez seu sonho, depois de ótro que fracassara também, o de ser sucessor de Nabuco em Washington. O aborrecimento acrescentou-se à doença e êle aposentou-se.

Mas, aposentou-se o funcionário — não, o intelectual em cuja folhas de serviços figurava a façanha de haver reabilitado a fama de um rei.

Em 1908, Oliveira Lima publicara o livro que reputava ser sua obra principal — *Dom João VI no Brasil*. Com uma análise apurada e minuciosa, demonstrou o que significava para a nossa unidade, para a nossa organização e para o nosso destino a ação do monarca que, se veio para o Brasil sem querer muito, daqui só partiu obrigado e dilacerado, como se se apartasse da própria grandeza, triste por não adivinhar que a própria grandeza já estava, àquelas horas, construída e era indestrutível.

A obra intelectual de Oliveira Lima alarga-se em redor dêsse livro que é a sua culminância, variada, sugestiva e inteligente, difícil de resumir e, mesmo, de recensear. Êle foi encerrá-la nos Estados Unidos para onde partiu, deixando o Recife em agosto de 1920, e onde ficou até hoje — a princípio numa cátedra da Universidade Católica e, depois, desde março de 1928, num recanto do cemitério de Mount Olivet. Mas, no intervalo da aposentadoria solicitada ao escolhido exílio, uma grande parte dela foi efetivada aqui em Pernambuco onde êle escreveu os comentários ao livro de Muniz Tavares sobre a revolução de 1817, onde exerceu uma ampla atividade jornalística e onde redigiu, por certo, um bom pedaço dos importantes estudos que foram editados a partir de então, inclusive alguns que só o foram póstumamente. E nos anais desta Faculdade de Direito em cujo salão de honra nos encontramos hoje, há um acontecimento digno de ser lembrado: aqui Oliveira Lima proferiu as últimas palavras que disse de público no Brasil, antes de viajar para o outro hemisfério e a outra vida.

Foi poucos dias antes dêsse embarque definitivo. Uma juventude estudantil a quem não se havia ensinado que a velhice era desdouro e o saber e o renome eram desvalia, foi procurá-lo para que êle lhe dissesse — é o que leio no texto — “palavras de animação”. Êle preferiu dizer-lhe palavras de agradecimento mesmo porque “nestes quatro anos de residência na terra natal, encontrei junto a vós muita generosidade, muita bondade e muito carinho. Acreditai que levo desta casa verdadeiras saudades e que o meu coração vai cheio de reconhecimento”.

Assim falou o sinceríssimo Oliveira Lima a respeito da nossa Faculdade, despedindo-se de Pernambuco, quando os acadêmicos — assim se denominavam os universitários daqueles tempos — projetavam um encontro internacional de estudantes para início de uma vida nova depois das divisões e dos lutos da primeira Grande Guerra. E pregou-lhes então a harmonia do patriotismo com o universalismo asseverando que “o verdadeiro nacionalismo não deve consistir em organizar a destruição mas em organizar o afeto entre os povos. Cada qual deve organizar em redor de si a justiça e criar, ao lado da higiene dos corpos, a higiene dos espíritos”. Esclareceu: “o que eu cha-

mo de higiene dos espíritos é o cultivo do sentimento de dignidade, traduzindo-se em (...) dever cada um a sua elevação ao próprio esforço e não ao patrocínio alheio”.

Foram essas as palavras com que, neste recinto, Oliveira Lima coroou sua mensagem final às gerações moças do Brasil.

Aparecem-nos elas cada vez mais sublinhadas pela vida que êle viveu, à maneira que as distâncias do tempo nos permitiu ir descobrindo na mistura de suas qualidades pessoais, na evolução de seus pensamentos, na amplitude de sua atividade e nos episódios de sua carreira a unidade rica e harmoniosa do seu caráter. Como historiador revivendo os dias mortos, como jornalista discutindo os sucessos atuais, como diplomata preparando os caminhos do futuro, o que êle procurou sempre e por todos os meios dignos foi a afirmação da grandeza do homem. Segundo êle deu a entender na sua conferência de despedida, o essencial é que as nossas idéias e as nossas doutrinas — as nossas concepções (era a palavra que êle proferiu) se elevassem além de nossos individualismos e de nossos particularismos nacionais para merecerem, pela continuidade e pela universalidade, a nobre e alta classificação de humanas. “O que é verdadeiramente moral aqui, — assegurava — deve sê-lo alí, e hoje, como ontem e como amanhã. Se o conceito fôr passageiro, é sinal, mais do que de incoerência da opinião, da inconsistência do próprio conceito”. Reparai em que, com isso, êle afirmava a força do espírito humano, a sua capacidade de subir a princípios válidos no tempo e no espaço. Com isso, mostrava êle o que pensava a respeito do homem e em que bases sólidas colocava a conciliação da pátria e da humanidade.

Provara o seu amor à pátria servindo-a com um ânimo fiel, difundindo-lhe as grandezas, penetrando-lhe a história, dando consciência aos brasileiros dos sacrifícios, das energias, das decisões, da varonilidade que tinham sido postos nos alicerces da nação pelos homens que a haviam construído, angustiados por tôdas as crises, incertos do amanhã, mas esperançosos, firmes, heróicos. Provara, ao mesmo tempo, o seu amor a tôdas as pátrias, capacitando-se para escrever, na abertura de suas *Memórias*: “não me envergonho de ser pacifista à tout prix e de aspirar (nisto se cifra todo o meu lirismo) à dignidade de cidadão do mundo” (*Memórias*, pág. 5). Aliás, se conseguiu

ser um bom diplomata é que confiava nos entendimentos, nas negociações, conforme disse um dos seus panegiristas discursando *in memoriam* na International Association of Arts and Letters, James A. Robertson (*Memórias*, Apêndice, pág. 297).

O último gesto de sua vida acentuou tudo isso.

Gastara êle o que pudera (e o que não podia, talvez) na aquisição de uma biblioteca especializada e riquíssima em assuntos brasileiros. Não podendo levá-la para onde fôsse em suas transferências de pôsto, deixou-a em Londres. Mesmo quando morava aqui em Pernambuco, sua verdadeira oficina e seus instrumentos de trabalho permaneciam no outro lado do Atlântico, nem tinha êle recursos para os mandar buscar, instalando-os devidamente. A solução que êle encontrou para o problema e que muito debatida foi, não resultou somente da circunstância de a Universidade Católica de Washington lhe ter concedido uma cátedra: inspirou-se em um sonho que era velho, de servir à paz dos povos e ao entendimento das Américas. Êle aspirava fundar um instituto e uma revista que alongassem e alargassem a sua ação pessoal aproximando os países do nosso continente mediante o conhecimento exato do gênio de cada um e o mais rigoroso respeito a cada intransferível destino. Pelo seu desenvolvimento e pelas suas iniciativas, os Estados Unidos lhe pareciam o ambiente natural dêsse esforço cuja adequada agência devia ser a Universidade Católica pois a afinidade do sentimento religioso habilitava-a a compreender mais facilmente os povos americanos descendentes de Espanha e de Portugal.

Todos êsses sonhos, todos êsses empreendimentos, tôdas essas lições, tôdas essas coragens de pensar e de agir, estarão sepultados no túmulo de Manoel de Oliveira Lima, com êle? Ou será que podemos fazê-los renascer em nossas consciências alertadas pela evocação de uma tão nobre e nítida figura de brasileiro, nas comemorações do seu nascimento ocorrido há um século?

A ARQUITETURA NA FILOSOFIA DE SCHOPENHAUER (*)

IVALDO COUTINHO

A teoria da arquitetura exposta por Schopenhauer, como as outras explanadas por estetas e filósofos, se prende aos valores figurativos, sem nenhuma atenção aos valores espaciais, não obstante haja sido êle o autor da seguinte afirmação: “a arte arquitetônica se diferencia das artes plásticas e da poesia pelo fato de não ser uma cópia, e sim por nos proporcionar a coisa mesma; não reproduz, como aquelas, a Idéia conhecida, no decorrer da qual o artista empresta seus olhos ao espectador, senão que êle coloca o objeto diante dêste, facilita-lhe a compreensão da Idéia, fazendo com que o objetivo real individual expresse a sua própria essência de modo distinto a acabado”. Em face dêsse texto, nota-se que Schopenhauer esteve muito perto da concepção que tem no espaço interno o fundamental da arquitetura. A “coisa mesma”, a que se refere, é a realidade da extensão, seccionada pelo arquiteto e com os seus valores controlados artisticamente, nos têrmos em que, a partir de 1914, com Geoffrey Scott, se fixam os dados de especulação estética em torno da arquitetura; mas, a influência da apreciação objetiva, ainda muito rigorosa à época da concorrência romântica, durante a qual êle escreveu *O Mundo como Vontade e Representação*, talvez tenha contribuído para que apenas ressaltasse aquêles elementos da visibilidade costumeira, deixando fora de seu esquema os de inefável condição, e que se combinam dentro do recinto arquitetônico.

A crítica de ontem e de hoje acêrca da estética de Schopenhauer se caracteriza pela dissociação que, do conjunto do sistema, fazem de uma de suas frações, dessarte mutilando o que o autor defendia como inatacável em seu pensamento: a

(*) Trecho do livro em preparo: *O Espaço da Arquitetura*.

unidade, a relação íntima entre cada uma das partes e o todo. Efetivamente, ao longo do prólogo à primeira edição deste trabalho, êle insiste nêsse aspecto, se bem que não suspeite do grau de malversação crítica que tanto prejudicou o seu renome de filósofo interessado em questões de estética: a geral desatenção à harmonia entre os componentes de sua obra. Inclusive compara o sistema filosófico com a arquitetura (também em termos de construtividade), fala de “uma disposição tal que cada parte sustenta a outra, porém não esta àquela”, que o tecto repouse no sustentáculo sem servir de base a nenhum elemento. Segundo êle, um pensamento único, por vasto que seja, deve conservar a mais perfeita unidade, e em todo o seu livro, ou melhor em todos os seus livros, se firma um pensamento único, a sua intuição, ou, como êle afirma, a pedra filosofal, não encontradiça nos que se moveram à sua procura.

Danificando-se a urdidura de sua filosofia com o processo de julgar-se isoladamente um de seus trechos, pratica-se uma ordem de incompreensão decerto pouco imaginada pelo autor, a despeito de êle haver sido muito vigilante a propósito de desentendimento entre a sua idéia e os leitores contemporâneos e futuros. Realmente, logo nas páginas de abertura, êle insiste na presença da vontade em todos os domínios do sêr, autêntica ideação ubíqua, supondo obviamente que nenhuma apreciação haveria de formular-se sem ter-se em conta a vontade presente, sujeito e objeto à vez e dela não se excetuaria a arquitetura que, em seu aspecto mais adequado — o templo grego — manifesta um dos graus de objetivação dessa mesma vontade. A intuição de Schopenhauer consiste numa concepção da natureza, na qual esta figura como sinônima da vontade, portanto, se trata de um pensamento cósmico receptível de maneira equivalente à da absorção com que a alma do leitor ou do espectador aspira em face de um nome ou de uma composição cromática. À semelhança da “água”, do “fôgo”, entre pré-socráticos, é a palavra em sua afetuosa assimilação o que se subentende quando êle afirma: “Devemos agora isolar em pensamento a essência íntima, imediatamente conhecida dêste fenômeno, e logo conduzi-la a outros fenômenos mais débeis, mais indistintos, efetuando dêsse modo a ampliação, que pretendemos, do conceito de vontade”.

Sob a influência da terminologia de Kant, influência que êle próprio lastimou na idade madura, não pôde Schopenhauer estender aos capítulos epistemológicos a linguagem lírica frequentemente usada no curso de matérias mais vizinhas à sua intuição, entre elas a arquitetura, a despeito de a simplicidade helênica induzir à rigidez e economia de expressão tão comuns nos teóricos da pureza formal. Acontece ainda que êle escreveu para reduzido número de leitores, “esperando, paciente, que surja êsse pequeno grupo de pessoas cuja disposição de espírito, que não é a ordinária, os habilite à compreensão da obra”. Desejava a crítica de co-participação, tal como todos aquêles detentores da “verdade”, que, no meio dos artistas é sempre mais tolerada em relação à verdade de cada um dos outros, enquanto que, entre os filósofos, nenhum admite senão a sua verdade própria, a exemplo de Schopenhauer que dizia ser a dêle a única legítima; queria adeptos, e então procedia diferentemente dos criadores em arte que preferem o reconhecimento de seu mundo à adesão a êle, enquanto os filósofos, à maneira de Schopenhauer, imitam os fundadores de religião, anelam que todos se deixem penetrar pela mesma certeza. Isto acontece em face de a intuição no filósofo ser muito menos accidental — e no caso dêsse pensador, o conceito de vontade como ideação ubíqua é extensivamente cósmico — as ilustrações, porventura trazidas à baila, são feitas para persuadir, sem a possibilidade de controvérsia, a todos os entes, evidenciando, ainda, que cada um dêles é parte indissolúvel do sistema geral, estranhando o criador que à leitura do que veio de explicar, não obtenha, sem demora, de todos os leitores, a mais irrestrita solidariedade.

A posição de Schopenhauer numa história de filosofia anacrológica, se situaria em contiguidade à de Platão, de acôrdo, aliás, com a sua referência à preparação que êste encerra para o conhecimento de sua intuitividade, tendo ainda por fundo a sabedoria dos Vedas. Schopenhauer fazia, portanto, depender de outrem a receptividade de seu pensamento, a assimilação de seu mundo, quer no tocante à representação, quer no tocante à vontade, esta última sendo a conjuntura mesma de sua intuição, posto que orgânicamente unida à sua forma de objetividade, sucedendo que nessa parte representativa a in-

fluência maior fôra a de Kant, segundo êle próprio confessou. Mas, sentimentalmente figuraria ao seu lado a intuição platonica, inferindo-se, em vários setores de consideração, a sua consciente afinidade com outros filósofos, afinidade que era, também, acêrca da propagação de sua cosmologia, um anseio profundo, dado que “a verdade que alguém descobre termina sempre se impondo em algum outro espírito igualmente inclinado à meditação e que nela vê um prazer, uma alegria, um consôlo: a êsse espírito afim nos dirigimos como outros se dirigiram ao nosso, servindo-nos de sustentáculo no curso de árdua peregrinação da vida”. Apesar de seu conhecimento da filosofia de Berkeley, êle declaradamente não a cita como possuidora de intuição aproximada à sua, mostrando-se todavia inquestionável o parentesco entre ela e o conceito de representação em Schopenhauer, o ponto de partida dêste sendo consanguíneo ao nódulo do sistema de Berkeley.

De expressiva importância, ressaltam os seus dizeres: “não se procure a doutrina de Kant senão em suas próprias obras. Por sua originalidade pode-se afirmar dêle o mesmo que de todos os verdadeiros filósofos: que sômente podem ser conhecidos por suas próprias obras, não pelos relatos de outros”. A observação aplica-se a tôdas as mentes, às vulgares e às excepcionais, estando nela implícito o receio de omissões, mutilações, suplementos indevidos que venham a prejudicar, à vista dos leitores, o cerne da urdidura, como se fôsse profanação transmitir, sem o texto do mestre, o seu pensamento básico. Certamente que a unidade do livro, o método tautológico e a organicidade dos capítulos e sub-capítulos, tais como se ordenam em “O Mundo como Vontade e Representação”, inspiraram no autor a ressalva de que nos demais filósofos há sempre um núcleo de vida que se corrompe, se desgasta, se porventura se publica, através de outrem, mesmo de algum íntimo escoliasta. Para a obtenção de partidários, êle reclama o contacto direto com a tessitura, esta se lhe impõe como uma realidade intransferível, à maneira da realidade do espaço arquitetônico, algo que detém em seu conspecto, em sua presença, a respectiva conjuntura de ser.

Então, a intuitividade se aglutina aos conceitos, às combinações lógicas, às palavras com que ela se exterioriza, o

sistema se assemelha a uma obra de arte, às condições de sentir e refletir junta-se a de bem escrever, a forma bastante a parecer a consequência de emanação partida do interior. Em Schopenhauer tornam-se evidentes os aspectos habitualmente anotados nos artistas, quer os de dentro, quer os de fora, a sua localização cultural, inserindo-se no âmbito dos portadores de intuição liberta, tendo êle produzido numa época em que se faziam simultâneos os extremos da dualidade Apolo e Dionísio. O seu trabalho se ressentiria de predicados ecléticos se não se consubstanciasse em síntese ultrapassadora, por sinal residindo nas suas apreciações sôbre a arquitetura o ensejo para a crítica — crítica de não participação — denominar de eclética a sua concepção de arte, por envolver, a um tempo, manifestações neo-clássicas e românticas. A opinião de Schopenhauer, se emitida por êle como escritor de assuntos filosóficos e não pròpriamente filósofo, teria denunciado, com acêrto, a sua contradição, o defeito sincrético a destruir a uniformidade do pensamento; mas o filósofo é, por excelência, o autor que não se contradiz, a linfa da intuição a converter a si, no longo percurso das coisas animadas, inanimadas e abstratas, tudo quanto ela penetra, a porosidade à intuição vindo a ser a propriedade inerente a tudo quanto existe; rigorosamente vinculada ao seu âmago, a obra de Schopenhauer se integra em síntese unificadora, de sorte que a incoerência entre o templo grego e a vontade metafísica, entre um exemplar escultórico — êle via apenas o entablamento e as colunas — de continência formal, e um ente de densidade ânimica, o primeiro de feição clássica, e o segundo de natureza romântica, se resolve na síntese de seu sistema.

A crítica profissional não tem realmente compreendido que no filósofo, à similitude de Schopenhauer, as antinomias não são contradições absolutas; que de certa fase do alteamento especulativo, as partes, em aparência controversas, se desnudam dos desentendimentos, chegando, por fim, à abóbada da unificação; tal, em Schopenhauer, a conduta abrangedora de seu nódulo — a vontade — quando em ato de objetivação, desta vez, em se tratando de qualidades como o pêso, a coesão, a solidez, atributos naturais da pedra, se efetiva por meio de graus inferiores da visualização da própria vontade. A

factura neo-clássica significa, sem dúvida, a estilização artística dos atributos da pedra, nisso acompanhando a linha de suas congêneres do formalismo objetivista, êsse material havendo sido inspirador das inflexibilidades que se observam inclusive em materiais têxtilmente dóceis. Conforme a doutrina de Schopenhauer, a perfeição arquitetônica se realiza quando a carga e o sustentáculo, a modo do templo grego, se equilibram aos olhos do espectador; e dessarte, assim posta a questão do belo, tipicamente racionalista em seu cunho padronizador, como fundamental para a definição de arquitetura, com o desprezo de certas evidências práticas, a sua teoria revela um entendimento simplificador, uma irrestrita aceitação do esquema sujeito — objeto; que não há como cogitar, no domínio de sua rigidez estética, senão da abstinência da sensibilidade pessoal, da exclusão desta na feitura da obra arquitetônica.

Não sendo possível adotar a feição do templo grego a todos os programas de arquitetura, seria insólito atribuir a Schopenhauer a idéia de que as colunas e o entablamento se prestariam, em todos os tempos e em todos os lugares, a satisfazer os mais distintos fatôres. A melhor interpretação consistirá em ver na teoria dêsse filósofo, nunca desarticulável de sua concepção do universo, a verificação de uma idealidade: a da arquitetura em via de se exemplificar no templo grego. isto é, um esforço existente e que se tem sublimado no equilíbrio em que se resolve a luta entre o pêso e o suporte. A arte arquitetônica se consubstancia no processo em que a vontade se faz aparente, contando-se com o acêrvo de obras que traduzem a gradação até o epílogo da procurada beleza: a clara separação entre a carga e o apôio. A busca da perfeita correspondência com a vontade, esta se expondo parcialmente visível até que, afinal, explícito se mostra no templo grego o anseio a tal desnudamento, incluso no teor dessa idealidade, infere-se da própria exposição do filósofo a respeito dos elementos de sustentação. Considerando o muro o mais inestético de todos, tem-se como impossibilitado de discernir a parte do pêso e a parte do suporte, ambas confundindo-se nêle que, simultâneamente, encerra as duas secções, o que, segundo Schopenhauer, “anula o efeito estético, efeito que se

produz mediante a separação de ambos os elementos, e que será tanto maior quanto mais nítida fôr a demarcação”. Para êle, entre o muro e a coluna — esta a forma condizente com os ditames da vontade — há grande número de “graus intermediários”; examina alguns: o pilar quadrado possui espessuras dessemelhantes, desiguais “que não se justificam para nenhum fim e cuja razão de ser está na facilidade de execução”, parecendo-lhe ser êste o motivo por que “é menos agradável que a coluna”; trata do pilar hexágono ou do octógono, que se apresentam “muito mais agradáveis”, isto em virtude de “mais se aproximar da forma da coluna cilíndrica, forma que é a única exclusivamente determinada por seu destino e aplicação”; reserva para a coluna os mais completos elogios, pois que ela satisfaz inteiramente o apêlo de sua intuição, exprimindo com simplicidade, sem auxílio de indicadores estranhos à sua natureza e aparência, a função especial que lhe designa o arquiteto, assim colaborando no externamento da vontade.

Assim como os elementos sustentadores configuram a gradação de um acêrto, que tem na coluna seu ponto final, a arquitetura inteira, conceituada em abstração, se ordena em série progressiva até a derradeira etapa, a do templo grego, quando a vontade atinge então a plenitude de sua expressividade, aquela que se faz possível por meio dos agentes inferiores de sua objetivação: o pêso, a coesão, a solidez, a fluidez, a reação contra a luz, a dureza, “qualidades gerais da pedra”. Impregnada, portanto, de estímulos neo-clássicos e atendendo-se ainda às perdurações dêsse estilo durante o vigor romântico, a teoria estética de Schopenhauer aparenta ser de cunho formalista, com a agravante, o que é explicável, de seu menos-prêzo pelas obras arquitetônicas de índole adversa, de intuição liberada, particularmente pelas manifestações góticas. As suas palavras de desestima são talvez as menos generosas que já se escreveram sôbre aquela fase de exacerbação intuitivista; “apesar de o estilo gótico possuir, indubitavelmente, certa beleza em seu gênero, seria uma temeridade cega e de bárbaros, atrever-se alguém a compará-lo ao da antiguidade. Essa pretensão seria intolerável. Que influência benfazeja exerce em nosso espírito a visão de um monumento construído conforme as

regras do estilo grego, depois de haver contemplado algum exemplar dêesses esplendores góticos! Imediatamente compreendemos a beleza do primeiro. Que diria um grego da antiguidade se o puséssemos defronte de uma de nossas mais célebres catedrais góticas? Com certeza exclamaria: *Bárbaro!*" A citação vale como apóstrofe temperamental, num período em que também foram muitas as polêmicas em torno de ambas as estéticas, sempre havidas por inarmonizáveis, pelo menos no tocante à genialidade criadora; vale, ainda, sob o aspecto de inconsciência do autor quanto à sua posição de filósofo que, diferentemente do artista comum, não lida com os valores de accidentalidade, terreno em que se permitem as dissensões, as antinomias, as situações "absolutas", que por sua vez, se dissolveriam ante a superadora e sintética intuição. Dentro dessa inconsciência denotada no texto, ressalta uma expressão correta: "compreendemos a beleza"; em lugar de sentir a beleza, Schopenhauer, participando da corrente objetivista, condicionava o seu recebimento aos poderes da reflexão lógica, na atitude especulativa com que racionalmente des-cortinava o prospecto de sua intuição, dessa forma contida na equilibrada luta entre o pêso e o sustentáculo; a apreensão da vontade então se confunde com um ato ou processo de conhecimento, e estando em causa — no fenômeno da arquitetura — umas categorias da matéria que só apresentam a vontade em índice inferior, nada mais consentâneo que aplicar a ela, a arquitetura, os meios racionais de apreensão e de julgamento.

Por conseguinte, a sua posição neo-clássica era a conveniente à natureza de sua tessitura, sendo própria do arranjo interior de seu sistema — com a superação de dualismos alcançada pela composição filosófica — a logicidade concernente à arquitetura, vale dizer, o seu empenho em firmar a observação crítica sobre dados escultóricos e não espaciais. A intuição visível através da arquitetura, não se pode oferecer direta e francamente ao espectador, como ocorre com a mesma intuição, ou vontade, quando ela se expõe por intermédio da natureza plena, livre da intervenção humana; há uma impureza de essência na factura arquitetônica, uma inferioridade que a torna escondizente com a efusão da vontade da natureza que "se expressa com o caráter mais puro e pronunciado de

suas idéias, de sua própria essência, tal como se objetiva no arbusto, nas montanhas e nas águas". A distinção entre natureza virgem e natureza estilizada foi sempre um pretexto de controvérsia, mas, em Schopenhauer o litígio se resolve com a presença da vontade tanto em um como em outro dos termos: na paisagem natural a intuição — a vontade — é liberta, enquanto no jardim ela se patenteia por interposta entidade, no caso o paisagista alterador, que transmite nela a feição com que a vontade se lhe apresenta.

A relação entre a vontade e o jardim assemelha-se à relação entre a vontade e a arquitetura, a intuição se perfazendo por mais dilatado caminho, tal a personalidade do arquiteto que terá o predicamento de exhibir em sua obra essa mesma vontade, e tanto mais perfeita se ordenará a exibição quanto mais claro fôr o equilíbrio entre pêso e sustentáculo. Consequentemente, não obstante se tratar de um tipo de objetivação inferior, a atividade do arquiteto, entendida como plasmadora de figurações, mera construtividade, se traduz em atender aos reclamos intuitivos, inculcando-se maior ou menor, bela ou feia, segundo se aproxime ou se afaste do modelo em sublimação: o templo grego; e nessa função o artista se alteia na qualidade de afirmador, em primeiro lugar, da conjuntura metafísica, e depois a da conjuntura humana, isto é, o arquiteto, conforme o pensamento de Schopenhauer, antes de servir-se de um dado programa, a fim de criar o pretendido albergue, se louva num programa de transcendente aplicabilidade, mais intenso e mais profundo, qual seja o de deferir a solicitação da vontade: o seu afã de fazer-se exposta.

O capítulo "Da Essência Íntima da Arte", inserto no livro "O Mundo como Vontade e Representação" tem uma particularidade quanto aos outros capítulos da obra: encerra conclusões que, de tão justas e universais, excedem as fronteiras de seu sistema, podendo incluir-se na estética geral e com a prerrogativa de se antecederem a modernas consagrações. Essa transcendência formal é digna de relêvo, sobretudo porque a filosofia de Schopenhauer, imanente no espírito e na estrutura, se estabelece de maneira que todos os componentes se convertem ao significado da intuição, convergindo imagens e conceitos para o cerne da urdidura que, assim, se basta a si

mesma. Há, naquele ponto da obra, a nítida consciência de que o artista e o filósofo radicalmente possuem a mesma preocupação, a de interpretar o mundo a seu modo, ou segundo as expressões de Schopenhauer, “uma nova expressão da essência da vida, uma nova resposta a esta pergunta: *que é a existência?* Mas, se as obras de arte são verdadeiramente obras de arte, cada uma responde à sua feição e sempre de maneira exata”. Imediatamente lhe ocorre uma idéia que resulta ser a de accidentalidade da obra artística em confronto com a de substancialidade do sistema filosófico, idéia aqui explanada e sempre em retorno: “como as artes não conhecem mais que o idioma ingênuo e infantil da intuição, ignorando a linguagem abstrata e séria da reflexão, sua resposta é uma imagem passageira e não uma noção geral permanente”. Prossequindo na exploração desse pensamento, Schopenhauer ainda mais o fortalece, dessarte esclarecendo a comunidade de sentido que une uma tela, um poema, conquanto parte de uma cosmologia, à urdidura de um sistema filosófico, ambos apenas a divergirem quanto à extensão da motividade; a factura artística, além de ser uma verdade pessoal, compreende, de acordo com Schopenhauer, “toda a sabedoria, embora somente em estado *virtual ou implícito*”.

Com efeito, a intuição se externa explícita no sistema filosófico, em todo o acidente indigitado por seu criador ela é apreendida, o leitor de co-participação se mune, a cada passo, de uma lente propícia, através da qual a ideação lhe mostra, à primeira leitura, a sua ubiquidade; na obra de arte decerto que a intuição se desvela explícita, cabendo ao espectador ou leitor exercitar, para devida recepção, uma faculdade de descoberta nem sempre destinada a êxito, havendo êle afirmado, que na satisfação do gozo estético, “nenhum raciocínio, nenhuma reflexão, pode maculá-lo a ponto de confundí-lo com a evidência de uma noção”. A frase é incomum na retórica dos formalistas; um neo-clássico não costuma repetí-la frequentemente, mas Schopenhauer o era enquanto atendia a um flagrante da vontade, a uma objetivação de grau inferior, finalmente alcançada no templo grego; em última instância os valores e as aparências da intuição liberada tinham, garantida, a sua validade, não fôsse a própria vontade um ser de integração subje-

tivista, adequado à agenda romântica, mas compatível com imagens e conceitos adversos desde que todos se conduzem em cumprimento à determinação da vontade, constituem modalidades de ser e de parecer, a esta inerentes.

Consoante a lógica interna de sua obra e a contiguidade de seu sentimento das coisas com o de Platão, sem embargo dos séculos decorridos, compete à arte “facilitar a inteligência das Idéias do universo (tomando esta palavra na acepção platônica, única em que uso o vocábulo idéia). As idéias são, por essência, objeto de percepção sensível, e seus atributos determinativos se apresentam inesgotáveis e somente podem comunicar-se pelo caminho intuitivo, que é o próprio da arte. Todo homem detentor da concepção de uma Idéia e que deseje comunicá-la tem, portanto, o direito de recorrer à arte”. Schopenhauer, que descobria na arquitetura valores menores com referência à natureza de sua intuição, senão mesmo negativos quanto à aparência da vontade, ao inverso da música, da pintura que lhe eram estreitamente concordantes, Schopenhauer concedia ao conspecto do sentimento, pôsto que de forma discreta, um lugar de importância no temário de sua filosofia, sobretudo quando o afeto se emanava em êxtase, o que sobrevinha por intermédio da arte. Mesmo a arquitetura, tão escassa em corresponder à sua intuição, mereceu, claro que muito menos que a música, a pintura, a oportunidade de ser prestante, de acudir diretamente ao óbvio da vontade; realmente poucas são as vezes em que Schopenhauer vislumbra, na arte arquitetônica, um ensejo do gozo estético, nunca se verificando com êle algo semelhante à estada de Goethe em frente da catedral de Strasburgo, o espírito de Schopenhauer a se demover de qualquer comoção profunda, contentando-se, isento de exultação incontida, com o templo grego em sua quietude harmoniosa.

É sempre temerário introduzir suplementações e emendas ao contexto de uma obra como a de Schopenhauer, ainda que elas se aliem à qualidade da intuição, mas acontece que, por mais analítico e vário que se apresente o filósofo, há sempre margem para lhe suprir as omissões que podem advir em virtude de o filósofo mesmo não simpatizar as matérias e assuntos que evitou; mas a crítica de co-participação, entendendo os mo-

dismos e processos do tempo de Schopenhauer, compreenderia porque, sendo neo-clássica a índole de sua estética, muitos conceitos e imagens, tradicionalmente inclusos nas fases de recrudescência intuitiva, foram por êle empregados como pertinentes às facturas de intuição contida. Vale como elogio à sua posição de escritor, a correção e desenvoltura em abordar motivações mais frequentes no exacerbado sentimentalismo, quando, costumeiramente, os autores, movidos por exagerada pureza, se dispensam de focalizar aquelas coisas que lhes parecem incompatíveis com as possibilidades de sua forma, esquecidos de que os teores da arte são comuns a quaisquer ordens de manifestação, a fidelidade devendo recair no tratamento que se impõe a êles, a exemplo de Schopenhauer que, excetuando-se da regra geral, soube satisfazer o seu pendor neo-clássico tendo no índice de suas preocupações os mais densos mistérios da vida e da morte. Não seria desnatural, e sim consentâneo com a lógica interna do sistema, a conclusão de que o acêrto, com que êle se houve na objetivação de imagens e conceitos mais condizentes com o romantismo, indicava a direção de um fim superador, tal a sua intuição, a vontade, de cujo ângulo de observação, todos os pensamentos e figuras acorrem, fatalmente, à unidade por ela distribuída.

No mundo dos sistemas filosóficos os pensamentos e figuras não passam de entes relativos, de seres que, não obstante a objetividade da existência, alteram a identidade à medida que cada filósofo vem de necessitar de seu conspecto na obra que compõe, nenhum dêles, por mais intransigente e radical em si próprio, se recusa a comparecer à ideação ubíqua. Schopenhauer, à semelhança de outros, imprimiu flexibilidade à noções como se elas fôsem matérias equivalentes à da pintura e à da escultura, nas definições vendo-se substituído o nóculo do consagrado entendimento, agora tendo tôdas elas, como fundo imediato ou remoto, uma atmosfera bem distinta, qual seja a vontade que flui em todos os momentos e em todos os lugares. A plástica da arquitetura, ordinariamente compreendida como o invólucro do albergue, vem a traduzir-se sob a accepção de um ensejo de a vontade se expor, cabendo ao arquiteto criar a sua escultura nos têrmos que a fazem explícita, a sua clareza se sombreando em muitas oportunidades, quan-

do o equilíbrio, na transcendente luta entre a carga e o suporte, se quebra à maneira das manifestações egípcias, indús, enfim, de quantas não se submetem a cânone grego para as colunas e o entablamento. Êle afirma que as considerações que tece a propósito da arquitetura, são válidas apenas para o exterior dos edifícios, havendo, na assinalação dessa ressalva, a consciência de que existe, no interior do invólucro, algo que todavia não lhe mereceu igual consideração, algo de que êle pudesse emitir surpreendentes conceitos ou, em outras palavras, um objeto que também, galvanizando-se a modo dos outros, aparecesse imbuído de perene e unificadora da vontade.

Legitimamente o filósofo seleciona as matérias a seu gôsto, aplica a sua faculdade de preferência de conformidade com princípios que fogem às vêzes à compreensão dos demais, não sendo incomum a estranheza que despertam, no consanguíneo leitor, certos usos ou desusos, os quais entretanto, pertencem ao processo, à conjuntura íntima da criação. À sensibilidade de Schopenhauer tocou indubitavelmente o esplendor de espaços góticos e barrocos, mas a sua adesão neo-clássica impedia que êle trouxesse, à aura de sua intuição, aquêles elementos da realidade que, sob o tratamento do artista, desajustados portanto de suas contingências externas, exporiam diretamente a expressão da vontade. Decerto que o ruído, a sombra, a temperatura, refugindo de rotineiras definições, se integrariam no seio da vontade, ocorrendo, no plano especulativo, uma inversão que anula o papel da extrínseca racionalidade: a natureza dos espaciais componentes se consubstanciará em ser, em primeiro grau, não valores do espaço arquitetônico, e sim valores da vontade então presente. A accepção de portadora da vontade antecede, com efeito, tôda a consideração estética ou utilitária, o artista pode se ater a especialidades de qualquer ordem, esmerar-se na perfeição de um e outro mister, mas tem que satisfazer antes de tudo o predicamento da vontade em se pôr em externação; assim, há um fundo indistinto que se concebe como a instância última da arte, consistindo, cada criação, na tarefa de ser imediatamente própria do criador, mas, ao mesmo tempo, em comunidade com as outras criações, nêsse sentido de tôdas elas se revelarem inerentes à vontade. A arquitetura, entendida como um proces-

so ideal em busca da perfeição, que se obtém com a forma do templo grego, possui, na teoria de Schopenhauer, ao inverso dos outros gêneros artísticos, a singularidade de — à proporção que se avizinha do determinado modelo, da excelsitude a que se impelira — se tornar cada vez menos inédita, menos pessoal do respectivo autor. Há, conseqüentemente, na doutrina dêsse filósofo acêrca da arquitetura, uma correspondência com o teor geral de sua obra, com a sua intuição na plenitude da generalidade: o finalismo anônimo, o individual dissolvendo-se no universal, agora, no exemplo arquitetônico, a perfazer-se na subordinação dos arquitetos, de todos os períodos e de todos os lugares, à norma inserta no mais simples e harmonioso dos templos.

De tôdas as concepções do mundo que aceitam a corrente classicista, a de Schopenhauer é talvez a mais imperiosa em sua solidariedade, sendo a arquitetura — enquanto ilustradora, no mais puro grau, dessa aliança entre a expressão da pedra e a expressão da vontade — o recurso artístico menos trabalhoso ao convencimento que ela deve ministrar a todos que a observam, convencimento imediato de que têm, defronte de si, o final apaziguamento das oposições. O equilíbrio na luta entre pêso e sustentáculo significa a superação, em dados escultóricos, dos antônimos que se estimulam, nas filosofias de transcendência; e a de Schopenhauer, em sua feição imanentista, se prevalece da plástica da arquitetura a fim de dizer que busca a unidade suprema, o uso de sua intuição monística. Muitos pensamentos filosóficos se apoiam, metafóricamente, no fato arquitetônico, alguns sistemas — em número bem menor — se valem dêle sob a modalidade de inerência com a própria intuição, mas em Schopenhauer, o emprêgo da arquitetura se positiva, além do valor da intuição mesma, como um momento — no caso do templo grego — da vontade em unificação, a pedra convertida em vontade.

O estilo conveniente para se exteriorizar a diluição no uno se afigura ser o clássico: as intuições imanentes sempre se depararam com óbices intransponíveis para a sua efetivação através de uma arte individualizadora, tal como sucede nas intuições transcendentais, em cujas obras artísticas de pronto se patenteia a personalidade do autor; esta prerrogativa das fac-

turas da intuição comumente liberta se constitui em estôrvo à anulação da individualidade, têrmino de convergência a que se propõem os artistas do uno os quais, afora a dificuldade em subentender-se o nome do criador, somam ainda os impedimentos da côr e do volume, nem sempre tácitos ou explícitos na veiculação daquela unicidade. Adotando os moldes do templo grego, Schopenhauer nêle abrigaria o rol de todos os verdadeiros arquitetos, nenhum a pretender escapar ao anônimo de seu comportamento, uma facilidade de ser a compensá-los da renúncia em se fazerem pessoais, enfim, só o genérico importando no processo dessa idealidade que tem, na etapa última, o belo a confundir-se com a vontade em objetivação. Com o neo-classicismo, dispunha Schopenhauer dos atributos consentâneos com a natureza de sua intuitividade, computando-se entre êles, o da uniformidade e o da generalidade, que para ambos se ordena a arquitetura do templo grego, coincidindo com os ditames da própria vontade. Há, portanto, na obra de Schopenhauer um mais além do intelectualismo e do sentimentalismo, tais como historicamente se oferecem; trata-se de uma transposição dêsse dualismo que se disseca em têrmos de relação formal com o neo-classicismo, e em têrmos de substantivação com o romantismo, tudo mercê da vontade que, em seu espargimento, daquela maneira se defere à intuição do filósofo.

* * *

A associação do estilo clássico ao teor de seu sistema, não fomentaria maior atenção de Schopenhauer acêrca do interior arquitetônico, sabido que a disposição espacial do formalismo objetivista de raro se presta a estimular especulações a propósito do vazio da arquitetura; a equilibrada enquadração a que a obra racionalista se submete, sendo enunciável à simples observação sôbre o externo do edifício, com efeito seria a mais atraente para deter a sensibilidade do filósofo e descobrir-lhe o que o espaço da arquitetura contém de expressivo de sua intuição — a vontade. Acompanhando a atitude crítica dos estetas neo-clássicos, via êle tão sômente os valores de escultura percebidos de fora do prédio, escassamente referindo-se a ambientes internos de sua preferência, como na vez em que assinala a opressão e o prosaismo originados pelos tectos pla-

nos, em edifícios da antiguidade. O espaço da arquitetura não lhe mereceu isolada consideração, deduzindo-se a sua presença, em algumas ocasiões, do fato de aludir a elementos que configuram o vão íntimo, como os tectos, as colunas em direto contacto com êste.

Entretanto se lhe fôsse dado apreender a importância do espaço interno concernentemente à sua intuição, êle decerto que se utilizaria dos valores dêle para exprimir que a vontade, expressa, na escultura, em grau ínfimo de objetivação, se elevaria com a amostra que lhe proporcionassem ditos valores, dentre os quais se salienta a luz do sol. Esta não passou despercebida a Schopenhauer: unicamente êle a registrou em sua incidência nas faces do edifício, mas com suficiente impressão para dizer que a luz "é a mais deliciosa das coisas" e, ao mesmo tempo a condição para o mais perfeito conhecimento intuitivo; e, ainda, na contemplação de um belo edifício, o espectador "sente-se emancipado do conhecimento individual que serve à vontade, e está regido pelo princípio de razão, elevado a puro e livre sujeito de conhecer; isto é, o estado contemplativo, puro, liberto de todos os sofrimentos da vontade e da individualidade". A beleza da construção se revela inseparável da luz, esta vindo a transcender a sua qualidade física para se tornar, em concorrência com o espaço geral, a temporalidade, a causalidade — havidos, desde Kant, como os dados a priori do conhecimento — um valor insubstituível na assimilação da vontade. Fazendo sobressair a luz na experiência estética, e inclusive proporcionando um lugar de quinta-essência no corpo de sua filosofia, Schopenhauer distinguia no bloco arquitetônico um objeto extremamente discernível em face da luz, que deveria ser plena, antecipando-se a Wolfflin com a sua categoria de claridade absoluta. Compreendia Schopenhauer que, segundo os gregos, o belo não se criava inútilmente, que havia, em comutabilidade com êle, a estada de alguém a usufruir-lhe o harmonioso conspecto, que tôdas as provindências tomadas pelo artista, visando a propiciar o encantamento do espectador, se executavam mercê da luz que, assim permitindo a contemplação da vontade, assumia magnificante sortilégio.

A prevenção contra os ambientes onde não recaía, de forma direta, a propriedade desveladora da luz, explica a in-

diferença de Schopenhauer em, valendo-se do espaço interno, encontrar dentro dêle e por intermédio da luz arquitetada, a sua intuição do mundo, idéias que lhe emitissem, alí também, o prospecto da vontade. Se era avesso ao espaço interior do classicismo, com razão mais forte desdenhara dos vazios românicos e góticos, indo a lastimar que em seus dias, tivessem prosseguimento algumas construções iniciadas na idade média, demonstrando a sua natural apatia pela modalidade romântica da arquitetura. A luminosidade descortinadora não acharia na fachada gótica a superfície ideal para o seu acolhimento, ela se orna de minúcias que trazem momentos de sombra, e, a respeito de seu vão interno, muitas opacidades não se entendem com a viveza da luz, como a recusar abrigo à vontade cuja exposição depende, para o juízo estético, dessa mesma luz que anseia por ingressar nos mais íntimos recantos. Contudo se o vazio do bôjo não interessa ao filósofo, bastante lhe seduz a curiosidade o que de escultura se alinha no continente do vão: "a parte brilhante das igrejas góticas está em seu interior; ali, o que nos impressiona é o aspecto das abóbadas cruzadas, erguendo-se a uma altura imponente, sôbre esbeltos pilares que se elevam com a elegância de um cristal e nos dão a impressão de segurança eterna, posto que a carga não se vê em parte alguma". Tais expressões significam uma transigência com ressonância na síntese que se opera em sua obra, mas repletas de preconceitos neo-clássicos e impeditivos quanto à simples menção do verdadeiro espaço da arquitetura, sendo sintomática a preocupação com as abóbadas e pilares que inegavelmente se registram aos olhos do espectador, mas não lhe apresentam o acontecer total do recinto entre paredes.

O sentido da visão, nas vêzes em que, na arquitetura, concorre com os demais, assume a primazia para maior deleite da contemplação do tipo clássico formal, parecendo que só êle impera na captação do ambiente; observação esta que explica o largo emprêgo da teoria da visibilidade, estendendo-se ao vazio arquitetônico, mas com inevitável deficiência, desde que então se trata de uma realidade específica, e não de uma representação tal como se pode perceber do conjunto escultórico. Schopenhauer, adaptando a sua sensibilidade artística ao comportamento neo-clássico, restringia o próprio conceito de es-

tética, de sorte a favorecer a compreensão racionalista: para êle, “o prazer que nos produz a contemplação das obras góticas depende em sua maior parte de associações de pensamentos e de reminescências históricas e, por conseguinte, possui uma origem completamente estranha à arte”. Sentia obscuridades na indefinição dos elementos que sustentam e dos que são sustentados, a clareza, com que, no templo antigo, se expunha a objetivação da vontade, desaparecia ante a confusão dêles, tornando-se impossível a equilibrada aparência, com o predomínio do sustentáculo em relação ao pêso. A sua crítica a êsses exemplos de intuição liberada era, no fundo, equivalente a quantas se teceram em sua época e depois ainda, sempre firmadas, com justeza, na existência de situações inconciliáveis, a menos que se partisse para um arranjo eclético; no entanto Schopenhauer, possuindo, na qualidade de filósofo, o condão de ultrapassar a propositura do dilema, não estendeu a cada um dos polos o mesmo relativo tratamento; quando mais correto seria que êle, compensando o natural pendor de sua intuitividade, recolhesse, no vão da arquitetura, e com todos os sentidos e atenções propiciamente abertos a desclarações opostas à luz e à evidência grega, externações da vontade e também valiosas; mas torna-se excessivo imaginar uma conduta dêsse gênero: na história da filosofia, análogamente ao que sucede na história do romance, o autor revela preferências indeclináveis, não fôra da significação da obra artística a maior ou menor presença dêle, autor, na estrutura ou nos ornatos apostos. A personalidade de Schopenhauer, como filósofo detentor de uma intuição, transcendia à dualidade costumeira, o uso de sua finalidade diluindo quaisquer oposições acaso surgidas na estruturação do sistema, no transcorrer do qual a arquitetura intervém como um processo, o que, aliás, se deduz de uma passagem onde êle esclarece: “se pensássemos em dar ao estilo gótico uma razão de ser natural e justificada, por inimigo que sejamos das comparações, poderíamos chamá-lo de polo negativo da arquitetura ou, em outras palavras, seu aspecto menor”; todavia acontece que, no pensamento de Schopenhauer, os modos inferiores se fazem de alguma sorte positivos na edificação do sistema, se vêem alcançados pela vontade que é um ser permanentemente ubíquo.

ENCANTAÇÃO DE GUIMARÃES ROSA

ARIANO SUASSUNA

Entre os depoimentos prestados, no Conselho Federal de Cultura, em memória de João Guimarães Rosa, constaram os de Augusto Meyer, Afonso Arinos de Mello Franco, Adonias Filho, Octavio de Faria e Josué Montello. Êste último afirmou que havia duas grandes linhagens de escritores, os lógicos e os mágicos; e, referindo-se ao depoimento de Octavio de Farias (que salientara a importância da palavra na obra de Guimarães Rosa), disse que essa mesma preocupação com os signos e palavras era de mágico: é como se Guimarães Rosa fôsse um mago que, com o ingrediente das palavras, fazia as combinações da alquimia e das ciências ocultas.

Aliás, e sem ter havido combinação prévia, Augusto Meyer já se referira ao fato de que Guimarães Rosa, como Fausto (ou como Riobaldo, seu grande personagem épico do “Grande Sertão: Veredas”), tinha realizado uma espécie de pacto com o Diabo, vendendo sua alma nos altares negros da forma e da palavra pura. Augusto Meyer fêz uma distinção entre *estilo* — alguma coisa de profundo e entranhado no sangue do homem — e *forma*, aparência exterior de um conteúdo. Tomou dois grandes escritores do século XX, Kafka e Joyce, para exprimir, segundo êle, as duas tendências dominantes da Literatura do nosso tempo. Seriam êstes os mais expressivos das duas tendências: Kafka, rico de significados, múltiplo, profundo, cheio de enigmas, mas tudo isso expresso numa forma *clássica* sóbria, ordenada, racional, transparente, que parece acentuar ainda mais, por sua clareza diáfana, o enigma do conteúdo; Joyce, muito mais preocupado com as combinações de palavras e mesmo de sons, num sentido quase contrário ao de Kafka. Seria talvez por causa desta oposição que Joyce representa, numa forma “moderna e de vanguarda”, a recriação do muito tradi-

cional de Ulisses; enquanto Kafka. “moderno e de vanguarda” quanto ao conteúdo, se aproximaria antes, quanto à forma, do tipo de escritor *clássico*.

Depois de fazer essa distinção e de declarar lealmente sua preferência pela linhagem kafkiana, Augusto Meyer incluiu João Guimarães Rosa na linhagem joviciana da Literatura atual, lembrando, então, como todos nós tínhamos uma certa tendência a não acreditar muito no que Guimarães Rosa falava, um pouco por sua condição de diplomata, e um pouco também pela preocupação, talvez excessiva, que Guimarães Rosa tinha com sua *carreira* de escritor.

Então Afonso Arinos, tomando a palavra, mostrou como essas preocupações de Guimarães Rosa, ao contrário do que parecia, resultavam do fato de que ele acreditava demais em tudo. Segundo Afonso Arinos, Guimarães Rosa era incapaz de ceticismo, o que deveria atribuir a sua qualidade de romancista: levando, como levava, tudo a sério, Guimarães Rosa fazia com que nós não acreditássemos em sua crença, ao vê-la aplicada a coisas que as outras pessoas consideravam até grotescas. Lembrou a importância que ele dava, por exemplo, à sua posse na Academia Brasileira de Letras; não se referia propriamente à Academia: mas Guimarães Rosa levava a sério não só as funções acadêmicas mas até a liturgia dessas funções. E, aludindo às palavras de Augusto Meyer, disse que poderia haver quem considerasse Guimarães Rosa até *gongórico*, por suas preocupações com a palavra e a forma pura: mas que isso não impediria o grande escritor dos “campos gerais” de Minas de se tornar, dentro de pouco tempo, um clássico da Literatura brasileira.

A meu ver, não existe contradição entre estas últimas palavras de Afonso Arinos e as de Augusto Meyer: a contradição aparente é só devida à ambiguidade da palavra *clássico*. Quando Augusto Meyer disse que Guimarães Rosa não era clássico, referia-se ao estilo, a alguma coisa de vital e do sangue, à maneira peculiar e entranhada de escrever, muito diferente da maneira dos escritores de temperamento clássico — sóbrios, claros, precisos, ordenados, com predominância da razão sobre a paixão. Quando Afonso Arinos disse que Guimarães Rosa será, um dia, um clássico, referia-se à importância de sua obra, à sua condição de grande romancista brasileiro, situado, em nossa Lite-

ratura, em pé de igualdade com Machado de Assis, por exemplo, por mais diferentes que sejam um do outro.

Quanto ao possível gongorismo de Guimarães Rosa, creio que uma reflexão aprofundada sobre isso poderia esclarecer muita coisa sobre o estranho e grande mundo que Guimarães Rosa alicerçou e construiu, e que elevou a Literatura brasileira a uma altura tão grande no campo da Literatura universal. Não há nada mais traiçoeiro do que as palavras; e, por ironia do destino, parece que são as palavras criadas pelos críticos e historiadores literários as mais equívocas. No que se refere ao gongorismo, por exemplo, foi preciso que um poeta, Garcia Lorca, mostrasse que Gongora nunca foi gongórico: que era um “poeta de duende”, como ele dizia, dono de um reino poético, cercado por grades e muralhas de diamante, cortado por bosques umbrosos, pedras e regatos, formados por ardente sangue espanhol, vivo e pulsando, como se fôsse o sangue do próprio reino.

Gongora foi, assim, injustiçado durante muito tempo, assim como foi também injustiçado o próprio Barroco, estilo do qual ele foi um dos maiores representantes. É por isso que julgo sempre indispensável fazer uma distinção entre o Rococó — estilo mundano e de alcova, o estilo arrebitado e empoado do século XVIII francês — e o Barroco ibérico, ou, melhor ainda, o brasileiro, principalmente o Barroco nordestino, talvez o mais sóbrio de todos, ainda que permanecendo com sua característica geral, dialética e contraditória, de união de contrários, de unidade de contrastes, de fusão de elementos clássicos e românticos, por ser, todo o Barroco, a primeira manifestação romântica de dissolução do clássico. Diga-se de passagem que é por isso que quase todo grande escritor do Barroco tem uma tendência para o humanismo épico: o humorístico é a categoria do risível que une o riso à mais amarga melancolia — contradição já por si dialética e barrôca e que, portanto, teria que seduzir e tentar Cervantes ou Shakespeare, presente que está tanto no “Dom Quixote” quanto no “Hamlet”.

Dentro deste entendimento, eu não hesitaria em aproximar Guimarães Rosa de Gongora, nem deixaria de considerá-lo um típico escritor do Barroco brasileiro, pertencente à mesma linhagem de Antônio Vieira, Matias Aires e Euclides da

Cunha. Lembro, novamente, que, para entender esta minha afirmação, é preciso acentuar que existe uma grande diferença entre o tempo cronológico e o tempo real: creio, por exemplo, que o século XVIII do Sertão nordestino é muito aproximado, em espírito e maneiras, do século XV ou XVI da Península Ibérica. É por isso que as capelas do Barroco sertanejo são sóbrias, austeras, belas em sua pobreza, ásperas no seu castanho quente, nos seus verdes e negros, nos seus vermelhos, nas suas formas pesadas e achatadas, nas suas grossas paredes de fortaleza. É por isso que o nosso Romanceiro popular do Nordeste acolheu as histórias de Carlos Magno e de seus Doze Pares de França, as de Roberto do Diabo ou de Dona Genevra, a da Imperatriz Porcina e a da Donzela Teodora. É por isso que esse mesmo Romanceiro tem versos que lembram Gongora na sua qualidade de precursor do surrealismo, ao mesmo tempo que narra ásperas histórias que lembram as novelas de cavalaria ou os romances épicos do Romanceiro ibérico.

O Barroco do litoral nordestino é menos sóbrio e menos áspero do que o sertanejo, que sempre me pareceu brasileiro e nordestino porém mais aparentado com a Espanha do que com Portugal. O Barroco baiano é menos sóbrio do que o nordestino litorâneo: para ver isso, compare-se a Igreja São Francisco da Bahia com a de São Pedro dos Clérigos do Recife. Já o Barroco mineiro, a meu ver, seria mais aparentado com Portugal do que com o austero e sóbrio espírito espanhol.

É dentro dessas linhas gerais de pensamento que aproximamos João Guimarães Rosa de Euclides da Cunha. É daí que vêm suas semelhanças, seus parentescos profundos, como também as diferenças que marcam cada um deles dentro da mesma linhagem brasileira e barrôca. "Os Sertões", fazendo parte da linhagem ibérica e épica das novelas de cavalaria, aproximam-se muito mais do estilo afortalezado e castanho das capelas do Barroco sertanejo e da "civilização do couro"; o "Grande Sertão: Veredas", descendente da "Demanda do Santo Graal" ou da "Donzela que foi à guerra", como que veio completar o "ciclo do ouro" das Minas Gerais, entrando numa comunhão harmoniosa com as igrejas ou a música mineira do

século XVIII, assim como "Casa Grande & Senzala" e o "Ciclo da Cana", de José Lins do Rêgo, vieram se integrar na "civilização do açúcar" da Zona da Mata nordestina.

A mim parece que o Sertão de Minas Gerais é mais parecido com a nossa Zona da Mata do que com o verdadeiro Sertão nordestino. Pelo menos é o que me sugere a paisagem do "Grande Sertão: Veredas", cheia de árvores, bosques verdes, e rios; o "liso do Sussuarão" é apenas um episódio dentro de todo aquêlê verdume e tôdas aquelas águas. Já o Sertão nordestino, o Cariri, a Espinhara, o Moxotó, o Pajeú, é um deserto pedregoso, povoado de cabras, jumentos, carneiros, répteis e lagartos, carcarás e gaviões, um grande planalto amarelo e castanho, com uma ou outra serra, muita poeira e muito sol. Por isso, as matas fêmeas do "Grande Sertão: Veredas" são aparentadas com os bosques portugueses da versão portuguesa da "Demanda do Santo Graal"; e o mato macho, as paisagens secas e pedregosas que Euclides da Cunha recriou em sua obra épica são mais parecidos com as estradas e planícies e planaltos, empoeirados e cheio de cabreiros, do "Dom Quixote".

Reconheço que um dos meus defeitos mais graves, como escritor, é o tom demasiadamente pessoal e as alusões particulares que de vez em quando faço a um mundo que só para mim tem validade. Mas esta alusão, agora, é tão importante e esclarecedora, que não posso me furtar a ela para dizer o que desejo. O crítico espanhol Enrique Martínez López, professor de Literatura espanhola na Universidade da Califórnia, escreveu, certa vez, um "Guia para Leitores Hispânicos do *Auto da Compadecida*", do qual extraio as seguintes palavras:

"O que realmente interessa sublinhar para uma correta introdução do sertão à obra de Ariano Suassuna é o fato especial de que êle é um homem do sertão, um sertanejo... dessa zona desértica, triângulo de fogo solar e fome que se estende pelo interior dos Estados situados no Nordeste... No sertão, o que salta aos olhos é sua virilidade. Desde a erma paisagem que, semelhante à Castela de Ortega y Gasset, é larga e plana como o peito de um varão, até as mulheres, que são mulheres, mas com impulsos de homem, como as que encontramos na obra de Suassuna. E o homem desta terra, o sertanejo, é sobretudo um homem familiarizado com a ruína. As espantosas secas que periódicamente

afligem a região levam tudo em poucas semanas. A certa altura do ano, o sertanejo nota que o suor de sua fronte se evapora depressa demais, que os dias abrasam, que as noites se tornam cada vez mais frias, e que o gibão de couro dos vaqueiros — é terra de vaqueiros — se endurece como couraça de bronze. São os primeiros sinais... É preciso emigrar depressa. O céu torna-se um forno e a terra arde sob um sol incontrolável e desapiadado que lhe abre gretas pavorosas e calcina todo ser vivo. O sertão, que é terra sem caminhos, enche-se de brancas veredas de ossamentas... O sertanejo, pois, tem que fazer para si, da vida, uma composição de lugar fatalmente ascética. Assim, tem sobriedade no comer, no morrer. O gesto recolhido para dentro, como a palavra, e também a punhalada, geralmente pouco explícita. É terra brava, que nos faz pensar, insistimos, numa Castela ideal, por muitas coisas além da paisagem. Por sua fome, que mantém ágeis e combativos os corpos e aguça o engenho em picardias sutis. Por seu sonho de água e mar, cujo frescor e riqueza saem a procurar os homens num êxodo eterno. Pelo ardente misticismo que às vezes incende de milagres estas soledades imensas, onde imperou a alucinação sangrenta de Antônio Conselheiro ou a bondade carismática do Padre Cícero do Juazeiro, padrinho do sertão... Por suas sangrentas defesas de honra e da palavra empenhada. E sobretudo pela viva tradição jogralesca que percorre suas cidades poeirentas. Façanhas de bandidos, duelos famosos, milagres e crimes, burlas e requestas, coisa de hoje e muitas mais de ontem, tudo isso se canta nas feiras do sertão. Jograis modernos, alguns com irreverentes microfones mas de voz milenária, vão recitando suas coplas, xácaras e romances de cordel ante auditórios ingênuos que entretanto estão mais familiarizados com a história dos Doze Pares de França, da amiga de Bernal Francês ou da Donzela Teodora do que com um filme".

A citação é longa, mas, como eu disse, indispensável: porque é um espanhol quem subscreve a semelhança que, desde 1947, afirmei notar entre a Espanha e o Sertão; e porque, não sendo nem crítico nem sociólogo, não sei a que atribuir essa maior semelhança com a Espanha e não com Portugal, apesar de sermos mais descendentes de portugueses do que de espanhóis. Será que, no fundo, Portugal e a Espanha são mais parecidos do que eu julgo? Terá sido que o contingente de sangue espanhol, aqui vindo do reinado de Dom Felipe II até 1640, por acaso tocou mais os continentes familiares que forjaram a "civilização do couro"? Terá sido o caráter peculiar da mestiçagem sertaneja? Na Zona da Mata, a influência negra é muito maior do que no Sertão, onde a mistura foi feita

muito mais com o sangue tapuia do que com o negro. Será que, recebendo uma boa dose do sangue daquêles tapuias de rosto de pedra, o sangue português se endurece e se reassemelha mais com o espanhol? Será a semelhança das terras desérticas? Não sei. O que sei e pressinto é que essa é a origem das diferenças entre o Sertão nordestino e o mineiro, entre "Os Sertãos" e o "Grande Sertão: Veredas", entre Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa. Mas, acentuadas essas diferenças pessoais, é também êsse caráter peculiar do Barroco brasileiro que os coloca dentro da mesma linhagem épica, mediterrânea, peninsular e brasileira.

Como tôda grande obra, a de Guimarães Rosa é muito difícil de interpretar. É rica, cheia de caminhos e veredas inexploradas, de contradições aparentes e de unidade profunda, de possibilidades e perspectivas. É por isso que, numa simples homenagem como aquela à qual me referi de início, despertou tantos comentários, aparentemente desencontrados. É por isso que Josué Montello, a respeito dêle, falou em escritor ao mesmo tempo lógico e mágico, Afonso Arinos lembrou Gôngora e Augusto Meyer se referiu a Kafka e a Joyce. Para minha visão, sertaneja e arbitrária, a Literatura mais autêntica brasileira está mais perto do mito do que da especulação filosófica, mais da épica (sempre um pouco coletiva) do que das preocupações individualistas ou formalistas da Literatura psicológica e intimista, atualmente em voga na Europa. Não creio, por isso, que João Guimarães Rosa tenha parentesco nenhum com Kafka, se bem que considere seus personagens meio místicos dos "gerais" mineiros mais empolgantes do que as figuras, sempre meio *atravessadas*, de Kafka. Por outro lado, não creio, também, que êle se aproxime realmente de Joyce, a não ser por alguma semelhança exterior e pouco importante. Não desconheço o valor e a importância objetiva da obra de James Joyce, mas, apesar disso, já escrevi uma vez e repito agora que a ser autor do "Ulisses" eu preferiria sê-lo de "O Guarani" ou de "O Sertanejo" de José de Alencar. Isto porque José de Alencar, com todos os defeitos que pudesse ter — e que não reconheço — foi um criador de mitos brasileiros, desbravador de fecundos caminhos; e James Joyce, com tôdas as suas qualidades, é início e têr-

mo do impasse a que chegou o romance europeu contemporâneo.

A palavra de Augusto Meyer é, para mim, a palavra de um mestre. Mas eu só aceitaria as ligações que êle apontou entre Guimarães Rosa e James Joyce com muitas explicações. Guimarães Rosa chegou realmente a uma forma que quase vive por si mesma; mas o que existe por trás dessa forma é tão diferente de Joyce que as semelhanças entre os dois só podem ser acidentais. E, mesmo, só se pode falar dessas semelhanças quando nos referimos às obras menores de Guimarães Rosa. O "Grande Sertão: Veredas" é uma obra épica, uma cantiga de gesta em prosa, uma novela brasileira de cavalaria comparado com o qual o "Ulisses" é uma obra cerebral e "de vanguarda", concebida e realizada como uma estéril especulação de erudito. E, ainda que se falasse na forma, existe, a meu ver, uma diferença enorme entre o alogicismo, deliberado e procurado, do monólogo interior joyciano, e o processo do "Grande Sertão: Veredas", a meu ver muito mais aproximado da oralidade das grandes narrativas épicas e populares.

Coisa semelhante sucede, aliás, se o comparamos com Kafka: "O Processo" é um romance deliberadamente filosófico. Se comparamos a obra de Kafka com "A Odisséia" de Homero, ou com o "Dom Quixote" de Cervantes, veremos que estas duas obras estão muito mais perto do puro mito popular do que das especulações filosóficas e cerebrais de Kafka (ou de Sartre, ou de Camus, ou do "novo romance"): no entanto, apesar disso, ou por isso mesmo, são muito mais carregadas de virtualidades e possibilidades humanas, incluindo-se, nelas, as filosóficas. Dom Quixote e Hamlet não são heróis de obras "filosóficas", mas de obras que têm, além de outros, profundos problemas filosóficos implícitos: por isso são personagens muito mais vivos, muito mais ricos e cheios de sugestões do que os descarnados heróis das novelas modernas, que mais parecem uns pensamentos encarnados, lúcidos, transparentes, mas sem vida; sem paixão, sem carne, sem sangue e sem ossos; fantasmas postos a serviço de um significado único e por isso sem a força e a riqueza vital de Édipo, Electra, Joca Ramiro e Diadorim.

O "Grande Sertão: Veredas", como gesta brasileira dos "gerais" de Minas, também possui como a "Demanda do San-

to Graal", além da grande força narrativa épica, seus enigmas filosóficos, seus mitos, seu alto significado simbólico. O sertão, ali, é o mundo, o Riobaldo, herói errante, como Ulisses, é o homem que o atravessa, que faz sua *travessia*, palavra-chave que encerra uma das três grandes narrativas épicas do Brasil (sem se falar na voz augural e inaugural de José de Alencar, as outras duas são "Os Sertãos", de Euclides da Cunha, e "Pedra Bonita — Cangaceiros", de José Lins do Rêgo). Guimarães Rosa, atento ao enigma do mundo, não é um filósofo — e ai do seu romance se êle o fôsse! — mas, como todo mundo, fez a si mesmo alguma das grandes indagações filosóficas. Quem somos nós? De onde viemos? Onde estamos? Para onde vamos? Nessa zona empoeirada, nêsse Sertão das perguntas, nessa região de transcendência e mito que é a terra-de-ninguém onde se encontram religiosos e ateus diante do mesmo enigma (e onde a morte, o destino, o acaso, a fatalidade, o caos, o absurdo latem como feras); por êsse Sertão estranho que se apresenta a qualquer homem de qualquer lugar do mundo; por aí, por esta terra do Sertão mineiro — figura particular do Sertão geral — erram Riobaldo e seus jagunços, realizando a tarefa de todos nós, a estranha e perigosa tarefa de viver. E viver é tudo: é indagar, é lutar (contra os inimigos ou contra a injustiça), é sobreviver, é escapar no momento necessário, é amar, é envelhecer, é morrer.

É por isso que eu disse, há pouco, que, apesar de não ser, graças a Deus, um romance filosófico, o "Grande Sertão: Veredas" tem profundas implicações filosóficas. Guimarães Rosa não é Kafka, mas Riobaldo, errante como Ulisses, está também submetido ao estranho processo do mundo, êsse processo no qual, sem sermos consultados, nós somos atraídos para participar do estranho jôgo da vida, e no qual, mal despertamos nêsse desértico promontório a que fomos arremessados, já estamos, sem culpa, condenados à morte, por um crime desconhecido e terrível. Surgem então êsses nomes que cada um interpreta à sua maneira — o acaso, o destino, a fatalidade, os deuses, os diabos. Parece que são, todos êles, faces diferentes da mesma realidade estranha e ameaçadora. Mesmo às pessoas mais dotadas de força vital, elas aparecem, as divinddes que espreitam por dentro e de fora, com seu ar diabólico, mo-

lhadas de caos. E o homem se opõe instintivamente a elas, mas, ao mesmo tempo, sente que pelo simples fato de dar nome à ameaça diminui seu perigo: presente sua natureza perigosa e hostil ao sangue do rebanho, mas sabe que quem dá nome à Onça começa a tornar sua ferocidade menos terrível. Todo esforço para se alçar ao divino — seja esforço de conhecimento, seja esforço de beleza, seja esforço de justiça — é uma tentativa de dar sentido e ordem a êsse Caos que o ameaça. Mesmo um jagunço como Riobaldo. Sente-se no seu esforço desorientado de revolta, seu desejo de divino e de dominação do diabólico, a luta do homem em busca de alguma coisa mais pura, mais bela e mais ardente do que êle mesmo. É verdade que êle é um jagunço, como muitos nordestinos foram cangaceiros. Mas temos nós o direito de nos julgar em melhores condições? Talvez nossa violência esteja apenas escondida, talvez sejamos pacíficos simplesmente por covardia. Nas condições em que Riobaldo nasceu, no áspero meio dos “campos gerais”, aquela foi uma das ásperas maneiras de vida que lhe apareceram e que êle escolheu. E a vida não é sómente áspera: existem as madrugadas diante da areia branca e dourado pelo sol nascente, com pássaros estranhos e graciosos pousados como por milagre diante de nós, existem as mulheres de corpo macio, a amizade, o vinho, a luta, as cavalgadas noturnas, com o mato cheirando, e cheias de estranha poesia.

Guimarães Rosa, adepto meio pagão e meio heterodoxo da vida, era também um homem profundamente religioso. Parecia dizer, como um de seus personagens, que uma religião só não dava para pagar o crime, o sangue e as culpas de uma vida — mesmo aquelas aparentemente inocentes. Não existe inocência pura nos homens, não existe culpa pura: todos nós somos, ao mesmo tempo, inteiramente inocentes e profundamente culpados.

A mim, porém, o que mais me entusiasma no “Grande Sertão: Veredas” é que, sendo tudo isso, dizendo tudo isso, é um grande romance e um grande romance profundamente brasileiro. Uso, de propósito, a palavra *romance*, que, exatamente por ter muitos significados (desde o *rimance* em verso medieval até o *folheto* também em verso do Romanceiro nordestino e a novela em prosa), é a palavra mais apta a expressar

a riqueza e profundidade vital dessa grande obra. Já mostrei suas aproximações mais longínquas com a epopéia mediterrânea e mais diretas com as grandes gestas em prosa da nossa tradição ibérica, as novelas de cavalaria. Já mostrei seu profundo sentido de romance simbólico e filosófico. Resta lembrar que, sendo tudo isso, é êle, ainda como os nossos romances de cordel, uma cantiga de cangaceiros, um romance ibérico de sobrevivência, e um romance de amor e fidelidade: é como se o “Grande Sertão: Veredas” fôsse uma fusão da “História do Valente Vilela”, do romance da “Donzela que foi à guerra”, de “A Fôrça do Amor ou Alonso e Marina” e de outro romance de amor e fidelidade qualquer, como, “O Heroísmo de Sidrão e os Martírios de Helena”, por exemplo. Como o autor dêste último, o Cantador nordestino Cirilo, Guimarães Rosa poderia ter começado seu grande romance com esta inovação inicial:

Neste romance se vê
luta, batalha e terror,
fôrça, coragem e vingança,
tristeza, pranto e horror,
bravura, honra e critério,
ódio, triunfo e amor.

No mesmo assunto eu descrevo
uma história verdadeira,
falando sôbre um barão
pai de uma filha solteira,
conhecido ali, nas zonas,
pelo “o terror da ribeira”.

Eu poderia ter escolhido outras inúmeras invocações do nosso extraordinário Romanceiro popular do Nordeste. Escolhi êste porque nêle parece estar resumido o cortejo de personagens e acontecimentos que desfilam no “Grande Sertão: Veredas”: as lutas e batalhas de Riobaldo, sua fôrça, sua coragem, a vingança que êles empreendem e executam contra os assassinos de seu chefe, a honra, seu amor por Diadorim (filha solteira do barão sertanejo Joca Ramiro). E se transcrevi a segunda sextilha, foi para lembrar que, para Guimarães Rosa, — como para nossos Cantadores e poetas populares do Nordeste — os fazendeiros e chefes de Cangaceiros são barões e

cavaleiros. O tempo que vivemos no Sertão é um tempo arcaico que só agora começa a se atualizar; e é por isso que, ao escrever sua gesta épica, Guimarães Rosa foi tão autêntico quanto Homero ao escrever as dêles, enquanto James Joyce, mesmo escolhendo o mito homérico de Ulisses, fez isso friamente, ceticamente, decadentemente, como o filho de uma civilização super-refinada, já incapaz de acreditar no heroísmo, na luta, no homem, na vida. É como se a vida das grandes cidades, tão refinada quanto seja, se afaste das fontes da vida verdadeira, do contacto com as árvores, as pedras, os animais — vida que, no Sertão, parece comunicar alguma coisa de sua tranquilidade ao homem. É por isso que, no Sertão, até a morte é mais natural: não há grande diferença entre a morte de um homem que morre de doença ou de tiro, e a morte de uma rês que foi picada pela cascavel.

Por outro lado, sempre como homem-de-fronteira que foi, Guimarães Rosa preferiu escolher como “guião” e fonte profunda de sua história, um romance de origem ibérica, mas que ainda hoje é cantado no Sertão nordestino. É o romance da “Donzela que vai à guerra”:

— Já se apregoam as guerras
entre a França e Aragão:
ai de mim que já sou velho,
não nas posso brigar, não!
De sete filhas que tenho
sem nenhuma ser barão!
Responde a filha mais velha
com tôda a resolução:
— Venham armas e cavalo
que eu serei filho barão.

Como se vê, é a história de Diadorim, de Maria Deodori-na, que veste o gibão de jagunço e sai a guerrear nas hostes de seu Pai, o barão sertanejo e chefe guerreiro Joca Ramiro. Como sucede a Riobaldo, atraído pelos olhos de onda do mar de Diadorim, também o capitão da “donzela que vai à guerra” fica perturbado diante dos olhos do soldado Conde Daros (nome que ela adota, passando como homem e vestida de armadura) e vai se queixar aos pais:

— Senhor pai, senhora mãe
grande dor de coração,
que os olhos do Conde Daros
são de mulher, de homem não!

Refere a escritora Angela Delouche, que sua mãe, nordestina sertaneja, cantava êste romance, com as variantes comuns aos romances ibéricos ainda sobreviventes no Sertão. Lembra-se ela perfeitamente desta quadra, que é muito repetida no decorrer do romance, e que sua mãe cantava assim:

— Minha mãe, minha mãezinha,
minha mãe do coração,
os olhos de Dom Barão
são de mulher, de homem não!

Como sucedia também a Diadorim, o falso Conde Daros nunca se banha diante dos outros. A mãe do capitão aconselha-o:

Convidai-o vós, meu filho,
para convosco nadar,
que, se êle mulher for,
o convite há de escusar,

Na escôlha do romance “A donzela que vai à guerra”, portanto, pode-se dizer que João Guimarães Rosa foi, ao mesmo tempo, ibérico, mineiro e nordestino — brasileiro, enfim. Não ficaram nisso, porém, suas ligações com o Nordeste e é o que ainda vou mostrar.

Logo quando surgiu o “Grande Sertão: Veredas”, os críticos saudaram a obra como alguma coisa de absolutamente novo na Literatura brasileira — como, aliás, já sucedera antes com o livro de Euclides da Cunha. E tinham razão, porque, como tôda grande obra, êsse grande romance mineiro é profundamente pessoal. Mas, a meu ver, o fato de que êle está profundamente inserto, também, na tradição da Literatura brasileira, nem diminui essa novidade nem o gênio do autor. Pelo contrário: tornando-se, assim, obra nacional, é cume e resumo de obras menores, e inscreve-se, ao lado de “Os Sertões”, no livro de nossas mais altas linhagens, no Armorial de honra da nossa Literatura, que não é incipiente, como se diz, mas pelo contrá-

rio está entrando, agora, em seu apogeu: como para Augusto Matraga, está chegando a nossa hora e a nossa vez no mundo. A meu ver, não é por acaso que os dois maiores romancistas contemporâneos sejam um grego, Nikos Kazantzaki, e um brasileiro, João Guimarães Rosa. Por isso, é fundamental, para mim, mostrar que João Guimarães Rosa não foi um acidente fortuito dentro de nossa Literatura. É verdade que êle teria sido grande romancista em qualquer tempo, em qualquer lugar e em quaisquer condições. Mas o "Grande Sertão: Veredas", talvez, não tivesse sido a obra épica que é, se tivesse sido noutro País. Por outro lado, mesmo sem se falar no Romanceiro ibérico e no Romanceiro Popular Nordeste, seria o "Grande Sertão" uma obra talvez muito diferente se não tivessem existido alguns escritores brasileiros que influenciaram e marcaram João Guimarães Rosa. Alguns desses escritores eram tão grandes e importantes quanto êle, como é o caso de Euclides da Cunha e José Lins do Rêgo. Outros, foram grandes por sua qualidade especial de vozes iniciais, de criadores e profetas, como é o caso de Afonso Arinos, (o velho) e José de Alencar. Outros, nem por serem menores, deixaram de exercer influência sobre êle: é o caso de Hugo de Carvalho Ramos e Gustavo Barroso, entre outros.

A presença de "Os Sertões" é visível, pelo menos no subconsciente de João Guimarães Rosa quando concedeu o "Grande Sertão: Veredas" e alguns dos seus outros *contos* — usada aqui a palavra *conto* no sentido do português antigo, o da "Demanda de Santo Graal", isto é, no sentido de *narrativa*. Tanto em Euclides da Cunha como em João Guimarães Rosa, está presente o mesmo espírito épico e guerreiro, um recriando o Sertão nordestino, outro o mineiro, mas ambos com heróis que não são mais puramente ibéricos, nem negros, nem tapuias, nem mouros, mas uma mistura de tudo isso, porque são brasileiros e castanhos. Pajeú, herói guerrilheiro de "Os Sertões" é tão grande e autêntico quanto Riobaldo; Antônio Conselheiro, herói-pai, é tão presente a Canudos quanto Joca Ramiro aos campos gerais de Minas. Tanto em "Os Sertões" como no romance de Guimarães Rosa, encontramos o velho processo épico da enumeração dos chefes guerreiros, que depois reaparecem, já nossos conhecidos, ganhando, assim, em

vida e intimidade, ante nossa simpatia. Tanto Euclides da Cunha quanto Guimarães Rosa repetem, talvez involuntariamente, como se fôsse uma necessidade intrínseca do processo épico, o procedimento de Homero, ao enumerar um por um, com armas, bagagens e número de apaniguados, os chefes guerreiros que se lançariam ao assalto de Troia. E, às vêzes, talvez, inconsciente, mas talvez também para prestar uma homenagem a seu grande antecessor, João Guimarães Rosa dá a um ou outro dos seus heróis o nome de um figurante da epopéia sertaneja de Canudos: Pedrão é um deles.

E vão por aí as semelhanças. O romancista pernambucano Maximiano Campos chamou certa vez o Conselheiro de herói épico, comparando-o a Ulisses. De fato, na "Ilíada", entre os gregos, o herói-guerreiro é Aquiles, o herói-decifrador é Ulisses, o astuto. Entre os troianos, Príamo é o herói-pai, a figura decifradora é Cassandra — aquela Édipo-mulher — e o herói-guerreiro é Heitor. Em "Os Sertões", Antônio Conselheiro é, ao mesmo tempo, herói-pai e herói-decifrador, o homem divino encarregado de decifrar para os sertanejos a esfinge do mundo: é como se o Conselheiro fôsse a síntese de um Príamo e um Édipo sertanejos. Os heróis-guerreiros de "Os Sertões" são os chefes de grupo, capitaneados pelo herói-castanho pernambucano, Pajeú. Já no "Grande Sertão: Veredas", o herói-pai é Joca Ramiro, o herói-guerreiro é Riobaldo, e o enigma do mundo como que mora nos olhos verdes de Diadorim, Cassandra sertaneja que empreende sua decifração, na sua qualidade de mulher edípica, macho-e-fêmea como Tirésias, figura esquiva e meio equívoca de andrógino de olhos verdes. Aliás, Benedito Nunes, em ensaio admirável, ligou Diadorim ao velho mito grego e mediterrâneo do andrógino, enigmático e cheio de alusões e sugestões. Quanto a Riobaldo, errando diante de seu estranho Sertão, assistindo ao cortejo estranho do mundo, visita uma "plaga infernal" — como acontece a Ulisses, — e vende a alma ao Diabo, para, ao mesmo tempo, vencer a luta épica do mundo e se tornar seu decifrador, resolvendo o enigma que a Onça parda do mundo propõe a cada um de nós. Guimarães Rosa tinha as contradições dialéticas do Barroco, e entre elas a exaltação pagã da vida e da natureza e a presença fatal da morte. Diferentemente do

que acontecia, porém, com os barrocos brasileiros dos séculos XVII e XVIII talvez desse preferência aos frutos e folhagens da vida do que ao pó e à cinza da morte, estando mais próximo, quanto a isso, de Manuel Botelho de Oliveira do que de Matias Aires. Para o Teatro barroco — fôsse elizabetano ou espanhol, o mundo era um teatro:

“A vida é um conto narrado por um idiota, um conto cheio de sons e de fúria mas que nada significa. Um pobre ator que dá cambalhotas e logo se retira do palco”.

Calderón de La Barca falava do “grande teatro do mundo”, e o nosso moralista barroco do século XVIII, o grande Matias Aires, escrevia também:

“Que são os homens, mais do que aparências de teatro? Não vivemos, esperamos a vida; tudo no mundo são sombras que passam, e vem reduzir ao princípio comum de tudo, terra e pó. A vaidade e a fortuna governam a farsa desta vida. Ninguém escolhe o seu papel, cada um recebe o que lhe dão. Aquêles que sai sem fausto nem cortejo, e que logo no rosto indica que é sujeito à dor, à aflição e à miséria, êsse é o que representa o papel de homem”.

Por outra parte, como eu disse a princípio, o Romanceiro popular do Nordeste, como tôda a Arte e tôda a Literatura mais autênticamente brasileira, tem muito do espírito dialético do Barroco. Já mostrei que, pelo sôpro épico que percorre o “Grande Sertão”, Guimarães Rosa poderia tê-lo começado com duas sextilhas de um Cantador nordestino. Digo agora que, por êsse parentesco com nossos Barrocos brasileiros, poderia também iniciá-lo com estas outras duas sextilhas sertanejas, populares e barrocas do Cantador Luiz de Lira:

O mundo é um teatro
de gigantesca beleza:
seu conjunto de artistas
circula nesta grandeza,
aumentando as projeções
do cine da natureza.

São os artistas do mundo
nossos povos valorosos,
criadores de comédias

e dramas misteriosos,
como êste que descrevo
em dois atos perigosos.

O poeta popular nordestino parece ter consciência de que escrever certos “atos literários”, aumentando “as projeções do cine da natureza”, é também um ato perigoso. É que escrever também é viver, e a vida é cheia de perigos e ameaças. A esfinge, a Onça parda do mundo, pode ficar tranquila, porque até agora não houve nem um decifrador que ela não tivesse acabado por devorar. É por isso que João Guimarães Rosa dizia que a vida é perigosa e que a morte é um ato de encantamento, o ato encantatório por excelência, aquêles que nos une total e definitivamente ao enigma da vida.

E volto àquela afirmação de que, quanto à forma, Guimarães Rosa pertence à grande estirpe barroca brasileira, estirpe que, ainda meio-ibérica, começa com Antônio Vieira, Botelho de Oliveira, Itaparica, Antônio-José, Matias Aires, e, já completamente brasileira e castanha, ganha todo o seu esplendor com Euclides da Cunha. Dizia Joaquim Nabuco — que era um europeu meio cartesiano — que Euclides da Cunha escrevia com cipó, referindo-se com isso a seu duro e bárbaro estilo sertanejo. A meu ver, a frase tem dois defeitos: é injusta como restrição e imprópria como imagem. Nabuco não viu que as arestas de seu duro estilo eram um dos maiores méritos do nosso épico sertanejo de Canudos; e depois, Euclides da Cunha não escrevia pròpriamente com cipó, mas com espinhos de mandacaru, longos e aguçados como punhais finos. Já vi espinhos de mandacaru com um palmo de tamanho, o comprimento de um punhal pequeno em forma de estilete. Com êsse estilete, com êsse instrumento antigo de escrever (e com pontas de punhal que deve ter achado no chão arrasado e queimado de Canudos, e com cinzéis feitos de velhos canos de bacamartes rebentados) êle pegava grandes blocos de pedras sertanejas e cortava, até que conseguiu, amassando êsses blocos de pedra com seu sangue, forjar aquelas arestas, aquelas duras palavras que eram as únicas aptas a levantar aquêles mundo — o mundo áspero e épico de “Os Sertões”. Escrever com cipó, quem escrevia era Guimarães Rosa, mais requintado e mais delicado, com aquelas lianas ondeadas e elegantes, apesar de

selvagens, com os verdes cipós das matas luxuriantes de Minas, cheias de ervas venenosas, resinas, filtros, estranhas e odorantes parasitas. É o Barroco vegetal das matas de Minas, ao mesmo tempo oposto e parente próximo do Barroco sertanejo do Nordeste. Por isso, assim como sucede também a Euclides da Cunha, aquêle era o único estilo apto a levantar o mundo de Guimarães Rosa. Pode-se dizer, talvez, que nas suas últimas obras, como "Tutaméia" por exemplo, Guimarães Rosa, desenvolvendo demais, por influência da crítica, certas tendências que tinha dentro de si, estava realmente incorrendo no formalismo que Augusto Meyer lhe apontou. Mas no "Grande Sertão: Veredas" existe equilíbrio entre o conteúdo dialético e épico e o Barroco vegetal de zona-da-mata brasileira, com predominância do verde e da linha curva, com a sombra e o musgo, parasitas e lianas — com tudo aquilo que marca a presença vegetal nêsse Barroco. Nêsse momento, seu estilo é um motivo de enriquecimento filosófico da narrativa, é estilo entranhado no sangue do homem e do poeta, e não construção formalística, hábilmente e friamente realizada. Assim de passagem, e para dar um só exemplo do que digo, lembro a bela cena da morte de Medeiros Vaz. O herói, velho guerreiro idolatrado pelos mais moços, agoniza, deitado sobre um couro de boi, na fria noite do planalto mineiro. De repente começa a morrer e o jovem jagunço, que fôra deixado a seu lado enquanto os outros descansavam, corre para avisá-los. Se fôsse aquilo uma história narrada comumente, diria êle — "Corre, que o chefe está morrendo". Mas, na mão de Guimarães Rosa, a frase é: — "Acode, que o chefe está no fatal". Além do choque de beleza que experimentamos diante de sua forma nova, traz ela consigo, ao chamar a morte de *o fatal*, tôda uma série de evocações e inovações filosóficas, lembrando a fatalidade e o destino cego de todo o rebanho humano.

Por outro lado, também, como eu vinha dizendo, existem outros ecos de escritores brasileiros na grande obra de João Guimarães Rosa. Creio que ninguém lerá, por exemplo, o conto intitulado "O Recado do Morro" sem se lembrar de que, antes dêle, Afonso Arinos (o velho) tinha contado a história de outro Pedro, Pedro Barqueiro, gigante de fôrça e coragem, que, traído e delatado, na hora da vingança perdoa o inimigo, como

sucedeu a Pedro Orósio — aliás, se não me engano, também numa ponte. Tanto Afonso Arinos como Hugo de Carvalho Ramos — êste principalmente — recriaram, antes de Guimarães Rosa, a paisagem dominada pelos buritis. Em Hugo de Carvalho Ramos encontramos mesmo um estilo que pode se considerar como antecessor do de Guimarães Rosa, no aproveitamento de expressões populares e arcaicas, no giro barroco e no ritmo vegetal da frase. Em Gustavo Barroso vamos encontrar, antes de Guimarães Rosa, a mesma identificação entre o espírito medieval e o Sertão. Se a influência de Hugo de Carvalho Ramos em Guimarães Rosa alcança o conteúdo e a forma, a de Gustavo Barroso é mais no sentido da visão geral do Sertão como alguma coisa de sagrado, resumo e, ao mesmo tempo, contrário do Mundo. Foi também em Gustavo Barroso que Guimarães Rosa foi beber sua idéia poética de ampliar aos comandados os nomes dos chefes; antes de o mineiro chamar seus jagunços (de acôrdo com o nome de quem os comandava) de "os hermógenes" ou "os riobaldos", já Gustavo Barroso tinha anotado:

"O sertanejo dá o plural aos nomes próprios para determinar todo o bando: os Brilhantes, os Guabirabas, os Viriatos; e quem herda a chefia duma quadrilha, herda o nome do chefe desaparecido".

Anote-se também — e isso é importante — que, na obra de João Guimarães Rosa, amplia-se o sentido da palavra *Sertão* até torná-la simbólica e filosófica: o Sertão, como eu disse, é o mundo, que o homem tem que decifrar, para lhe dar aquilo que êle não tem por si só, um sentido. É a esfinge a resolver, a Onça a domar, mesmo sabendo que essa fera, bela como seja, é hostil e feroz e terminará por nos despedaçar com suas garras. Pois bem: antes de Guimarães Rosa, repetindo velhas tradições da nova língua e da crônica, e comentando a visão que Euclides da Cunha e os sertanejos tinham do Sertão, tinha escrito Afrânio Peixoto estas palavras que parecem, sem dúvida, de Guimarães Rosa:

"Os Sertões" são o nosso coração, a alma do Brasil; Sertão: parecia que o nome não comportava demasias, porque de si já era

singular. O Sertão é o recesso, é o íntimo do deserto, o Deserto, como o Mundão é lá muito longe, ainda mais longe, onde o mundo parece acabar e recomençar o Mundo".

A meu ver, tudo isso demonstra como, longe de ser um acidente ocasional em nossa Literatura, João Guimarães Rosa é um escritor profundamente brasileiro, que somente no Brasil poderia ter feito o que fez. E, o que deixo de propósito para referir agora: foi um escritor que só poderia ter feito a epopéia mineira dos jagunços depois do grande movimento do romance nordestino que o preparou. Já me referi a "O Sertanejo", de José de Alencar, marco inicial, e a "Os Sertões", epopéia guerreira que deu dimensão de gênio ao romance sertanejo. Agora, porém, é a vez de falar noutro romance nordestino que nada fica a dever nem ao de Euclides da Cunha nem ao de João Guimarães Rosa. Refiro-me à "Gesta de Aparício", nome que inventei para batizar o romance sertanejo único que José Lins do Rêgo separou em dois títulos, "Pedra Bonita — Cangaceiros". Esses dois romances só deveriam ser publicados em volume único, pois são, de fato, um romance só em duas partes; e um romance com aquelas mesmas qualidades de epopéia que apontei no "Grande Sertão: Veredas".

Comumente, quando se fala na obra de José Lins do Rêgo, é numa referência ao "Ciclo da Cana de Açúcar", ou, principalmente, a "Fogo Morto", considerado como sua obra prima. É que os críticos de José Lins do Rêgo têm sido, até hoje, mais ligados à Zona da Mata do que ao Sertão. No entanto, a meu ver, sua obra-prima é a grande gesta épica de Aparício Vieira, o cangaceiro. Com ela, José Lins do Rêgo se filiou a uma tradição mais antiga da Literatura erudita do Brasil, a do sertanismo, que antecedeu à dos romances da Zona da Mata. De fato, se se quiser, mesmo, marcar um início para ambos, pode-se fazê-lo a partir de um tronco só, "O Guarani" e "O Tronco do Ipê" (para os romances da Zona da Mata) e "O Sertanejo" (para os romances do Sertão). Mas o Sertão de José de Alencar é quase indiferenciado da Zona da Mata, parece com o Sertão de Afonso Arinos, de Hugo de Carvalho Ramos e de Guimarães Rosa, se bem que em "O Sertanejo" a gente já encontre a presença do Romanceiro po-

pular do Nordeste (com o romance "O Rabicho da Geralda") e também encontre o Capitão-mor sertanejo Gonçalo Pires Campelo encastelado em sua fazenda da "Oiticica" e ostentando seu gibão de couro como um cavaleiro medieval a sua armadura. Depois daí, apesar do aparecimento de um outro romance sertanejo — os cearenses — é com "Os Sertões" que começa realmente o grande romance do Sertão nordestino (como observou muito bem Alceu Amoroso Lima, naquele tempo, porém, incapaz de fazer a diferenciação entre o Sertão do sul e o do Nordeste, porque não conhecia este último). Já o romance da Zona da Mata teria seu livro inicial com "Casa Grande & Senzala", de Gilberto Freyre: "A Bagaceira", de José Américo de Almeida, seria, em relação a "Casa Grande & Senzala", o que "Os Brilhantes" ou "Dona Guidinha do Pôço" tinham sido em relação a "Os Sertões". Aliás, Euclides da Cunha faz, em "Os Sertões", referência a um romance de Araripe Júnior, "O Reino Encantado", escrito exatamente sobre o mesmo tema da "Gesta de Aparício", o episódio sertanejo da Pedra Bonita.

Quando escreve seus romances dos Engenhos, José Lins do Rêgo se enfileira nos caminhos abertos por "Casa Grande & Senzala". Mas quando escreve a grande gesta sertaneja de Aparício, larga essa picada e retoma a anterior, aberta por Euclides da Cunha. E é aí que, instintivamente, como grande escritor que era, permanecendo o mesmo, perde aquele adocicado de cana, aquêl macio de massapê da Zona da Mata, para escrever, num estilo cortante, cheio de arestas, de repetições angustiantes e pedregosas como a paisagem da Catinga. O livro é duro, desarmonioso, desigual, cruel, violento e forte — uma obra de gênio, inconsciente, intuitiva, mal feita e poderosa. O "Grande Sertão: Veredas" recorda-me a versão portuguesa da "Demanda do Santo Graal" (é o *grial* do sentido do mundo que Riobaldo finalmente busca); a "Gesta de Aparício" lembra-me o "Cantar del Mio Çid". O "Grande Sertão" é obra mais requintada, mais profunda de significado, mais perfeita; a de José Lins do Rêgo é mais rude e mais forte. Guimarães Rosa, além de poeta no sentido de criador, era poeta quanto à forma; José Lins do Rêgo era prosador e somente prosador, atingindo a grandeza da cria-

ção poética apenas através de sua prosa bela e rude. Foi como prosador puro que atingiu a grandeza poética da epopéia. Alguns dos momentos menos bons de seu romance sertanejo são aqueles em que seu autor, não sendo poeta, tenta interpretar o processo de criação dos Cantadores do Romanceiro nordestino; o resultado é que fala disso como se nossos poetas populares fôsem líricos, dizendo então somente coisas convencionais, interpretando erradamente na poesia o que realizava com tanta força na prosa. É que, apesar de se referir às vezes aos Cantadores, a influência do Romanceiro é indireta em José Lins do Rêgo: a influência popular nordestina mais presente em sua obra é a dos "contadores" de histórias em prosa, e não dos Cantadores. Entretanto, apesar disso, ou por isso mesmo, sua prosa rude está muito próxima dos versos bárbaros do "Cantar del Mio Çid", espécie de *crônica* em prosa, metrificada e rimada de modo tosco e rude. Na "Gesta de Aparício" lembram ainda o "Cantar del Mio Çid" a rudeza e a ortografia desigual e arbitrária; os guerreiros bárbaros, vestidos de couro; o sôpro, que sacode aquela rude história de fanatismo e sangue, inspirada ao mesmo tempo na vida de Lampeão (Aparício Vieira e seus irmãos Domício e Bento são uma recriação de Virgolino Ferreirá, Levino e Antônio) e nos acontecimentos da Pedra Bonita, no Pajeú, quando alguns fanáticos fundaram um "reino", degolando inúmeras pessoas, para, com seu sangue, desenterrar a catedral encantada dos sertanejos e restaurar, no Sertão, o reino português de Dom Sebastião.

É por tudo isso que, no meu entender, o "Grande Sertão: Veredas" não teria sido escrito como foi sem toda essa gente, sem "O Sertanejo", sem "Os Sertões", sem "Terra de Sol", sem "Pelo Sertão", sem "Tropas e Boiadas", sem a "Gesta de Aparício", a grande obra que José Lins do Rêgo escreveu deixando a Zona da Mata pelo Sertão.

Para concluir, anoto, que certa vez, ao terminar a segunda leitura que fiz do "Grande Sertão: Veredas", pressenti um ritmo naquela narrativa oral desfiada sem uma pausa, "enfiada como cantiga de grilo" ou como uma longa conversa de beira de estrada. Separei-a então em dez cantos, os dez cantos da tradição épica. Qualquer pessoa, lendo a obra, pode-

rá ver que a divisão não é arbitrária. O primeiro canto começa do início, tem a lista dos chefes, a descoberta que faz Riobaldo de que é filho bastardo de Selorico Mendes (outra tradição do Romanceiro épico e caso de Çid Ruy Diaz) e vai até o comêço da traição a Joca Ramiro. O segundo canto, começa com a luta contra Zebebelo sob o comando de Hermógenes e vai até a chegada do chefe guerreiro Sô Candelário. O terceiro, vai da espera de Joca Ramiro no É-Já até o julgamento de Zebebelo. O quarto, pega do episódio da Guararavação até o Bambual do Bio. O quinto, começaria com a nova andança de jagunços, do Pôço até a morte de Medeiros Vaz. O sexto, do entêrro dêste chefe até o primeiro grande ataque aos "judas". O sétimo, começaria com a grande lista dos cangaceiros, até a fuga de Zebebelo do cêrco que lhe fôra pôsto por Ricardão. O oitavo iniciaria-se com a cena na fazenda de Dodó Ferreira e iria até o pacto de Riobaldo com o Diabo. O novo começaria com a nova força de autoridade de Riobaldo e iria até a travessia do "Liso do Sussuarão". Finalmente o décimo, partiria daí até o desenlace.

Não é que eu afirme que isso tenha sido feito propositamente e conscientemente por Guimarães Rosa — se bem que esta hipótese também não deva ser afastada sem mais exame. É que, realizando sua grande obra, diante da qual fenecem como galhos sêcos as fanadas e raquíticas novelas modernas, João Guimarães Rosa entrou instintivamente no grande ritmo épico, na grande pulsação clássica-romântica, popular e barrosa que deu "A Ilíada", o "Dom Quixote", "A Eneida" o "Decamerão", o teatro barroco, a novela picaresca e "Os Sertões", elevando a Literatura brasileira à plena confirmação de sua grandeza.

DEFINIÇÃO DO ESCRITOR

LEÔNIDAS CÂMARA

O ponto de vista vulgar, mas porisso mesmo bastante generalizado, que considera o escritor, e o artista em amplos termos, mergulhado no dilema da *alienação* ou da *participação* envolve uma atitude falsa e condicionada a uma série de preconceitos tendenciosos, dogmáticos, fantasistas e contrários à verdade. Eis uma indagação cuja resposta lúcida exige coragem: — Deve o escritor ser *compreendido* a partir da sua individualidade ou do conceito ideológico que numa determinada faixa de tempo envolve as criaturas em atmosfera de polêmica? O juízo sôbre a *traição* do escritor, ou o reconhecimento do seu eficaz compromisso ideológico é sempre perigoso, quase se realiza *por cima* dos valores estritamente estéticos. Tais valores, efetivamente desenvolvidos num âmbito independente e peculiar, no nível do mundo das formas, podem significar, e devem mesmo significar para o artista, a sua definição. Digamos que seja uma definição ideológica básica e para êle tão essencial como o ar que respira. Digamos, ainda, que no quadro dêsse idealismo, transposto de corpo inteiro em tôda a sua animação *espiritual* e afetiva para a obra de arte, romance ou quadro, soneto ou tragédia, transpareça, enfim, *para os outros, o equívoco* de uma definição ideológica. A única acusação que se pode lançar ao artista não será capaz de anular a realidade artística que êle atingiu num mundo particular, mesmo partindo de um equívoco e talvez por ter mesmo partido de um engano de definição. A obra ruim receberá sua crítica pela infidelidade que tenha com respeito ao criador. Sua falsidade reside, justamente, em não ser sincera, nunca porque não coincidiu com a sinceridade alheia. Faça-se a apologia das obras livres, marxistas ou burguêsas, enquanto arte. A reação de Palmiro Togliati é justa:

— “Opinamos que a tolerância é necessária quando julgamos expressões artísticas. Ninguém pode dizer a um homem como deve escrever um poema, como criar música, como pintar.” E também é correto, ou óbvio, o que diz o chefe do Partido Comunista italiano: — “em geral, um artista pertencente à corrente ideológica considerada errônea por alguns pode produzir uma verdadeira obra de arte”.

De todo modo acredito que o escritor possa carregar o seu complexo de culpa, ou o seu crime contra a humanidade (humanismo universal) produzindo obras primas de significação artística válida para êle, o criador, e para os outros homens. O indivíduo que fabrica uma peça de bronze de grande valor escultural pode chegar ao máximo de assassinar o líder político e carismático da sua classe, da sua nação, e continuará para as gerações seguintes, até para a sua, como o homem que fêz do bronze uma obra prima de arte. Sua condenação, à vista da lei, o seu repúdio pela consciência de classe, são fatores de diversa ordem. O que interessa é a forma da estátua, sua linha, sua profundidade humana, seu alcance como arte ao ponto de interessando a escultura, deixar de interessar o homem que a criou. Levando-se o exemplo ao extremo de demonstrar uma legião de escritores traindo e assassinando pelas costas os chefes populares da sua gente oprimida, teríamos, forçosamente, de figurar a situação contrária, isto é: um rebanho de escritores endeusando líderes. De qualquer forma teríamos numa linha preferencial de ação conglomerados de intelectuais, *sob programa*, e uma fração representativa ideológica auferindo lucros. Em suma, as relações devem ser tidas como políticas e nunca do ponto de vista estético, puramente intelectual e artístico, fato que não suprime a idéia de uma obra autêntica ser criada neste meio. Mesmo assim, seria uma obra individualizada, enquanto a massa de escritos cairia na mediocridade das paixões.

Leve-se a questão adiante. Por exemplo: a justiça da causa dos intelectuais em face da opressão do poder. Mas a verdade é que bons propósitos, justas intenções, que ardentemente devem ser defendidas pelo sangue, não significam, *de imediato*, a proliferação de uma arte e uma literatura de alto nível, o que, também, pode suceder em decorrência dos ta-

lentos individuais em luta. Para os religiosos a causa de Deus é santa e justa. E no entanto nem todos os frades serão chamados ao reino dos céus...

Lembremo-nos dos conselhos que Máximo Gorki dava a Stalin... Não se pode, enfim, dirigir a arte. O que para Gorki era uma certeza diante da Revolução que êle defendeu, da terra que êle amava, dos humildes que êle trazia para matéria dos seus romances é também correto na opinião contrária, ou seja, no controle da arte em quaisquer direções, pela ou contra a revolução. Entenda-se: — Se um negro escreve um poema no Arizona e êste poema percorre o mundo como símbolo de uma odiosa opressão, o poema do negro vai se inserir à grande causa da humanidade, assim permitida a expressão de um humanismo universalizante e às vezes falso. Mas será arte o poema pelo sinal eloquente do protesto; pela exclamação, quer lírica e dorida, quer impetuosa e épica, do oprimido? É a situação inversa: — Se um anti-semita compõe, como artista, uma ópera, sua peça deixará de ser uma obra de arte musical porque estamos diante de um inimigo número um do judeu? Mesmo que a obra esteja ausente de traços contrários ao sionismo? Mesmo, também, que a peça se constitua numa injusto libelo contra a gente judaica? Ainda assim será arte, uma *detestável* arte? A resposta terá de vir do recesso da valorização estética. Impõe-se uma ociosa dicotomia: — formalmente a ópera é peça de ótima qualidade... Pelo conteúdo ideológico merece condenação... Opera-se um condicionamento que a natureza da arte não ensina, pois a obra é o resultado das convicções mais a técnica de compor, o caráter do seu virtuosismo formal não está numa indiferença notável com respeito à idéia. Condenamos a obra do anti-semita a partir da nossa *humanitária* condição de *cidadãos do mundo* e no íntimo admitimos a virtuosidade formal com intensa admiração... A se acreditar nos exemplos da *justa causa*, ou da grande *causa da humanidade*, o que sentiam os inimigos da ideologia de Charles Chaplin face à sua obra *maravilhosa*? E o que experimentava o inquieto censor do “Doutor Jivago”, de Boris Pasternak?

Essas alusões, êsses exemplos talvez sirvam para nos distanciar da verdadeira face do problema, a sua essencialidade.

Pois, de fato, é necessário exigir do escritor uma definição? E em que termos?

A polêmica de Jean-Paul Sartre e Julien Benda começa a ter cheiro de mofa, reeditada no curso de duas guerras mundiais. Primeiro porque Sartre também é dogmático e normativo e sofisma, embora com lucidez, passo a passo, ora pelo gosto do argumento, ora pelo sabor da sonoridade existencialista do conceito. Segundo porque Benda esqueceu que os escritores também são homens, isto é, estão envolvidos pela sua arte e pelo clima dominante no seu tempo, luta, resistência, colaboracionismo. Ficar acima de, além de, posição idealista, na realidade. Sartre ao defender o compromisso do prosador com os contemporâneos, que deve usar palavras como *armas*, e o poeta *alienado*, livre como um pássaro ou uma mágica criança, principiou a estabelecer distinções, ampliando aqui, restringindo ali a liberdade de manipular idéias e materiais artísticos. Por outro lado não parecer indicar com segurança, dentre os campos de atuação (poeta ou prosador) o objetivo de uma arte digna de compromisso. Essencialidade em face do mundo, como o fim do artista, pode levar a certos passos em falso, quer pela intensa subjetividade dos criadores puros, quer por uma visão muitas vezes fragmentada da realidade. Esse impulso para uma consequência extrema conduziria o escritor ao *suicídio*, à negação da arte pela negação da vida, implicando num dar as costas aos contemporâneos. Ausência de identificação com os *camaradas da mesma geração* e ânsia de essencialidade, são dois elementos responsáveis por uma arte esvaziata de sentido, toda vez que não se dirigiu na contundência de empregar palavras como *armas*. A condenação de um arte gratuita, pelo amor ao dogmatismo filosófico, nem impede que exista tal tipo de arte (se na verdade possa existir), nem fortalece o ponto de vista existencialista. A gratuidade seria, sem dúvida, uma espécie de compromisso ideal, uma fecundidade livre, e a alienação por não falar aos contemporâneos em tom de prédica, ou no caso do romancista que recorre à linguagem privada do poeta, um contra-senso desnorteante e uma incoerência dentro da ordem natural dos fatos sociais. E no entanto o chamado escritor alienado, na verdade somente possível por convenção, pode responder, do fundo do seu *engajamento* sem

estridências, aos apelos mais prementes do homem, das gerações oprimidas, partindo apenas da sua solidão de poeta. Legiões engalanadas de *engajados*, convencionalmente presos ao círculo indeciso de facções, jamais conseguiriam concorrer com o poeta que crescesse ao impulso do sonho. Kafka é um exemplo claro. Sua alienação, se considerada como se “O Castelo”, “O Processo”, fôssem *sonhos*, teria muito mais força e participação que toda uma literatura panfletária ou dirigida seja em que sentido fôsse.

A causa dos escritores engajados, em grupo, parece-me singularmente uma competição infanto-desportiva. Dou-lhe sempre o que êle não merece como crédito de maturidade, ao sabor de entusiasmos reivindicatórios, os quais, na melhor das hipóteses, cedem a reviravoltas da sorte ou capricho de subdivisões grupais. No Brasil, cisão intelectual do integralismo — comunismo — Estado-nôvo.

Chega-se à questão de saber definir o escritor pelos sistemas sociais prevalentes; cedentes ou vindouros ou entendê-lo pela força da individualidade, pela condução da obra, pelo *modus faciendi* da sua arte, em suma pela composição. De fato, em parte isto é verdade, pois a forma de compor revela uma manifestação da liberdade. Um escritor que esteja a trabalhar falsamente, isto é, que faça da sua obra um produto do *dólar* comprometido ou dirigismo político ou *pressão suportável* da imprensa e de outros poderosos complexos, sempre e sempre e sempre ficará traído pela composição. Desconfio da ênfase, do gordo adjetivo do orador e essa desconfiança não é trabalhosa, antes é palpável e repulsiva. Mas que dizer das sutilezas de um romancista, dos artifícios imagísticos de um poeta, da solidez de um erudito face ao leitor ingênuo e de boa fé? Como Jorge Amado usufruiu, ao meu ver, desse tipo de leitor, antes, na mocidade, e até agora no reverso ideológico (?) e desolado da sua carreira fácil e de poucos escrúpulos, muito brilho? De imediato contraponha-se o exemplo magnífico de Graciliano Ramos, fiel à arte, fiel à vida, fiel ao público e fiel à sua consciência e sensibilidade.

Essa idéia da composição, ou de expressões estilísticas ideologicamente unitárias funciona de autor para obra, de obra para época. Analise-se o que diz Allain Robbe Grillet a pro-

pósito de engajamento, quando se refere a uma renovação de formas artísticas dentro do processo revolucionário-econômico. Como Racine com sua tragédia realiza uma forma aristocrática de teatro para a côrte refinadamente aristocrática; como a forma do romance de Balzac assinala "o triunfo da burguesia". Para êle essas formas artísticas parecem ligadas "a tal ou tal tipo de sociedade, à preponderância de tal classe, ao exercício da opressão ou à eclosão de uma liberdade". E com efeito, como nota o autor de "Pour un nouveau roman" estas coisas falam ao sentimento.

E como observá-las segundo uma objetividade "prática"? De qualquer maneira para o artista, mesmo *revolucionário*, a arte continuará sendo "a coisa mais importante do mundo". E agora há de se saber que relação existe entre os nivelamentos estilísticos, a grande linha expressiva de uma literatura, a unidade ideológica de um autor, ou de uma geração, com o problema dos chamados comprometimentos. Pensa-se, à saciedade, que o escritor é sempre o indivíduo cuja clarividência o faz dar *o passo à frente*. E tal pensamento é falso em larga escala. Por acaso a acusação de ser um romancista conservador é um bom argumento desta asserção? Ainda a resposta não deriva dêste ponto eivado de preconceitos, pois o que é um escritor *reacionário* ou *conservador*? Ponha-se, frente à frente, Tolstoi e Dostoievski. Dostoievski que criou um mundo "que confunde caoticamente os ideais políticos do próprio autor" (Lukács) e Tolstoi transitando da poetização romanesca e épica da realidade grandiosa para o misticismo indisciplinado da velhice. Desde que persiste a indagação em tôrno da atitude ora progressista, ora reacionária de um escritor, como se êle devesse dar o passo à frente, somos levados a cometer sérios enganos. A consideração do *destino* do escritor tem de ser feita segundo critérios que alcancem uma delimitação rigorosa do mundo de concepção *da sua arte*. Não vale muito dizer da alienação de Machado de Assis se se considera Machado com referência à localização social e certas tendências burguêsas, mas se for possível verificar Machado de Assis movimentando-se dentro do seu universo de formas, como se acredita reconhecer: universo balzaquiano, dantesco, machadiano, universo de Kafka ou Joyce. E não se trata de uma ação crítica *generosa*, um desconto entre

o individual e o coletivo, uma solução de conflitos, pois o que importa mesmo é estabelecer os pontos de conflito condicionadores da criação do universo artístico. Leia-se "A Condição Humana", de Malraux. Veja-se como a particularização da arte, fundada na ideologia privada, a única que prevalece para o artista, resulta largamente e grandiosamente, numa vinculação com a vida, donde êle extrai todo o vigor da sua obra. Isto autoriza a conclusão de que não existe, a rigor, escritor alienado e tampouco o engajamento convencional cria artistas.

Suponho uma imposição da honestidade intelectual mais simples, muito embora nem sempre exercida pela teorização literária, justo quando se inclina à defesa de pontos de vistas preconceituosos, o reconhecimento de uma "ideologia privada" que pode oscilar desde a adoção de um certo credo (comunismo ou cristianismo, por exemplo) até a ausência informadora de sistema organizados do pensamento em filosofia ou religião, pela pura existência de uma massa indiscriminada de sentimentos, reflexões, impressões, emoções e juízos dispersos debruçados sobre a vida. A definição do escritor talvez importe, por via de paradoxo, na mesma definição da existência. E não é outro o caminho perseguido pelo romancista na tentativa de formular pela linguagem peculiar, *originalmente* poética, uma *crônica* desta mesma vida, ora fragmentada em episódios simbólicos, ora totalizada numa contemplação de destinos.

Imagino, pois, um novelista situado no seu preciso espaço de tempo e lugar, um novelista *sob circunstância*. Trata-se de uma contingência generalizada, imposta a todos os indivíduos do grupo, mas a percepção do momento histórico, e *momento* na acepção hegeliana, provoca no criador determinados impulsos de incitação ou reclusão, que o elemento na sociedade (o homem de negócios, o engenheiro eletrônico, o comerciante insolvente) percebe através de um tipo de inquietação diretamente interessada no campo de objetivos muito particulares. A inserção das circunstâncias no seu mundo íntimo faz-se através de arestas, nunca globalmente à medida em que o indivíduo solve ou se afunda em suas dificuldades. Ora, o novelista tende a criar uma visão supra-sensível de projeção nítida, quer êle se recondicione dentro de uma arquitetura de mundo ideal, por via de uma auto-correção ilusória, quer êle se *adapte* ao contexto numa fria objetividade

de análise, responsável, em última instância, pela ironia da sua arte. Lembro-me do “herói problemático”, de que nos fala Lukács e lembro-me, também, de *Julien Sorel*, Sthendal. Em face dessas atitudes, idealizadas e corretivas, mas ambas tendentes à redução de fenômenos sociais que muitas vezes extrapolam de significação, mais ou menos como se o comerciante à falência derivasse, êle próprio, para a arte de compor sonetos ou o engenheiro eletrônico abandonasse a sua *técnica* pela afeição à escultura... Dá-se, portanto, uma espécie de transferência de comportamentos caracterizadamente violenta. De qualquer modo êsse processo de *lutar* contra o *momento histórico* através de uma reviravolta de hábitos, atitudes mentais e “*métier*” não traz nenhum alívio, se, por acaso, a mudança se opera sem uma vinculação estreitíssima e fiel com o curso revolucionário das ideologias. No caso do cidadão comum, que se empenha na *luta*, modificando-se a partir de certas renúncias ou adotando um escape anacrônico (ora, D. Quixote), seu ato terá a ineficácia de uma mística particularizada. Mas se numa evidência de penetração social mais ampla a atitude fôr somada de um a milhares, fica estabelecido o fluxo histórico tendente à modificação das estruturas. Com o artista o singular é que *seu próprio passo individual* alcança significação dentro do grupo, quer para denunciar o processo de queda e estagnação, quer para alentar forças capazes de corrigir a estrutura social pela revolução. Pensa-se (como Lucien Goldman) “que os verdadeiros objetos da criação cultural são os grupos sociais, e não os indivíduos isolados”, mas é o próprio autor quem, defronte de uma crítica espantada pela opinião, acrescenta o seguinte: — “E na medida, sobretudo, em que a tendência para a coerência, que constitui a essência da obra, situa-se não somente ao nível do criador individual, mas já ao nível do grupo, também a perspectiva que vê neste último o verdadeiro objeto da criação pode levar em conta o papel do escritor e integrá-lo na sua análise, ao passo que a recíproca não nos parece válida”.

De fato, a se admitir o autor como um produtor de “reflexos” da vida social na obra, das tendências do grupo, como aceitar, também, *pari-passu*, que a criação literária como movimento *autônomo* penetrasse no mesmo grupo e estabelecesse a identidade entre consciência individual e coletiva? Êsse tipo de inter-co-

municação teria o seu circuito interrompido a partir mesmo do momento ou processo da criação artística, toda vez que o autor: a) procurasse fixar os *reflexos* e garantir uma *coerência* à obra com vistas ao grupo; b) desprezasse esta tomada de consciência e criasse “*ex-nihilo*”.

As conclusões que dêsse problema retira Goldmann, partindo de nítidos esclarecimentos de Lukács, são corretas em muitos pontos, sobretudo nas referências: — “a) a repetição pelo escritor dos elementos de conteúdo da consciência coletiva, ou, muito simplesmente, do aspecto empírico imediato da realidade social que a cerca, quase nunca é sistemática nem geral, e apenas se encontra em certos pontos de sua obra”, etc, etc. b) a reprodução do aspecto imediato da realidade social e da consciência coletiva na obra é, em geral, tanto mais frequente quanto menos força criadora o escritor possui, contentando-se em narrar sua existência pessoal, sem a transpor”.

Quer com isso Goldmann *valorizar*, pelo princípio da homologia, o caráter literário específico das estruturas criativas individuais em relação às estruturas mentais de certos grupos. De resto, para nós essa base de *reconciliação* de estruturas ou seu ponto *ideal de encontro* (se assim bem me expresso) resolve uma questão de conflito entre métodos (como salienta Goldmann) da psicanálise, da análise sociológica pelo método estruturalista genético. A indagação pertinente à toda a prova de se uma solução de métodos seria suficiente para atender o problema criativo e o comportamento dos grupos dentro de uma verdadeira equação, deve ser feita sempre à vanguarda da questão maior: — Prevalece a *influência* de uma sobre outra estrutura, a criativa e a da consciência mental coletiva, ou se trata, talvez assim se pretenda, de uma inter-relação perfeita entre mentalidades dispostas em círculos coincidentes?

Já o ponto de discussão resvala na assertiva de Lukács, ao comentar aquilo que Marx dizia de Homero, da epopéia: “A dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis”. Dêsse ponto escreve Lukács com lucidez: — “Compreender a necessidade social de

um dado estilo é algo bem diferente de fornecer uma avaliação estética dos efeitos artísticos dêsse estilo”.

A tranquila afirmação de Marx, e o comentário independente de Lukács, trazem o problema às suas origens, à distinção entre gênese da forma literária e sua peculiaridade criativa e a inserção *dêsse mundo* aos conceitos das deduções históricas, fato que exigiu muito esforço de Goldmann a fim de explicá-lo à luz do seu método genético...

Voltemos à definição do escritor, como quem procura uma definição para a vida, a única definição válida que é a da liberdade do homem. Em primeiro lugar, os poetas e sempre os poetas! Enfim, tôda a literatura é poesia ou dela se originou. Fixemos etapas de nomes: Antiguidade, Homero; trânsito da Idade Média: Dante e Gil Vicente; o nome isolado e intenso de Goethe fechando e abrindo períodos históricos; retroagindo a Shakespeare no Renascimento. Baudelaire, Tolstoi, Balzac, Dostoievski, Flaubert, Machado de Assis, todos poetas. E Kafka, e Joyce, Proust e Camus... Que significação terão êsses nomes para as suas épocas e as sucessivas épocas da história? Simples menção de personalidades ou verdadeiras representações simbólicas do tempo? Em que regime viveram? Grécia heróica, Idade Média mística, Renascimento monárquico, incipiências burguesas e republicanas, aristocracias nostálgicas, capitalismo absorvente e nulificador? E no entanto a importância da obra na história não é a sua significação estética, conforme o pensamento frio de Marx, mas sempre um pensamento de inquietação perante o desafio ou, talvez, a grandeza algo inaccessível de arte nos seus *efeitos estéticos*. Coloco um pouco de ênfase no curso destas palavras, mas a ênfase forma o substrato privilegiado da atividade artística em todos os tempos, justamente porque é característico seu enfatizar sua importância na condução da obra espiritual da humanidade. Como hoje na Rússia através de poetas e romancistas. Como nos Estados Unidos engolfado na guerra do Vietnam, apenas uma circunstância do *seu momento histórico*, contudo uma circunstância denunciada. De tôda forma a posição do verdadeiro escritor, e de todo artista, é sempre incomôda às criações do poder, e as coisas se processam de modo ao vaticínio idealista: coexistência do poder igualitário através de uma cultura livre. Final-

mente, mundo das utopias, que êste é o mundo preferencial da arte, quanto mais concreta e enraizada na realidade ela fôr. Trata-se, apenas, de entender o mundo da criação artística num perpétuo interesse, embora ela se desenvolva numa distância aparente do indivíduo para o grupo ou a grande massa. Assim, aquilo que hoje parece ser uma barreira entre o público e os seus artistas, através das dificuldades formais a camuflar valores ideológicos válidos, tende a se atenuar pelo exercício de uma contínua liberdade de pensamento, talvez uma insistência obsessiva dessa liberdade. E caso um homem do povo não *entenda* uma figura patética de Pablo Picasso, sente o impacto da sua dor e não é difícil realizar-se a identificação que a arte exige. Mesmo se o indivíduo alcança um romance de Graciliano Ramos, “Vidas Sêcas”, por exemplo, e não possa reduzi-lo a uma explicação formal, chegará à evidência de que o romance é arte porque é um pedaço dolorido e verdadeiro da vida. Contra essas coisas tôda censura é inútil.

ESTUDOS

RAUL BRANDÃO (*)

FRANCISCO BALTHAR PEIXOTO

Não será demasiado repetir que o artista vive verdadeiramente através de sua produção. Nem sempre por se dar inteiramente a ela, porquanto, não raras vezes, o seu tempo se consome em atividades e labores sem atrativo e sem sedução, sobrando-lhe apenas, momentos furtivos para a elaboração de sua arte. No entanto, na grande generalidade, mesmo as atitudes, aparentemente vulgares de sua vida, projetam-se com expressividade ao longo de sua obra, a ponto de não podermos analisá-los separadamente. É o que ocorre com Raul Brandão, cujo centenário de nascimento se comemora êste ano e cuja vida se pode deprender através dos livros que nos deixou.

Nascido na Foz do Douro, em 1867, o cenário que primeiro lhe impressionou a visão, foram as paisagens da orla marítima, com sua vastidão e o seu permanente convite à meditação das coisas insondáveis, dos mistérios da criação, do "porque" dos destinos do homem. A par, evidentemente, do sentimento de nostalgia que envolve, de maneira indelével, a quantos vivem à beira-mar. Nostalgia que êle transformou em sentido de permanente interêsse e preocupação pela vida dos humildes, dos necessitados, do seu cotidiano heróico, embora desapercibido, de seus anseios, de seus temores, e de suas árduas tarefas. No seu livro "Os Pescadores" que dedicou como um cântico a êsses homens ignorados do mundo, encontramos esta passagem que bem resume, não o espectador impassível ante o sofrimento, mas o homem de larga piedade que envolve no sentimento de justiça, os sêres que descreve e sua luta permanente para subsistir:

(*) Êste ensaio foi lido no "Seminário de Verão" sôbre Literatura Portuguesa, promovido pelo Inst. de Estudos Portugêses e o Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, em Novembro de 1967.

“De tôdas estas figuras, diz êle, ficou-me uma para sempre: um tipo sem nome, maior que a realidade, de músculos como cordas. Sua missão no mundo é remar. De trilhar o remo ficou curvo e tem as palmas tão encortiçadas que nelas afia navalha como numa pedra de amolar. O mar denegrou-o e engrandeceu-o. Não sabe exprimir-se e mal nos conseguimos entender. Mas não me mete mêdo como outras figuras trágicas da vida: olha para mim e só lhe leio nos olhos ingenuidade e ternura...”

E nêsse particular, merece ser destacado um aspecto sutil dessa sua comiseração pelo sofrimento dos humildes. Talvez uma das mais importantes facetas de sua personalidade. Era uma forma tôda especial de remorso pela miséria da humanidade. Êle se considerava culpado ou, pelo menos, complacente com a fatalidade das dôres dos seus semelhantes. “Há dias em que a gente se sente responsável por todo o mal que se faz no mundo”, assim pensava êle, pela bôca de uma de suas mais significativas personagens, o Gabiru, que, de resto, é a própria encarnação do escritor e da qual êle se utiliza para emitir os seus conceitos de meditação filosófica. O Gabiru é um solitário filósofo, armado da mais estranha sabedoria que Deus tem criado e que tem descoberto mundos, embora ignore as coisas mais simples desta vida. Eis como o definia Raul Brandão, em seu livro “Os Pobres”, publicado em 1906 e que introduziu na literatura portuguesa de então, o interêsse pela situação dos “humilhados e ofendidos” que os grandes mestres russos, como Dostoeiwsky haviam immortalizado em obras geniais.

Nêste livro “Os Pobres” é onde nós vamos encontrar, efetivamente, a marca autêntica do seu gênio de poeta em prosa. Entre a “História de um Palhaço” que o autor deu a conhecer em 1896 e “Os Pobres” que sômente veio à luz em 1906, existem diferenças substanciais. No entanto, em ambos, aparece bem nítida a atitude de interrogação perante a vida; já manifestada, anteriormente, quando ainda participava dos sentimentos de nefelibata que caracterizaram fundamente a mocidade literária que frequentou e com quem conviveu estreitamente na camaradagem do Pôrto. “A imobilidade não existe, a morte é uma transformação apenas... Ser hoje homem, amanhã ser sapo ou ser flor, que importa?... Que é Deus? É

esta fôrça, inconsciente, cega, fecunda, que rebenta na matéria, enche de flôres as árvores, de emoção os poetas e cega como destino, forte, sem piedade, que tudo transforma e leva numa aluvião, corações, lágrimas, cérebros para irem mais tarde, numa outra primavera, abrir de flôr as cerejeiras?... Sempre a mesma coisa, as mesmas palavras remoídas, as mesmas caras de amigos — que afinal desesperam — as mesmas idéias, que eu me surpreendo a repetir... Mas para que vivo eu? e o que é a vida?”

As figuras que encontramos em “Os Pobres”, como afirma um de seus críticos, foram surpreendidas num momento das suas vidas apagadas, e ficaram a repetir êsse momento pela vida afora. Têm a sua história — que as levou à desgraça. E contam-na, ou o autor a descreve, sem acrescentarem nada ao seu destino. Nem um entrecho, nem, apesar da multiplicidade de personagens, uma série de entremos cruzados. As personagens movem-se num ambiente turvo, comunicam, interrogam-se, sofrem e imobilizam-se no mesmo momento de onde começaram. Em dado instante, reúnem-se, numa espécie de assembléia de pobres, e cruzam-se as histórias de desgraça, as aspirações desesperadas, as hipóteses incoerentes — porque entre aqueles pobres há sábios e filósofos, que procuram nas brumas metafísicas a origem da dor e da miséria. Algumas das personagens morrem, mas a morte pouco adianta àquelas vidas.

Raul Brandão é de fato um poeta que não sabia exprimir-se pelo verso.

Êsse livro é como que uma sinfonia de vozes transfiguradas pelo sofrimento e pela angústia e que evocam atribulações e destinos trágicos. Impregnado pela concepção de Dostoeiwsky, êle sublimou a existência dêsses seres marcados pela desgraça, que o forçaram a refletir nos contrastes que a vida encerra, e se há realmente um Ser que comanda o destino dos homens.

Todavia, embora se possa classificar “Os Pobres”, de Raul Brandão como a epopéia da dor e da tristeza, como o fêz João Pedro de Andrade, no entanto, é importante observar que, nêsse romance, existe muito pouco de narrativa e as personagens, ainda que, por alguns instantes, tenham vida própria e animada, logo se transformam em meros reflexos do

espírito de seu criador, o qual as utiliza para manifestar seu espanto perante a vida, como já assinalamos, erigindo tóda uma concepção filosófica amorfa e destituída de sistematização. Espanto que é uma atitude típica de Brandão, expresso em tóda a sua obra. Espanto ingênuo, a maioria das vèzes, ao descobrir e pretender revelar que, no homem, existem, paradoxalmente, um *eu* puramente extrínseco, superficial, que se apresenta para a sociedade, e um *eu* profundo, intrínseco, a qual êle apelidou de fantasma e que bem se traduz nessas confissões de monólogo interior que encontramos em seu último livro, "O Pobre de pedir":

"Há uma disparidade entre mim e mim. Há em mim o homem correto, igual a todos os homens — e o homem que lá dentro sonha, grita e é capaz, por insignificâncias, de imaginar um terremoto ou de desejar uma catástrofe. O meu verdadeiro ser não é aquele que compus, recalcando lá para o fundo os instintos e as paixões; o meu verdadeiro ser é o fantasma que nos momentos de exaltação me leva para atos que reprovo. Não sei se a maior parte dos homens é assim — eu sou assim: sou fantasma desesperado".

Não obstantê êsse pessimismo, tão patéticamente confessado, não era Raul Brandão, um pessimista estrutural, como nos chama a atenção Feliciano Ramos, ao analisá-lo. Pois êle nutria um sonho permanente de felicidade para os homens. Sonho que êle propositadamente fazia frustrar-se perante as ocorrências da vida, na manipulação de seus enrêdos. Frustração que exagerava, e que resulta em prejuízo do realismo do quadro de miséria humana por êle descrito. O sonho constitui o sustentáculo de tóda a sua filosofia atribulada. Para êle, sonhar era uma forma de vingar-se da mesquinhez da vida.

Em seu livro, "Humus", indiscutivelmente a obra-prima de Raul Brandão, publicado em 1917, vamos encontrar as polémicas interiores, as lutas que se travam entre os dois "eus" de que falamos. É aí que aparece o fantasma com sua sabedoria estranha e com sua loucura lúcida, em perseguição da plenitude vital, que nos faz lembrar a dialética de Nietzsche. O sonho deixa de ser um simples devaneio ou mera divagação espiritual de fuga, e passa a constituir uma afirmação como universo em miniatura, davontade de domínio. Êle imagina o homem

como um universo em miniatura a querer participar do grande universo cósmico. Todavia, como romance, faltam a êsse livro de Brandão, certas formas básicas que caracterizam o gênero, e onde nós vamos encontrar histórias e personagens não definidas ou finalizadas, mais parecendo esboços ou bosquejos. Ademais, a tendência ao solilóquio, ao comentário, à meditação à divagação filosófica do autor, dentro do contexto do livro, tiram ao "Humus", como, aliás, a quase todos os seus livros, a característica de romance, e nos deixam, mesmo, um tanto impossibilitados de classificá-lo como gênero literário. Como afirma Jacinto de Prado Coelho, Raul Brandão criou um mundo obsessivo de tédio, sonho e grotesco, povoado por sêres humilhados, trânsidos; mas é demasiado poeta, demasiado extático, para entretecer "fábulas", compondo verdadeiros romances. Não se continha em permitir que os sêres e as coisas falassem por si, expressassem sua linguagem: tomava a palavra, falando por êles, muitas vèzes deformando-lhes a imagem autêntica.

Apesar do paralelo que se faz habitualmente entre êles e os escritores russos, como Dostoiewsky, por fôrça do seu interesse pelos humildes, como em outra parte já fizemos notar, deve-se contudo, manter sempre presente que Dostoiewsky, por exemplo, utilizando-se de personagens anormais, para salientar a duplicidade da natureza humana, compôs verdadeiros romances. Brandão, no entanto, talvez por ir buscar seus protagonistas numa escala de vida abaixo do normal, que vegetavam suas existências, por assim dizer, em forma de larvas, permanentemente subordinadas a convenções, a manias e a trejeitos mentais, deu à sua produção literária uma apresentação de processo inverso.

O "Humus" expressa bem essa característica de anti-romance. É todo um demorado monólogo que parte de uma realidade terra a terra, como o próprio título sugere e procura a esperança de uma vida sublime. Tudo isso, porém, dentro de um ambiente nebuloso, desde a paisagem e a descrição dos ambientes, até as criaturas. Uma temática, todavia, é comum em Brandão e Dostoiewsky — os dois procuraram demonstrar que sòmente é possível enfocar os problemas básicos da existência humana, através do sofrimento.

Em seu último livro, "O Pobre de Pedir", digamos, mais uma tentativa de romance, embora tornemos a encontrar a mar-

ca peculiar de Brandão, ou seja, a meditação interior, o arrezamento dos períodos, uma sintaxe pouco rigorosa, e a falta de encadeamento lógico e sistemático no desenrolar do enredo, no entanto, nêsse livro, como em "A Farsa", Raul Brandão criou tipos e lhes deu vida própria e autonomia de movimentos. Existe, realmente, nessa obra uma concepção artística que revela grandiosidade. Além disso, aparecem problemas que não tinham sido ainda vislumbrados e, muito menos abordados pelo romancista.

O amor, por exemplo, que, para o autor ou para suas figuras de ficção, se tinha construído, até então, num sentimento puramente romântico, pela exaltação, porém, nunca corporificado em termos de realidade palpável, aparece, em "O Pobre de Pedir", sob a forma do amor burguês, configurado dentro do casamento, com suas limitações de tempo e de espaço. Infelizmente, apesar da perspicácia com que aborda o assunto, nem por isso, consegue êle nos deixar uma obra estruturada, dentro da contentação exigida pelo romance e num ritmo de tempo satisfatório. Coexistem no livro dois planos diferentes que se entrecruzam e que no final da obra se confundem: o plano social e o plano psicológico. Dentro do primeiro, nós vamos encontrar a personagem que se considera realizada na vida, mas que, ao olhar em torno, fica atormentado, julgando-se responsável pela miséria dos semelhantes que o cercam. No segundo plano, o psicológico, a personagem volta-se sobre si mesma e examina-se, sem rodeios, e se acredita de um egoísmo atroz, mentirosa e cheia de ódios. E mais uma vez temos o autor a monologar, envôlto pelas contradições próprias, denunciando a subversão dos valores, onde a mentira passa a ser vista como a grande causa de tudo: Vejamos êste trecho de "O Pobre de Pedir": "Que extraordinária tragicomedia um mundo onde seríamos forçados a mentir ao nascer e a mentir ao exalar o último suspiro. Condenados a mentir em todos os atos da vida: desde que falássemos verdade, contribuiríamos para a desgraça e para a dor dos outros. E assim, marcharíamos arrastando voluntariamente até a cova uma desmedida cruz de mentira, morrendo agarrado a ela, para podermos suportar a vida".

Como falamos no início dessas notas, é ao longo das pá-

ginas de seus livros que vamos encontrar o artista que foi Raul Brandão e, mais, porquanto a respeito de sua vocação de escritor, êle nada nos adianta. Mesmo quando recorda o seu convívio com Justino de Montalvão e Antônio Nobre não deixa transparecer o momento em que despertou para a observação, passando a interessar-se pelo mundo e pelas coisas com a acuidade do homem de letras que viria a ser. Ressalta, sim, a vocação dos companheiros para a literatura, omitindo, porém, qualquer referência sobre o seu próprio pendor e sobre seus propósitos literários. Parece que, em momento algum de sua vida, demonstrou Brandão, por pequena que fôsse, qualquer preocupação pela sua sorte como escritor. Costumavam os três Montalvão, Nobre e êle andar sempre juntos e, da evocação dessas andanças, em passeios de barco, colhemos êsse trecho, onde Brandão se refere aos companheiros e a suas manifestações de arte: "um açude onde as lavadeiras todo o dia cantam ao sol. Do fundo do barco o Justino ou o Nobre, atiravam-lhes uma quadra, a que elas respondiam logo, batendo a roupa. Alarido. Risadas. Depois outra vez o silêncio, o sol caindo às chapadas sobre a água, que mal se vê correr, um fio de ouro desfeito no fio verde — um livro — o banho... E o Justino adormecia na caverna, de papo para o ar, sonhando a mais bela obra do mundo, enquanto Nobre fazia versos". Aí termina a evocação. Sobre si próprio, nenhuma referência.

Dêle, sabemos, todavia, que começou suas manifestações literárias, através do jornalismo, para onde transportou seu pessimismo congênito, aliando o impressionismo da observação a manifestações de caráter romântico, traduzido em imagens lúgubres e diálogos soturnos.

Sua vocação para a literatura deve ter brotado, sem dúvida, ao contato com os companheiros da juventude e da primeira mocidade. Com o grande poeta do "Só", nascido no mesmo ano que êle, com Amilton de Araújo, desaparecido aos vinte anos, e com Justino de Montalvão que, mais tarde, em suas Memórias, recordaria "os tempos espumantes e fogosos em que começava a escalar as ruínas floridas do Parnaso o bando iconoclasta dos que a si mesmo se denominavam, com a soberana petulância da adolescência, os "Insubmissos". E aos quais, com

o irônico azedume da velhice, os Consagrados tinham crismado com alcunha de “Nefelibatas”.

No entanto, os primeiros escritos de Brandão não assumem esse tom insubmisso que seria de esperar, como fruto de suas reuniões literárias nos cafés do Pôrto, com êsse grupo de jovens a que pertencia. Sòmente mais tarde, no seu livro “História de um Palhaço”, é que êle, num retrocesso, ou melhor, com um certo retardamento, preconizaria os arroubos superabstratos da mocidade rebelde. Já não contém, porém, a emoção do momento em que foram realmente vividos e, talvez, por isso, careçam de autenticidade.

Não poderemos, todavia, por essa razão, desconhecer que, entre seu primeiro livro “Impressões e Paisagens”, aparecido em 1890 e a “História de um Palhaço”, publicado em 1896, tenha Raul Brandão avançado a passos largos, no caminho de sua afirmação intelectual de prosador vigoroso, apesar de sua inquietação, quando, já nessa época em que publicou suas “Impressões e Paisagens”, arquitetava a estrutura e o plano de seu grande livro “Os Pobres”, concretizado dez anos mais tarde.

De índole pacífica, malgrado sua rebeldia e seus protestos explicáveis pelo ambiente da geração literária a que pertenceu, seguiu Raul Brandão, por paradoxal que pareça, a carreira militar e, nisso, teremos de reconhecer o sentimento de docilidade e de ternura que nutria pelos pais, levando-o a abraçar uma profissão que se não ajustava a seu temperamento, mas que proporcionava orgulho e alegria àqueles que lhe deram a vida. E nela se manteve até 1911, quando se reformou, como major, abandonando em definitivo, uma ocupação profissional, que, em hora alguma lhe satisfizesse as aspirações nem lhe preencheu o espírito.

Foi então, que, vivendo em Lisboa, grande parte do seu tempo, na convivência de intelectuais inconformistas, da categoria de Jaime Cortezão e Aquilino Ribeiro, cujas idéias se difundiram através da revista Seara Nova, fundada em 1921, pôde Raul Brandão embalar seu velho sonho de produção teatral, tentando, de maneira efetiva e promissora, com as peças

“O Gebo e a Sombra”, “O Rei Imaginário” e “O doido e a Morte”.

Tendo viajando longamente pela Europa, com o objetivo de terapia para os nervos abalados por uma enfermidade, quase não encontramos, entretanto, em sua obra, referências, ou mesmo influência dessas paisagens e dêsse descobrimento de outras civilizações. Muito mais o interessou a visita que empreendeu, posteriormente à Madeira e aos Açores, possivelmente com vistas à obtenção real de informes para seu plano de escrever a “História Humilde do Povo Português”, que não chegou a realizar embora tanto haja forcejado. Essas viagens, contudo, aos Arquipélagos portugueses impressionou-o de tal jeito e, de maneira tão favorável que dela resultaram as belas páginas capituladas em seu livro “as Ilhas Desconhecidas”.

A longa doença que o atacou e da qual morreria sete anos mais tarde, em 1930, embora o fizesse padecer com o espectro da morte, nem por isso, arrebatou-lhe o hábito de sonhar e de planejar, sonhos e planos sempre além dos limites do atingível, como êstes: “Terei duas escravas para me servirem frutos translúcidos acabados de apanhar. Terei um barco para o contrabando nos mercados de Gibraltar e de Marrocos, satisfazendo, assim, os meus velhos instintos de pirata”... Sonhou até o fim.

E como bem afirmou João Pedro de Andrade: Apesar das sólidas amizades, Raul Brandão foi um isolado. A sua compleição de artista, estranhíssima para o nosso meio, nem sempre encontrou compreensão. Os seus melhores críticos rodearam de cautelosas limitações, algumas vêzes justas, mas muitas vêzes exageradas, o julgamento de sua obra.

Como em outros grandes criadores, a sua obra é apenas o esboço imperfeito do munto que sonhou. Ainda assim, é tão complexa quanto foi simples a sua vida.

RESENHAS

L'équilibre et la croissance économiques — principes de macroéconomie — par L. Stoleru. DUNOD — 1967 — 2.^o semestre.

O plano do livro de Stoleru, mais um excelente texto da coleção Dunod — "Finance et Economie Appliquée" —, apresenta preocupações pedagógicas evidentes.

Seguindo a primeira parte, onde os agregados e um quadro geral da contabilidade nacional são apresentados de modo objetivo, uma segunda se destina ao equilíbrio econômico estático.

De modo marcadamente didático, o autor começa apreciando a teoria clássica, indo do mercado de trabalho ao mercado de capitais e em seguida ao mercado monetário. O equilíbrio econômico global aparece assim, de início, decomposto em três partes independentes para depois se revelar na interrelação econômica dos diferentes mercados.

Da teoria keynesiana simplificada, destacando as consequências importantes do efeito multiplicador vai ao equilíbrio geral de Keynes.

Sendo o eixo do livro a teoria do equilíbrio econômico aborda de passagem, o mecanismo monetário apresentando o esquema econômico de Patinkin, como a análise mais recente das relações entre comportamento bancário e comportamento dos agentes primários. O mecanismo das trocas internacionais, com alusão do Mercado Comum, e o sistema de pagamentos internacionais precedem ainda a exposição sobre o equilíbrio geral.

Como uma transição entre os equilíbrios estáticos estudados até essa altura e os equilíbrios dinâmicos estudados na terceira parte, apresenta, com problemas práticos inclusive, o modelo de Leontief. Aborda ainda as flutuações econômicas como intermediárias entre o equilíbrio instantâneo e o equilíbrio regular.

O crescimento econômico, estudado na terceira parte, começa sendo focalizado em termos de dados históricos e etapas rostowianas.

São vistas as doutrinas de crescimento e estagnação, de crescimento e revolução, de crescimento e instabilidade.

Modelos de crescimento, apoiados nas noções de crescimento equilibrado e de crescimento ótimo são apresentados em sua feição abstrata e enquanto usados para o tratamento de problemas concretos face à noção de programa de crescimento.

O texto chega finalmente a justificar a classificação de três categorias de modelos: — a curto prazo, ligados ao ritmo da atividade humana (modelos previsionais); — a médio prazo, representando o ciclo do equipamento econômico (modelos de planificação); — a longo prazo, relacionados ao ciclo do potencial humano ou seja à evolução da Civilização (modelos prospectivos).

Um capítulo sobre o progresso econômico e o progresso individual encerra o livro onde a abundância de exemplos ligados à economia francesa completam o texto. — *Telmo Frederico Maciel.*

Economics and information Theory — By Henri Theil — North — Holland publishing company — Amsterdam 1967 — 2.^o semestre.

Este é o título do novo livro de Theil, da coleção "Studies in mathematical

and managerial economics" que em fins do ano passado publicou o livro de Fox, Sengupta e Thorbecke — "The Theory of quantitative economic policy".

O novo grande texto da coleção, voltada para a área da mathematical economics, econometrics, operacional research and management science, trata agora do emprego de noções de teoria da informação, originária da termodinâmica estatística, em economia.

Começando por introduzir o leitor nos conceitos básicos de teoria da informação passa ao tratamento de problemas econômicos especialmente ligados ao consumo. Cabe destacar o interessante tratamento do problema da medida de desigualdade de rendas e da comparação de preços e quantidades.

Estes capítulos precedem um outro, mais nitidamente teórico, a propósito da análise da demanda.

Em seguida vêm problemas da firma e de comércio internacional.

Uma quarta e última parte trata de aplicações da noção de informação em termos de distribuição contínuas de probabilidades e da teoria da informação multivariada.

Conteúdo de informação de uma mensagem, ganho de informação, entropia de uma informação, são noções agora transferidas ao domínio da economia.

Assim, a título de exemplo, o clássico problema da comparação de preços e quantidades, pode ser abordado com muito mais profundidade, com bases em séries temporais ou em dados de cross — section, se nos armarmos de conceitos da teoria da informação.

É o que nos mostra Theil focalizando a seleção randômica das mercadorias ou os testes de discrepância.

Números índices parciais e a decomposição da variância e covariância de preços e quantidades são encarados sob a perspectiva informacional.

Igualmente se sente o enriquecimento de possibilidades de formação de sistemas e sub-sistemas de equações de demandas a propósito da problemática do consumidor ou de mensuração da concentração industrial, tratando de problemas da firma etc.

Para quantos estudam economia sob a perspectiva quantitativa o texto se apresenta tão extraordinariamente atrativo quanto pioneiro. — *Telmo Frederico Maciel*.

The economic approach to development planning — study week — 7 a 13|1963 — Pontificae Academiae Scripta Varia — Citta del Vaticano. North-Holland Publishing Company — Amsterdam — 1965 — 2.º semestre.

Procedido do discurso de S.S. o Papa Paulo VI, são apresentados, em volumoso texto, os trabalhos científicos e discussões sobre o papel da análise econômica na formulação dos planos de desenvolvimento.

Participaram do conclave os seguintes especialistas: M. Allais, Robert Dorfmann, F. Fisher, Ragnar Frisch, T. Haavelmo, W. Isard, G. Johnson, T. C. Koopmans, W. Leontief, Mahalanobis, E. Malinvaud, M. Morishima, L. Pavinetti, E. Schneider, Richard Stone, Henry Theil, Hermann Wold. O prof. Timbergen embora convidado não pode comparecer.

Esta semana de estudos foi a sétima de uma série de seminários que vêm sendo patrocinados pela Academia Pontifícia a partir de 1949, sob vários assuntos de diversas áreas científicas.

Afirma o Santo Padre estar "também seguro de que os estudos econômicos, integrados aos outros conhecimentos dos fenômenos humanos, compreendidos no domínio econômico, serão verdadeiramente de grande utilidade para o progresso ordenado da civilização humana".

Um texto desta natureza evoca ao leitor as possibilidades de uma dinâmica do desenvolvimento, numa perspectiva interrelacionista, como a concebida por Lebert, mas como ele acentuou, a propósito do que chamou "dinâmica concreta do desenvolvimento" não se opõe a uma dinâmica de formulação matemática,

pois não está condenada a ser uma disciplina completamente empírica, baseada só na lógica intuitiva.

Uma publicação como a presente honra a comunidade católica e se recomenda no instante em que se divulga a Encíclica *Populorum Progressium*.

Aos que, estudando economia, se colocam numa perspectiva de problemas de Civilização, que tanto interessam aos católicos cabe ainda lembrar uma afirmação de Lebert, condizente com o texto de que falamos: "Se queremos que nossa concepção de um desenvolvimento integral e harmonizado se imponha, a um mundo penetrado de espírito científico, devemos fazê-lo avançar na via de um racionalismo aplicado e técnico, ativo e eficaz".

Esta parece ser também a mensagem da Academia Pontifícia fazendo editar o volume de trabalhos e discussões sobre a análise econométrica na formulação de plano de desenvolvimento.

Analyse Quantitative de la Croissance des Pays Sous-développés — par Alain Cotta — Publications de l'IEDES — Presses Universitaires de France — 1967 — 2.º semestre.

Trata-se de mais um dos interessantes *Études "Tiers Monde"* publicados pelo Institut d'Études de Développement Économique et Social, dirigido por François Perroux.

Inserido no esforço de pesquisa e difusão de informações a que se propõe o IEDES, Alain Cotta foge das reapreciações das potencialidades de modelos de crescimento elaborados para países desenvolvidos e procura as tentativas recentes de formalização descritiva das condições de "demarrage", onde se analisam a evolução da produção agrícola e industrial, dos investimentos em bens de equipamento e de consumo, em suas relações com o crescimento demográfico, de países sub-desenvolvidos. Procurando condições de acelerar este período de transição vai à apreciação de modelos decisoriais e chega a proposição de solução especificamente africana.

Na primeira parte do texto apresenta e critica os modelos a dois setores de Jorgenson, de Frankel e de Ranis e Fei, descritivos de aspectos característicos da fase de crescimento analisada e definida por Rostow.

Na segunda parte, começa apreciando o modelo global de Shimichi Ichimura — versão especial do modelo de Domar, exprimindo as igualdades existentes entre agregados da Contabilidade Nacional.

Faz em seguida uma excelente exposição da formalização de Chenery e Bruno a partir da qual propõe uma análise diretamente inspirada nas realidades africanas.

Mostra como o modelo de Chenery e Bruno, elaborado para Israel, portanto para uma economia muito particular, é suscetível de ser adaptado a outras economias mais propriamente sub-desenvolvidas.

Elabora, finalmente, um modelo decisional para a economia do Senegal, chegando até aos gráficos de escolha alternativa, à maneira dos gráficos do domínio de solução de Chenery e Bruno, com base nas três hipóteses de evolução das variáveis controladas do modelo-evolução pessimista, mediana e otimista. — *Telmo Frederico Maciel*.

O TRIUNFO DAS ÁGUAS

CÉSAR LEAL

O TRIUNFO DAS ÁGUAS

Edição de Estudos Universitários

Recife — 1968

DO AUTOR:

- Invenções da Noite Menor* (poesia, fora do comércio) — Recife 1957.
Romance do Pantaju (poesia, fora do comércio) — Recife 1962
Universalidade de Jorge de Lima (ensaio), in "Journal of Inter-American Studies",
Universidade de Miami, U.S.A. — 1964.
Dante e os Modernos (ensaio) Imprensa Universitária, Recife, 1966.
Sobre a Poesia Lírica e Dramática de Gil Vicente — Imprensa Universitária —
Recife 1966.
Carlos Pena Filho (ensaio), Imprensa Universitária — Recife, 1967.
Camões (ensaio), Imprensa Universitária — Recife, 1967.

Capa: montagem de Wilton de Souza sobre foto de Wulf Mahl - Humboldt 14

1968

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

SUMÁRIO

PREFÁCIO	7
O TRIUNFO DAS ÁGUAS	15
§ 1. Quando as águas florescem no verão	15
§ 2. Romances-romance	19
§ 3. Monólogo de um certo Senhor T	24
§ 4. A ilha	27
§ 5. Amorabã	31
OUTROS POEMAS	
Da fragilidade dos bens materiais	39
Homens e bois	40
Os dois semestres do Jaguaribe	41
Capitão de cangaceiros	42
Painel de Brennand no Aeroporto dos Guararapes	43
Invenção da romã	44
O boi vivo	45
Carta aos rinocerantes	47
POSFÁCIO	
(Carta a Ariano Suassuna)	51

PREFÁCIO

“O encanto que pode emanar dos grandes poemas modernos está contido pelo poeta. Sobre as dissonâncias e obscuridades desta poesia reina Apolo, a clara consciência artística”.

HUGO FRIEDRICH

Dispenso-me de obrigações em relação aos poetas, menos uma: a de declarar-lhes que neste poema de César Leal — *O triunfo das águas* — há uma linguagem que todos devem preservar. Linguagem que restaura uma tradição imemorial, transfundida e vivificada por todos os grandes poetas, em todas as gerações e espaços culturais.

Sua técnica é a da “surprêsa” e por isso recorre o poeta a processos mágicos, utilizando uma linguagem em que as figuras alcançam uma significação que ultrapassa o *sensu commun* e frio dos conceitos. Sob êsse aspecto, sua poesia forma uma paisagem verdadeiramente singular na moderna poesia brasileira. E no entanto por via do paradoxo, aliás o melhor caminho que o espírito segue em certas ocasiões, a grande poesia que se derrama num *sistema* fechado e peculiar vem a ser, também, reflexão e conceito. Disso, da questão lógica dos conceitos, cuidam a ciência, a filosofia, mas da reflexão lírica vertida sobre os problemas existenciais cabe à poesia a prova de sensível verificação. Escrevo com acento dogmático, justo porque neste ponto tenho de ser ortodoxo. Trata-se da defesa da poesia, da salvaguarda do poeta em face mesmo da vulgar realidade cotidiana que nos circunda. Ora se dá que o poeta através da estrutura lírica do pensamento unido à fantasia, atinge paradoxalmente uma formação e uma solidez reflexiva de alto teor. O poema transcende o mundo comum das percepções conceituais sem perder, contudo, sua estreita relação com a vida. Na inquirição de Lukács: — “E

a poesia das coisas"? Tanto mais alegórico o poema mais presente em sua existência como objeto e mais fincado na realidade da arte; quanto mais privado como forma e mundo peculiar mais válido como manifestação de uma poderosa vontade sensível. Um grande crítico já disse que para um "poeta competente, a alegoria significa *imagens visuais claras*".

Dir-se-ia que o poeta moderno é orgulhoso desta atitude e da convicção da sua fôrça *aparentemente* inútil. Os indivíduos que se julgam distantes do mundo da poesia, no laicato imenso da vida moderna massificada e planejada pelas cifras, sentem com respeito à arte dos grandes poetas, e somente a êste tipo de arte, fascínio e mêdo ao mesmo tempo. Sem dúvida persiste nos bons poemas a atuação de uma forma milenar de magia. Por ventura circunstâncias históricas no curso dos fatos transitórios, mas traumatizantes, podem determinar exílio do poeta, seu afastamento ou sua nulificação melancólica. O poeta expulso ou o poeta aderente ao grupo hostil são *figuras vivas* dos nossos tempos, tôdas carregando ora sua inocência, ora sua culpa. Ocorre que em contrapartida o artista pode optar, e quase sempre o faz últimamente, por uma espécie de esotérica ironia. Fala-se da sua solidão, do hermetismo ou simbolismo complexo da linguagem poética como quem fala da conjuração da arte contra a grande massa do povo. Tolices! De fato o poeta assume todo o risco do seu orgulho e tôda a carga do seu aprisionamento. De quando em quando vem depor sôbre a sua arte, dar-lhe a necessária inteligibilidade, a medida de tôda beleza e de tôda a proporção na deformação eventual da forma linguística ou pictórica ou linear. Da sua arte falaram Frost, T. S. Eliot, Valéry, Pound, e da sua arte muitos silenciaram ao romper do dia: Federico Garcia Lorca... Assim é que o poeta discorre sôbre o seu ofício como o pescador canta no trabalho com *competência* e ingenuidade. De forma que o mundo pela sua humanidade arrebanhada aqui, e acolá, passa a perceber que a vida é flúida, não se detém, não se esmaga, transcorre líquida até o "triunfo"... Trata-se de mais uma vicissitude anteposta ao caminho do poeta: — não aceitá-lo, não compreendê-lo do ponto de vista do senso comum dos leigos. De sorte que embora o mundo cada vez mais se encha de leigos em assuntos de arte e cada vez mais

assista à melancolia corajosa do poeta numa conjuração do feitiço contra o feiticeiro, a primitividade mágica da poesia atua com superlativa premência diante de um *humanismo* comprometido com grandes e falsas causas. Isto ocorre quando o poeta tem alguma coisa a denunciar e é, por sua vez, denunciado, enredado em sua "participação" e dela expulso. E o seu retôrno?

Como situar o poeta César Leal dentro da cadeia de pensamento que informou a primeira parte dêste estudo? Seria alinhando a riqueza das suas imagens *exatamente* líricas, insólitas e belas? Seria, por outro lado, falando da sua técnica difícil de composição? Do seu verso variado e múltiplo, desde a estrutura tradicional da lírica até à liberdade quase insólita de alguns poemas? Ou, simplesmente, dando conta do sentido geral, amplo e generoso do seu pensamento poético? De qualquer ângulo de observação o crítico ficaria bem colocado, mercê da obra. No entanto prefiro apanhar no poema, na tessitura formalmente rica, mas unitária estrutura ideológica, as grandes coordenadas da composição. E num primeiro exame o que descubro, já com surpresa, já com um *sentimento comovido* diante da epígrafe de Dante, é o nível da poesia numa faixa de tempo que alguns diriam transitória, outros moderna, e que prefiro chamar de sintética e sem limites no tempo. Dito de outra forma: a poesia de César Leal, nêste *Triunfo das Águas*, parece condicionada a um flagrante "sentimento do mundo". Cosmopolita e carregada de imagens automáticas, surrealista em muitos aspectos universalizante, moderna e tradicional ao mesmo tempo. O fato é que ela não se detém em modelos, nem mesmo nos criativos e originais. Inquieta e líquida como a água, flúida como o pensamento. Poesia ora veloz, precipitada, ora ponderada pela reflexão, medida, limitada aos cânones. Essa formalização, ou êsse *planejamento* complexo, do romance em redondilho ao grande verso livre e sôlto, do poema em verso curto à espanhola até a ode antiga e os experimentos de "colagens" acompanha num ritmo avassalador o crescimento do tema central na série de motivações, multiplicadas no texto pelo ímpeto da criação. E no entanto a poesia revela cuidados e perícia técnica, poesia que não se deixa apanhar em falhas e licenças de neófitos e estreantes.

Que significa isto? Em primeiro lugar a filiação a poetas da linha de Dante e Bandelaire: em segundo lugar a preferência *instintiva* pelos grandes temas que informam a sua arte comprometida com a modernidade e em conflito com ela. Donde se tira o *atrato* aparece o orgulhoso poeta cultivando a disciplina do verso e restaurando a dignidade intemporal do poema.

Apreenda-se bem o sentido do *Triunfo das Águas*, sua linha alegórico-simbólica expressa nos extensos versos sobre o reino de *Amorabã*; veja-se como o poeta do longo fragmento da *Ilha* constrói a densidade da sua poesia numa múltipla cadeia de símbolos, ora arbitrários e fantásticos, ora significantes da condição do homem, da entidade humana aprisionada pelos objetos que criou, sob sua ameaça, no limiar do perigo. Cosmovisão e antecedência, como quem traz na mente o registro cruel de sucessos vindouros, como quem recua e ao mesmo tempo avança no labirinto da civilização técnica, pressentindo, auscultando, afastando sombras, aspirando à retomada do espírito e do seu reino. César Leal é um poeta cristão diante da laicização da sociedade. Cristão — ainda que não católico — quase num sentido de adotar para a sua poesia a forma de um ritual nas invocações a Deus. Seria de temer que um poeta sentimentalizado pelas *dôres do mundo*, tocado de um fervor que eu denominei de cristão, contrito e convicto da existência de Deus, pois seria de esperar que o poeta nos transmitisse uma poesia condoída, entristecida e falsamente colocada no ângulo esbatido e banal da lamentação das angústias de hoje... Pois não pode existir coisa mais aborrecida que essa poesia chorona, farisaica, deploradora e deplorável, que nos conta tristezas da vida, que nos narra a matança dos inocentes, que nos procura comover a todo o custo pelas palavras pálidas, sendo mais viva a realidade, e no entanto fraquejam os seus poetas diante da primeira tomada de posição, capaz de pôr à prova a sinceridade de seu humanismo. Mas César Leal faz uma poesia viril e que se não refugia na metaforização de princípios humanistas gratuitos. Diz o que a imagem pode transmitir além da visão direta do real e sabe como dizer, isto é, confere uma beleza, ou um acento, ou um arranjo à sua figura que não precisamos nos esforçar para entendê-la. A linguagem, por si mesma, circunda o mundo da

realidade e o da fantasia. Por instantes pensamos que o poeta tem o prazer de lidar com as palavras pelas palavras, sua camada sonora, sua côr, seu movimento na frase. Se assim fôsse não estaria em desacôrdo com a maioria dos teóricos. Mas aos poucos, e sempre pela continuada reflexão, assistimos a uma poesia que tem um caráter mais amplo que o fragmentário isolado do contexto; vemos uma poesia que cobre uma amplitude de espaço-tempo, de espaço-vida. Digam que estou repetindo o óbvio, que tôda poesia deve ser assim. E no entanto não é! Escrevo para o leitor comum, e isso basta, pois o poeta dispensa interpretações dentro de um mundo limitado de poetas. Em suma, e com brevidade o que se faz preciso é difundir e mandar ler quem não tem o hábito da leitura, mas critica, dar de beber poesia a quem tem sêde de poesia. De qualquer modo, e em certas épocas, o poeta sai a campo como um cavaleiro desajustado no tempo, anacrônico, figura desprezada pelos Cavaleiros da Bolsa de Valores, que lidam com a maldição dos dólares e dos rublos, pelos corretores da urbanização apressada e desumana. Sua linguagem é uma linguagem muda, como a do rochedo, e porque não ser uma linguagem “oculta como o sêco sombrio interior de cada pedra?” De fato, o que comove é a mudez dentro dêste “excesso de existência que devora o homem”, enquanto, triste e contingente paradoxo, o mesmo homem “canta enquanto se desgasta como um velho prego”.

Falei, de início, sobre a linguagem dos poetas inteligível aos poetas e falei da sintaxe que o crítico cria para traduzir algo da poesia para o grande público massificado e bestificado pela alienação dos modernos meios de comunicação coletiva. Falei dessas coisas como quem fala de coisas estranhas no mundo de hoje. Fui dogmático e ortodoxo, pois em nossa geração certos pontos de vista têm assim de ser defendidos. Como entender a grande arte de um pintor colocado no ponto quase oculto de sua ironia (ou vilipêndio) senão atirando ao homem de hoje a imagem distorcida do que êle é, porque é e como será na continuidade dos tempos? Dá-se que o poeta ocupa o mesmo nível, isto é, o poeta é obrigado a discernir coisas ocultas ao leigo, denunciá-las, apresentá-las como os seus estigmas. Dá-se, também, que a poesia constrói o seu

sistema, tal a filosofia, e dentro das suas concepções, de poeta a poeta, de livro a livro, revela e envergonha, estimula e aniquila. Magia ou religiosidade, pouco importa, caso ela consiga realizar o papel de clarividência que sempre lhe foi reservado desde os gregos... E dentro dêste quadro o *Triunfo das Águas* cumpre a sua função. Pode ser um poema difícil. Mas a grande poesia moderna não é fácil. É uma criação através de *mitos*, segundo a expressão de Valéry, para quem o "mito" é também "palavra", "o meio de que dispõe o espírito para reproduzir-se no nada". Apesar das dificuldades que o poema moderno oferece, os seus processos constituem, por si mesmos, uma chave capaz de abrir as portas a uma compreensão ampla de seus elementos estruturais, não importando a sua complexidade. Para a exegese dos bons poemas se pede ao crítico apenas inteligência, sensibilidade, intuição e conhecimento.

Leônidas Câmara

EPÍGRAFES

L'acqua che vedi, non surge di vena
che ristori vapor che gel converta,
come fiume ch'acquista e perde lena;
ma esce di fontana salda e certa,
che tanto dal voler di Dio riprende,
quant'ella versa da due parti aperta.

DANTE

El arte no es un conjunto de reglas
sino una armonia de caprichos.

RUBÉN DARÍO

Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un ancla
y sobre el ancla una estrella.

RAFAEL ALBERTI

O que nos importa na ciência são os conteúdos
e na arte as formas; a ciência nos oferece fatos
e as relações que os unem, a arte, ao contrário,
nos oferece espíritos e destinos.

GEORG LUKÀCS

O TRIUNFO DAS ÁGUAS

§ 1. *Quando as águas florescem no verão*

Chego a mim por mim sem medo
e busco minha órbita cheia
meu sêlo incorruptível
minha irredimível areia

chego a mim como aves chegam
sôbre os recifes do atol
onde um sol subterrâneo
recama a luz de outro sol

10 chegarei tão de repente
como o golpe de uma bala
como ao sono chega o sonho
como chega ao sonho a fala

e chegando ao meu chegar
o meu sair será lento
que se o tempo é irredimível
sou redimível no tempo

e quero quando atingir-
me penetrar como um corte
depois dormir como a dor
20 nas águas neutras da morte

são águas plenas de intemporalidade
marcando em verde o vastíssimo campo
onde mudáveis
ora rolam sôbre o metal de antigas montanhas
ora cinzentas azuis e novamente
verdes e cinzentas
voam sob a cúpula dos céus

entre lâminas de sóis
30 cruzantes em diferentes dimensões
cortam o espaço e fundem-se
em chama amplíssima e única
tão alta quanto os fornos da Ursa
o lampadário do Setestrêlo
ou essas inusitadas equações
que o homem arma e Deus desarma
com sua eternidade clara e sem descanso

as intranquilas águas
40 o verde
o líquido esmalte
os ventos sôbre as nuvens do estio
con dita smeraldine

ambigui moti
tessono

un lino
a maldição dos rublos e dos dólares

das consoantes e das vogais
50 a ameaça dos moventes oceanos
suspensos no abismo

ó viajoras águas! ave marinha
de asas verdes
sepultas nas arcas do nevoeiro
vinde aos ressequidos campos
ó névoa de turíbulos
enfurecido espanto

g i g a n t e s c o CISNE de alvíssimas
plumas

60 v

o

a

n

d

o lento além da

L (uminosa e

U (niversal luz do

Z (odíaco

e tu vento marinho?

quando os campos recebem teu assalto
qual entre os homens que os cultivam
ousaria indagar-te

“onde estão agora
as águas que semelhante a um pântano
estancaram no olhar patético dos guerreiros
naquele instante em que um cinturão de sangue
alargava sua faixa escarlata
70 em tórno da jagunte fortaleza?”

sôbre elas

d

e

s

ç

a

irrompante luz

com mil vulcânicas e punitivas chamas

com o cântico de mil demônios

a voz de todos os profetas

a corrosão dos ácidos solares

com a fôrça de milhões de martelos

d

e

s

ç

a e espanque o cimento das fortalezas

o bronze o ouro as torres

das altas catedrais

Water and fire shall rot
The marred foundations we forgot
Of sanctuary and choir
This is the death of water and fire

e

s

ç

a como um gongo

80 celeste

sôbre o morto do último minuto

e em seu coração silencioso

acenda a luz da vida

a eternidade clara da Vida

quanta dor sôbre

estas águas

as deslizantes e sonoras águas

que correm a Terra inteira em lágrimas

em ondas em lágrimas em ventos

90 em translúcidas neblinas

em queda sôbre os cultivados campos

onde crescem as plantações de arroz

e o verde das hortas agrícolas

ó tranquilas águas

sôbre tua nudez voam as levíssimas gaivotas

1.º — a direção do vôo

2.º — a inclinação das asas

3.º — a queda em semicírculo no Ocidente
do oceano

100

nu.

§ 2. *Romances-romance*

*As Três Portas
de Sanmém*

Nasceu alto em Bayan Kara
e como quem do céu vem
chega ao Golfo de Bojái
pelas portas de Sanmém

prende na sêca pupila
tôda a luz que o espaço tem
desde o sol e abre as portas
na passagem de Sanmém

- 110 que as três portas ali ficam
assim como fica quem
pára em meio do percurso
são as portas de Sanmém
- a fôrça que move as águas
vive nas pedras também
que aos milhões foram lançadas
sôbre o Dragão em Sanmém
- as águas formaram limpos
espelhos que agora têm
molduras de pedra, as pedras
120 são ferrolhos em Sanmém
- entre as portas três ilhotas
ilhotas que as vê bem
quem mira de uma das portas
a passagem de Sanmém
- ao centro se vê a porta
de Deus que podêres tem
para fechar num relâmpago
a passagem de Sanmém
- 130 à esquerda se vê a porta
do Homem que tem também
poder de imitar a Deus
nas três portas de Sanmém
- à direita se vê a porta
do Diabo que tenta alguém
a dizer: "é bruxaria
fechar portas em Sanmém"
- cesse pois de Paulo Afonso
a glória que já não tem
maior feito foi fechar
140 as Três Portas de Sanmém

Verde que te quiero verde
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba

nutrida palha cortante
como um fio de navalha
o canavial é um canto
um canto feito de palha

150 verde filho de outro verde
ancestral já transformado
em usinas casas grandes
ouro fazendas de gado

os olhos dos camponeses
miram-te os alvos pendões
corôas de álcoois secretos
secretas revoluções

160 miram-te nos duros nós
no dormido mel dos gomos
na parte mais concentrada
pólo opôsto ao dos pendões

como explicar o mistério
da química vegetal
que faz doce o mesmo solo
onde a vida é tão amarga

não são paisagens humanas
são áreas colonizadas
sepultas dunas de açúcar
terras ao homem fechadas

*Ferrugem
no
latifúndio*

170 roem-lhe nervos e intestinos
um relâmpago total
uma ferrugem funesta
qual se fôra êle um metal

pois que sendo metal-ferro
se menos usa mais gasta
o aço azulado e firme
que ao próprio ferro se basta

180 seja ferrôlho ou martelo
seja um tanque ou uma chave
dura boca de trator
ou ventre azul de uma nave

tudo exige uso constante
um contínuo exercitar-se
ôlho aberto na ferrugem
que quer sempre acomodar-se

1.º — ao dorso do ferro
2.º — ao timbre crioulo
3.º — ao seu campo interno
até roer-lhe o miôlo

190 indagando aos corretores
de imóveis pedra e cimento
quais as áreas onde o ouro
brilha nos apartamentos
fêz alguém uma teoria
do setor do crescimento
urbano

a cidade humana
cresce em luz e pavimentos

*Teoria
setorial
do
crescimento
urbano*

200 ocupando áreas externas
nos quadrantes da cidade
setôres limpos e verdes
onde a limpa sociedade
se organiza e faz fortuna
bebendo nos clubes caros
guiando seus contrabandos
de capota e assentos raros

210 e enquanto vão os subúrbios
crescendo iguais a meninos
esta mina ouro-diamante
cresce a golpes assassinos
e atrás de si vai deixando
como em campo de batalha
o que paga os seus impostos
ou no contrabando falha

220 e rotos telhados negros
velhas mansões arruinadas
terrenos de areia e limo
entre águas fragmentadas
mas o nutrido rebanho
— a obesa sociedade —
vive alegre em casas grandes
nos quadrantes da cidade

o território onde a vida
habita pobre e cansada
onde a máquina é um vampiro
sôbre a gente fatigada
são noturnos mangues lotes
prêsos sempre aos cursos d'água
junto a estradas onde os trens
juntam mágoas a outras mágoas

a cidade humana é um polvo

c
o
m
t
e
n
t
á
c
u
l
o
s

230 em direções diferentes
quatro cinco ou mais sentidos
no rumo em que correm os trens
submarinos e navios
no rumo em que marcha o Tempo
e o claro curso dos rios

estendidos

*O que os velhos
ensinam
aos novos*

S'io avesse, lettor, piú lungo spazio
da scrivere, io pur canterei 'n parte
lo dolce ber che mai non m'avria sazio;

240 ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda
non mi lascia piú ir lo fren de l'arte.

§ 3. *Monólogo de um certo Senhor T*

Por que não ter uma linguagem muda, uma fala oculta
oculta como o sêco-sombrio
interior de cada pedra? Por que fugir ao exame do
rochedo?

de sua massa limpa e êrma, seu núcleo interior não
contemplante?

pois enquanto voa o Grande Cão sob o olhar inquirente
dos homens e das águas, o interior da pedra nada sabe
da flôr, das coisas líquidas e graves,
do sol e seu calor neutro, porque o centro do rochedo
não tem olhos, não tem memória não tem uma linguagem
— êste excesso de existência que devora o homem
250 corrói-lhe o espírito e o aparta da comunidade dos
animais felizes

Dichoso el arbol que es apenas sensitivo
y más la piedra dura porque ésa ya no siente
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo
ni mayor pesadumbre que la vida consciente

mas se a linguagem é o excesso da existência
por que não dizer que a melhor fala seria aquela
que fizesse os homens tão duros e solitários
como o sombrio núcleo do rochedo?
por que aceitar o caminho profundo das constelações
sôbre nossos nomes?
260 por que rogar aos santos pelos nossos pais mortos
se as estrelas desdenham nossa glória, se elas
recusam o tambor de nossa festa o fôgo de nosso ouro
e podem até traçar nossos destinos como dizem os
horóscopos?

mas o homem canta enquanto se desgasta como um velho
prego
e ávida fome de velozes venenos se deposita nas artérias
e na alma
alguns morrem famintos de amor e pão
morrem outros fartos de pão e amor porque não é apenas
de amor e pão que vive o homem
há uma fonte instintivamente incontrolável
não se sabe de que mas tão áspera e densa que
supera a fome de amor de trigo e dágua...
essa fome mata mais do que trinta mil pestes

270 e contra ela não há remédio, nem médicos nem charlatães
nem feiticeiras nem rezas benzeduras orações e bom
olhado

cala-se

quer escutar uma voz de criança no pátio

“aquela nuvem parece uma asa do mar” e a voz num
murmúrio neutro de júbilo se apaga

na igreja chora uma mulher bulbuciando algo que o
sentimento elaborou assim

“glória ao batismo

mas poderia dizer o mesmo do casamento

essa invenção tirânica e cruel que nos ata à rotina

e nos transforma em serva? por que teria dito o poeta

280 que o *casamento é um sacramento augusto e conveniente?*

eterna maldição para os que nos fizeram escravas eternas
seres de uma ordem do homem construída pelos homens e

para os homens

onde vivemos edificadas e obedientes

como frágeis gazelas domesticadas

sem pensamento sem liberdade

parindo na dor

hipnotizadas

And this well

no labor doméstico

To have a dame indoors,

só para que o homem

who trims us up

290 continui existindo

And keeps us tight

neste noturno e triste

Vale de Lágrimas

Salve Rainha Mãe de Misericórdia Vida Doçura Esperança

Nossa Salve a Vós bradamos as degredadas Filhas de Eva”

aos pés se ergue a solitária massa do rochedo

sua existência é unânime sem reduções nem excesso

o rochedo é mudo mas o homem canta e constrói símbolos

desligados de sua natureza

e porque desejaria ser como a pedra

sente a tortura

da existência

e só lhe resta uma opção uma escolha possível

300 ou servir-se dos bens livres da vida e morrer
ainda que sua carne dure um milhão de anos
ou servir-se dos bens econômicos da alma

e lutar para que o seu nome sobreviva ao Atlântico

— êste líquido gigante sacudidor da Terra —

e ultrapasse o tempo de suas marés de suas espumas
de suas águas antigas salgadas

e dançantes...

§ 4. *A Ilha*

O dom do sono representa a vida
dessa ilha tormentória e principal,
esquecida dos povos primitivos,
entre Altair e o Cisne solsticial.

JORGE DE LIMA

— Sôbre esta ilha do Reino

pairam livres luz e ar

nela se ocultam neblinas

310 e o vôo das aves do mar.

Diz o Rei de Amorabã

aos que lhe vão indagar

se aquela Esfinge brilhante

que no meio do oceano

levanta a cabeça no ar

e tem cabelos mais verdes

do que o mais verde bosque.

que se possa imaginar

— seria invenção do homem

320 seria posse do diabo

de Deus seria criação

seria coisa encantada?

“Escuta” — prossegue o Rei

sem interromper a lira —

“a ilha tem pontos frágeis

330 e para não ser destruída
mandei fazer-lhe muralhas
de esmeraldas revestidas,
pois quando o mar se levanta
e as ondas voam quais aves
além do muro de pedras
a Ilha estremece grave.

340 Então velozes abelhas
vão ao noturno tesouro
pedir às flôres do bosque
seu mais doce e líquido ouro
junto das flôres cantando
as asas lhe formam um côro
depois voltam carregadas
de um orvalho luminoso
e a mestra que vôo não tem
prepara um mel milagroso
e diz aos regatos do ar:
— levai-o às fúrias do mar!”

350 Cala-se o Rei. Logo aponta
um arvoredor de areia
que entre os verdes eternos
do eterno bosque se alteia
e pelo vento açoitado
balança a copa orvalhada
balança para mil lados
balança mas não arreia.

360 “Eis a Árvore Tranquila!”
Diz o Rei tangendo a lira
e mais solene prossegue
mirando o olhar que o mira:
“Esta árvore é tranquila
para quem de longe vê
na fronde da côr de sal
rubras flôres de cristal
contudo em meu coração

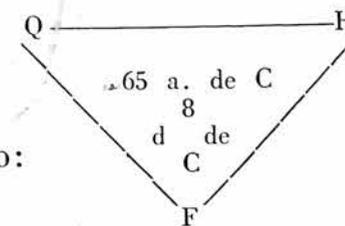
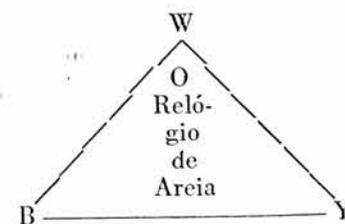
tem uma raiz trançada
que sempre fala e me diz
(pois nem se dorme é calada):

370 Sou a Árvore Tranquila
para os outros. Tormentosa
para ti, que bem conheces
minha seiva venenosa.
Raciocínios de vento
giram-me a fronde prateada:
serão artes do Demônio
ou da seiva envenenada?

380 Visitou-me certa vez
um estrangeiro, queria
que eu lhe desse alguma areia
e êle com ela faria
um misterioso relógio
não só o tempo mudaria
sôbre o fogo, o vento, as águas
o relógio informaria.

Neguei-lhe areia e recorde
o que disse ao despedir-se
em quatro versos modernos
que antigos pareciam:
‘ouço sussurrar o vento,
também crescer ouço a erva,
o que há no entendimento
o meu entender conserva’

390 Seguiu, deixou-me sem rumo
por loucos ventos batido
conduzindo à estação lúgubre
o Bem que em mim foi perdido:
ó terror do tempo escuro
nunca em navio ligeiro
cruza sempre o mar seguro
o valente marinheiro.



Silencia o arvoredos
nêles brilham frutos de ouro
400 com a mão apontando os frutos
prosegue o Rei, vagaroso:
“Só para ser alimento
aos sagrados vôos do ar
arranca às próprias raizes
o sangue que oferta às asas
dos pássaros que já chegam
junto aos frutos, vão bicá-los
mas o arvoredos que os fêz
jamais poderá prová-los.

410 Tens aqui lição do Bem
do Amor seu mais nobre sêlo:
— satisfaz a quem o faz
só pelo Amor de fazê-lo.
Do que no início indagaste
bem poucas respostas dei
mas se queres ver e ouvir
escuta a resposta e vê:

sou Rei de Amorabã, sou,
mas para mim é mistério
420 o que esta ilha seja.

Quanto à árvore de areia
os frutos, comida de aves
que habitam o bosque suave
entre verdes, nada sei...
e das prateadas abelhas
o doce amor que produzem
como o fabricam? Não sei.

Só sei que os olhos da Ilha
miram os olhos profundos

430 de quem fêz nossa consciência
e ao fazê-la fêz o Mundo.

§ 5. Amorabã

“Sus cuatro patas baja; su testa erguida sube
El monstruo expresa un ansia del corazón del orbe”

Em Amorabã — estranho universo

em águas submerso —
limitada pela dourada
nuvem de Azir

It was a miracle of rare
device,
A sunny pleasure-dome with
caves of ice!

do próprio globo
e sua atmosfera
existe a montanha flutuante
onde o Rei Papê Satã
vive em eterna mansão

La torre de Felisalva
apostaré que es aquélla
que en fe de su dueño altivo
compite con las estrellas.

440 uma névoa cinzenta
lhe recama as paredes bronzeadas
que das águas se levantam e formam exóticas fachadas
a do Leste se assemelha a um búfalo
com chifres apontando os polos laterais
a do Oeste tem forma de unicórnio
ligando-a para trás

formando tendas entre as rochas
desde o centro da mansão
corre um rio escarlate
coleando entre douradas gramas sob uma cela de prata
450 — o Vale da Rubra Mater
com as terras deste mundo onde tôdas as línguas são
pensadas
liga-se a montanha por cilíndricas asas
brandos fornos-laranja
onde raios e relâmpagos têm séde

atam-se à mansão por colinas elétricas
do palácio convexo
é o telhado
em cujo pátio interno
460 há um cruzeiro de pedras dividindo a montanha em
dois lados
amplas salas e lustrosos corredores
estiram-se entre as paredes inferiores
sob cujos pavimentos
se ergue uma colina em V
ligada ao continente pelas árvores de T
a montanha
é de forma ovalada
em águas suspensa
— vista ao longe é uma esmeralda —
montanha excêntrica
que as outras se assemelham à corda vertebral dos sáurios
470 e na terra se assentam
chanfrada linha
mediterrânea
divide o continente em duas partes
o Monte da Ferradura
e a Foice de Ferrabrás
no cimo de cada monte
onde um brando fogo arde eternamente
sentinelas vigilantes
480 sopram mágicas trombetas convocando os ventos
nevoentas côres
marcam-lhe o teto oval
onde um círculo de montes acompanha
o verdeo anel das águas
o Monte do Ar e do Fogo
o Monte do Amor e da Fala
a Colina Magnética
o Oculto Monte Vertical
O Monte Rubro (parece

490 um vulcão coroadado)
o Cume do Gêlo Azul
o Pico Cibernético dos Raios
em cujo cimo cresce — entre verdes relâmpagos —
a Árvore Piramidal

em Amorabã existem
seis rios subterrâneos
banham três o hemisfério ocidental
três o oriente banham
entre os seis um sol adormecido
500 se desperta como um fósforo
abrasa a tudo o que é vivo

quem navega nessas águas
chega ao trono de Papé Satã
que reina em seu universo
com um cetro de sol nas mãos
e na frente mais alva do que o gêlo
arde a coroa radiante
por onde passam os raios mensageiros
através dos diamantes
que levam às pirâmides noturnas
510 as leis de Papé Satã
leis que ali chegam executam
dezesseis biliões de súditos
— soldados de Amorabã
que se encontram sempre alertas
armas alerta nas mãos
porque se morre o Rei morre o Planeta
e os súditos morrerão.

Invisível como a chama
que o vento dispersa no ar
das ondas eu me levanto
520 sem deixar rastros no mar

*A promessa
das águas*

e enrolo em brancos novelos
fios de tantas neblinas

migrante orvalho do pasto
neve que vem das colinas

coisas neutras vão formando
o meu castelo outonal
que a tempestade ilumina
com fogo sublunar

530 no ar em que me navego
transporto o verde da flora
enquanto a luz do arco-iris
neste meu vôo se elabora

se o relâmpago castiga
minhas tôrres de diamantes
me dissolvo e ao mar retorno
mas logo ao céu me levanto.

OUTROS POEMAS

SUTILÍSSIMO eterno que habita
minhas saletas interiores
onde trago um tempo guardado
noturno e resignado

sutilíssimo eterno interior
que como um tálamo é
em minha alma limpa e sofrida
como água dormida em pedra

que eterna seiva alimenta
êste tempo em mim retido
plumagem livre de flor
forma exata imperecível

sinto-te assim como um trunfo
branda coroa do eterno
além das nuvens, das águas,
ouço o teu metal desperto

se existes no ser completo
na cinza móvel das sombras
por que retiras de mim
tudo o que em mim não é pântano?

ANALISA-SE da sombra
seu caráter permanente:
pela manhã retraindo
a imagem, à tarde crescente.

E aquêlé instante em que a sombra
adelgaça o corpo fino
como se no chão entrasse
quando o sol se encontra a pino.

Quem a êsse instante mira
em oposição ao lado
onde o sol era luz antes
logo vê o passo vago

da sombra que agora cresce
o corpo de onde se filtra
até fundir-se no limbo
que em tórno dela gravita.

Forma êsse limbo a corôa
que as sombras traz federadas:
soma de tôdas as sombras
num só nó à noite atadas.

São janelas como lentes,
janelas que fitam o ar,
janelas que serão pó
naquele mesmo lugar.
Azulejos de Paris
sôbre a arquitetura em U,
êsse U deitado, castelo
do Comissário do Açúcar.
Nem um retrato do dono
que foi rico e foi maluco
há numa sala: o de Ulisses,
outro retrato: Nabuco.
E Nabuco é o nome inteiro
daquela neutra mansão
cujo dono virou cinzas,
seu castelo: instituição.
Livros, tintas, funcionários
têm ali o ofício nobre
de enriquecer a Ciência
Social, que é magra e pobre.

Como um cruzador regressa
ao porto e vai descansar
das muitas fadigas juntas
em suas patas de radar,
regressam os bois ao curral
a mugir na cerração
do pó que as patas levantam
do lombo-azul do verão.
Marcham sempre organizados
— como em marcha um batalhão —
são tristes, magros e tristes
os magros bois do sertão.
Alguns morrem mesmo bois,
pescoço atado ao cambão,
outros morrem a morte de homens:
sangue a correr pelo chão.
Êsse o destino dos dois
(homem ou boi, não importa o nome)
ambos morrem para matar
(dos canhões e homem) a fome.

Eis o Jaguaribe, rio
elegante, limpo e sêco,
de janeiro a junho é água,
de julho a dezembro, areia.

É rio de muita fôrça
e muito orgulho nas águas,
quando sêco, é belo e manso;
cheio é feio e temerário.

Corre entre campos antigos,
entre moquéns, molungus,
alvas roças de algodão,
gado açoreano e zebu.

Em janeiro suas águas
têm um brilho de metal,
mas em abril êsse brilho
já começa a enferrujar,

todo em ferrugem vestido,
em maio o rio é vermelho,
finda junho e êle penetra
em seu semestre de areia.

TINHA olho de telescópio
— igual outro homem não tinha:
via numa gota d'água
mais que na fronde marinha.

Duro olhar, como o diamante,
como o de um tigre no escuro
ou o olho de uma pistola
que fita por trás de um muro.

Como um cão louco lutava
o pensamento absorto
em combater tão sem medo
como se lutasse morto.

Quando em cerco chumbo acêso
o seu rifle inventaria
fundido ao limpo olho-só
que sem medo o dirigia

fôsse miocárdio ou porta
de casa cheia ou vazia,
quando o chumbo dava ao alvo
todo o alvo se partia

Mas se a ferrugem da luta
muitas balas corroia
mudava o rifle em punhal
e em fúria o cerco rompia.

CÔRES mágicas recobrem
as superfícies de vidro
onde o tempo sôbre as lajes
funde-se a teu ver, Francisco.

E teu ver ali são bois
no cinzento apascentados,
são aves, centauros, peixes,
mulher curva, imatemática.

Completam a luz do painel
as longínquas côres do ar
onde aeronaves passeiam
seus motores, seus radares.

Como é árduo êsse lutar
com tanto eterno interior,
depois atá-lo ao pincel
que na argila espalha as côres

Também é teu o cavalo
de Gogh, Chagall, Renoir:
corcel de plumas marfim,
patas do marfim solar.

EI-LA em tórno da chama,
a inteligível ave,
a que mira o olho de Sírio
e no espaço o corpo grave
alça. Ao lúcido cântico
dos rotores do sol a clave
da asa cinzenta e móvel
ao céu se eleva como nave
mefistófica, noturna,
plana sem plumas nos braços,
modela o deserto, o ôsso
equilibrante dos espaços
prolongados, sucessivos,
perpétuos e perifrásticos,
marcados em pedras diluidas,
preêenseis rochedos, não plásticos:
casca em fôgo exasperante
cujá chama o ritmo freia,
labor ancestral do fruto
arquitetando a interna areia.

CORTADO sôbre a mesa
como se fôra um fruto,
como se fôra um gomo
do fruto mais robusto.

A boca apalpa a fibra
e um pensamento explode
no ácido carvão
de seu perfil bicórneo.

Se logo dirigimos
à mesa um olho-geral
vemos inteiro o boi:
o pêlo acinzentado,
neutro olhar de menino
fitando os homens-gado,
a língua — úmido ferro —
cavando sal nas várzeas:

Da mesa, o boi nos fita
indiferente à lei
da boca albuminosa
que (sem ódio) o golpeia.

Golpeia a fibra rubra:
— olvida o boi-bezerro,
e o leite vespertino
que irmão do boi nos fez.

Eis o boi: pasto elétrico,
deitado em alface,
cortado em limão
entre ramos de salsa.

Eis o boi: sangue ou fruto,
sumo não vegetal,
sem o âmbar do pêlo
sem patas, sem radar,
sem olhos, sem nervos,
sem língua, sem chifres,
imóvel na mesa
— perpétuamente vivo.

Não sei se estou mais presente na Terra
do que estariam uma rosa e uma dália.
Nem um milésimo das coisas que vejo diariamente
está contido em meus poemas...

Sei que o leitor poderá dizer agora:
“— Você não é um bom poeta! Castro Alves
é mais participante, mais exato,
transporta o mundo — ou pelo menos sua metade —
no Navio Negreiro.

Mas você — que leio agora —
não me acende nenhuma luz,
agarra-se demasiadamente aos anjos,
a uma forma estéril
que não fala ao tempo,
aos pássaros,
e menos ainda ao meu coração”.

Ouçote e repito
que sou apenas pequena parte das coisas
que estão no mundo;
com certeza não sou a menor parte
e, por isso, tens que me aceitar
se és um leitor e não apenas um crítico.

Se minha poesia te cansa,
peço-te: como as saladas de Souzândrade; bebe
lentamente as gôtas de orvalho que fluem dos
Caligramas
de Apollinaire...

Elas satisfarão tua fome e tua sede,
ou terás uma sede e uma fome tão estranhas
que suportarias ainda Maiacovski,

Evtuchenko, Voznessenki, Pound
e toda a galeria dos participantes
que ficam à tua direita e à tua esquerda?

Quanto a mim, pouco te posso oferecer:
não escrevo para los muchos,
arranco de mi corazón el capitán del inferno,
establezco cláusulas indefinidamente tristes

Esgotados os estábulos aonde os teus donos
guardaram para ti alimentos tão nobres,
ainda restariam os membros do Clube dos Ultraistas,
Tzara e todos os que, à semelhança dos empregados
domésticos

sopram trombetas das 6 às 6,
repetindo eternamente a contínua canção:
“somos os que andam na vanguarda do Tempo”.

Quanto a mim continuarei sozinho,
solitário como um estranho rio
de um território ainda não visitado pelos geógrafos,
abrindo sem descanso a minha estrada
certo de que alguém um dia
— anjo ou demônio —
caminhará por ela até a porta de meu nome.

POSFÁCIO

Caro Poeta:

Envio-lhe anexa uma cópia dos originais do meu poema — O TRIUNFO DAS ÁGUAS. V. já o conhecia, através da publicação de fragmentos em jornais.

O título deste poema pode ser um guia eficaz para o crítico, mas não explica as diferentes interpretações paralelas e antagônicas que a sua leitura poderá suscitar no espírito do leitor. As águas de que aqui se fala tanto podem ser aquelas a que se refere a *Bíblia* (“Haja firmamento no meio das águas e separação entre águas e águas”, *Gênesis*, I,6) quanto as águas correspondentes às intenções de Cristo em sua resposta a Nicodemos: “E em verdade, em verdade te digo: quem não nascer da água e do espírito não pode entrar no reino de Deus”, *São João*, III,5). Também não se deve passar ao largo do sentido da epígrafe de Dante relativa às águas do Eunoé. Contudo, creio que minha intenção foi mostrar também as águas como um símbolo do eterno fluir da vida no espaço e no tempo. Creio que este é o seu triunfo. Mas o poema não quer ser um simples objeto portador de mensagens. Antes aspira a ser uma estrutura linguística, um produto da fantasia operando artisticamente sobre diferentes níveis da linguagem.

No parágrafo 1.º, os versos em italiano são do poema de Ugaretti, *Nascita d'Aurora*, enquanto que as imagens de clareza que aparecem à altura dos versos 59-60 foram sugeridas

pela leitura de poemas da novela *Hiperión*, de Hoelderlin. O Cisne é a grande nebulosa 6960, cuja forma procuro reproduzir gráficamente. Estabelece uma relação subjetiva entre o homem condenado a viver na pequena Terra (L'aiuola che ci fa tanto feroce, Dante, *Paraiso*, XXII, 151) e as forças cósmicas incomensuráveis que podem atuar *também* sobre os destinos humanos. As "colagens" em provençal são de Arnaut Daniel. Para as colagens em inglês, cf. T. S. Eliot, *Little Gidding* II. Tal processo não tem relação com técnicas dadaístas, ou já empregadas por poetas como Pound. Utilizei-o sob a influência do trabalho de Robert Rauschenberg — *Buffalo II*, XXXII Bienal de Veneza, 1964. Na realidade, não recordo nenhum poeta que haja utilizado antes tal processo.

No parágrafo 2.^o, o vocábulo *Sanmém* significa, em chinês, três portas. "Verde que te quero verde"... cf. o início do *Romance sonâmbulo*, de Lorca. Também no *Romancero*, Muerte de Sayavedra: "Rio-verde, Rio-verde" que associado ao verso "verde filho de outro verde" leva a uma assonância "Rio-filho", a uma certa identificação de valores rítmicos e sonoros. A grafia de tentáculos (verso 229) tem por objetivo acentuar o simbolismo de certas áreas do significado. Os versos finais deste parágrafo são de Dante (*Purgatório*, XXXIII, 136-141).

No parágrafo 3.^o: "Por que não ter uma linguagem muda", não significa propriamente o silêncio, senão uma linguagem nova. Tal linguagem constitui a área central das intenções teóricas da poesia deste século e cujas bases foram criadas por Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont. Os versos em espanhol são de Rubén Darío, *Lo fatal*. Acredito que ele quis expressar aqui a angústia ou desespero do poeta ao reconhecer a impotência da língua como instrumento expressivo da vida íntima da alma. Não se trata de simples angústia metafísica, diante dos mistérios da vida e da morte, como têm sugerido alguns críticos, talvez impressionados pelos versos seguintes, em que ele fala da tumba que nos aguarda com seus "funbres ramos". É antes o reconhecimento da salvação do artista, como afirma de si Horácio, na Ode 30, III. Tal salvação é também identificada por Baudelaire como o

refúgio do poeta no Paraiso da Arte onde poderá escapar ao olvido e à escura tristeza da tumba. As linhas em inglês à margem dos versos 280-290 são de Tennyson. "Sacudidor da Terra"... (verso 304) a imagem é de Homero. Aparece em numerosas passagens da *Odisséia*. Você foi quem primeiro me chamou a atenção para essa imagem, também usada por Virgílio e pelo norte-americano Robert Lowell.

O parágrafo 4.^o foi em parte motivado pela leitura de versos de *Gherandasamhtā*, citados em estudo científico do professor J. H. Schultz, neurólogo em Berlim. Associei aos meus próprios versos, neste parágrafo, em ritmo e metro de redondilho maior português, trechos de Yeats e Horácio, os quais são identificados no texto por sinais gráficos.

O parágrafo 5.^o é o mais complexo. Servi-me aqui de uma técnica de fusão e substituição, em que são considerados, por analogia, o universo com sua mecânica e sua consciência (o homem) e o cérebro, analisado em suas funções anatômicas e fisiológicas, especialmente o bulbo e o cerebelo. Cada imagem possui no mínimo dois níveis de sentido. A epígrafe deste parágrafo é de Rubén Darío. As "colagens" laterais são de Coleridge e do *Romancero*. "Papè Satã": cf. Dante, *Inferno*, VII, 1.

O trecho final — *A promessa das águas* em redondilho maior se liga novamente ao parágrafo 1, em que a água seria pouco mais do que um símbolo da fertilidade ("no ar em que me navego/ conduzo o verde da flora") a esperança, baseada numa certa dose de certeza, de que o homem poderá sobreviver a tôdas as ameaças das forças que ele desencadeou ao criar a civilização técnica. — C. L.



MDB
BDM
ARC
007