

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. *Arnaldo Barbalho*
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.

378.4 (CDD 16. ed.)

378.5 (813.41) (05) CDU

U.F.Pe.

SD-BC 62-1278/rev.

Livros, cartas e pedidos de assinatura devem ser enviados para:
ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS
— Av. Prof. Moraes Rêgo —
Cidade Universitária — Recife
— Pernambuco — Brasil

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

Para uma reformulação do ensino musical em nível universitário — <i>Luis Soler</i>	5
Direito do estrangeiro no Brasil — <i>Sylvio Loreto</i> .. .	27
Amar, verbo intransitivo — <i>Fábio Lucas</i>	43
Influências de Quental na crítica de costumes da literatura portuguesa do século XIX — <i>César Leal</i> .. .	55
No centenário de Gustavo Adolfo Bécquer — <i>Joaquim de Montezuma de Carvalho</i>	67
Atualidade do Bumba-meu-boi — <i>Hermilo Borba Filho</i> .. .	89
Nikos Kazantzaki — <i>Maximiano Campos</i>	107
Vicente Huidobro e o criacionismo — <i>Henriqueta Lisboa</i> .. .	115

ENSINO PROGRAMADO

Conceitos básicos de ensino programado — <i>John A. Tirrell</i>	131
Técnica do ensino na área de saúde — <i>Dale W. Podshadley</i>	137
Cooperação continental para o progresso da educação profissional — <i>Norman O. Harris e Hélio Bezerra Coutinho</i>	147

POESIA

A argila e o sal — <i>Luis Soler</i>	5
---	---

COLABORADORES

LUIS SOLER

Professor de Violino e de Música de Câmara do Curso de Música da Escola de Artes da Universidade Federal de Pernambuco. Poeta e crítico de Arte.

FÁBIO LUCAS

Crítico literário, encontra-se presentemente nos Estados Unidos, onde ensina Literatura Brasileira.

SYLVIO LORETO

Professor da Faculdade de Direito e do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco. Doutor em Direito.

CÉSAR LEAL

Poeta e crítico de poesia. Professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco.

JOAQUIM DE MONTEZUMA DE CARVALHO

Escritor, especialista em literatura hispanoamericana, o estudo que publica aqui sobre Bécquer foi lido no Instituto de Letras da UFPe. em setembro de 1970.

HERMILO BORBA FILHO

Professor da Escola de Artes da UFPe., dramaturgo, romancista, encenador e diretor teatral.

MAXIMIANO CAMPOS

Romancista, publicou recentemente o romance *Sem Lei nem Rei*. Trabalha no Departamento de Extensão Cultural da UFPe.

HENRIQUETA LISBOA

Poetisa, professora da Universidade Federal de Minas Gerais. O ensaio sobre Huidobro foi apresentado no I Seminário de Literatura das Américas, em São Paulo, 1970.

JOHN A. TIRRELL

Da Divisão de Misseis Espaciais, Apollo Park, Daytona Beach, Flórida.

DALE PODSHADLEY

Especialista em pesquisas educacionais, pertence à Divisão de Saúde Dentária dos Institutos Nacionais de Saúde de Bethesda, Maryland.

NORMAN O. HARRIS

Diretor de Pesquisas da Escola de Odontologia da Universidade de Porto Rico.

HÉLIO BEZERRA COUTINHO

Professor de Histoquímica da Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisador-Conferencista do Conselho Nacional de Pesquisas.

OBS. — Os trabalhos sobre Ensino Programado foram discutidos em Simpósio realizado por ocasião do 7º Congresso Brasileiro de Anatomia, no Recife, 1969. Esses estudos foram também publicados, em inglês, pela University of Porto Rico Press.

Para uma reformulação do ensino musical em nível universitário

LUIS SOLER

Professor de Violino e de Música de Câmara do Curso Superior de Música da Escola de Artes da Universidade Federal de Pernambuco

Necessidade de uma reformulação

A atual tendência de introduzir o ensino da Música em nossas Universidades representa um reconhecimento oficial do crescente prestígio mundial desta Arte assim como da alta especialização necessária aos seus cultores.

Na prática, todavia, se estão criando sérios e delicados problemas, de ordem tanto pedagógica quanto regimental, que as Universidades até o momento não solucionaram ou sequer equacionaram de acordo com a realidade brasileira.

Consequência imediata desta deficiência é que os Cursos Superiores de Música funcionam sem produzir o rendimento que era de esperar visto o entusiasmo que precede a criação dos mesmos, o dispêndio das Universidades para mantê-los e a inegável dedicação que uma esforçada parcela de autoridades educacionais e de professores lhes devota.

Por outro lado e como reflexo desta falta de produção, no plano nacional assistimos hoje a uma crise do profissionalismo musical cada vez mais grave e profunda que, a continuar assim, levará ao colapso as manifestações mais elevadas e importantes da vida musical brasileira.

Nos últimos anos, por exemplo, as Orquestras Sinfônicas de nossas principais cidades, têm chegado a ponto de desenco-

rajar os auditórios com suas melancólicas execuções, fruto de um quadro de instrumentistas tão desigual no rendimento quanto desequilibrado em suas proporções.

Conjuntos de Câmara com um mínimo exigível de qualidade são praticamente impossíveis de organizar, devido principalmente ao exíguo número disponível de bons instrumentistas de "cordas", base habitual destes conjuntos.

Gravações orquestrais brasileiras estão praticamente impossibilitadas de se projetar no exterior, tão fraco é o padrão técnico das execuções.

Solistas?... Recitalistas?... Quase que exclusivamente alguns pianistas talentosos. A vida musical de um país, porém, torna-se insípida e desestimulante quando restringida a uma dieta única de audições e de Concursos de piano. E em verdade o Brasil não tem, ao lado de contados pianistas de prestígio internacional, valores equivalentes entre os violinistas, violoncelistas, instrumentistas de sôpro, conjuntos camerísticos de qualquer tipo, etc.

Há quem fala em "crise de público", atribuindo essa situação a uma progressiva desistência das platéias. Todavia, e sem negar que esta crise existe e está ligada ao problema, é mais lógico supôr que ela representa uma consequência de nossa vida musical anêmica e monocorde e não sua causa. A inata musicalidade do conglomerado humano brasileiro é um fato tão evidente e mundialmente reconhecido que seria absurdo pensar que nosso povo se afasta da música. Pode-se dizer, sim, que a grande maioria centra suas preferências em manifestações musicais de tipo popular. Mas isto é um fenômeno perfeitamente explicável pelo nível atual de nosso desenvolvimento cultural. Em nada afeta a verdade essencial de que a música tem, no Brasil, uma vivência extraordinária e preferente.

As causas profundas da aguda crise que hoje aflige o profissionalismo musical há que procurá-las, a nosso ver, nestes dois sentidos gerais:

I — Fatôres ambientais negativos

II — Falhas educacionais

FATÔRES AMBIENTAIS NEGATIVOS

1º) — A PROFISSÃO DE MÚSICO NO BRASIL É, EM MÉDIA, MAL REMUNERADA. Esta é uma verdade que vem agravada pelo grande número de anos que a formação de um músico exige e pelos continuados esforços que são necessários para um instrumentista se manter em dia com sua habilidade de executante ou com seu bom rendimento como professor.

2º) — A PROFISSÃO DE MÚSICO NÃO TEM ENTRE NÓS O PRESTÍGIO SOCIAL QUE ELA MERECE E QUE TEM, DE FATO, EM OUTROS PAÍSES MAIS EVOLUÍDOS SOCIAL E CULTURALMENTE. Nossa mentalidade social média olha a profissão musical com menosprêzo ou, no melhor dos casos, a considerar uma profissão "pouco séria". Conceito para o qual muito contribui o fator econômico antes considerado, mas que nasce também de uma fundamental ignorância a respeito do brilhante papel que, na opinião dos maiores sociólogos modernos, caberá às artes — especialmente à Música — em futuro já previsível, quando o vertiginoso progresso técnico que caracteriza nossos dias venha liberar o homem de muitas das atividades corporais e mentais que hoje o absorvem, habilitando-o para o cultivo preferencial de vivências espirituais mais nobres.

3º) — A PROFISSÃO DE MÚSICO, CORPORATIVAMENTE, ESTÁ PÊSSIMAMENTE ORGANIZADA. Confunde-se, entre nós, o verdadeiro profissional músico, formado com longos anos de estudo e capacitado, portanto, para abordar os gêneros de maior altura, com o cultor intuitivo ou semi-intuitivo próprio dos gêneros populares: confunde-se padre com frade leigo e médico com curandeiro. Confundem-se, enfim, conceitos que já na Idade Média estavam bem claros. Isto é, a diferença radical existente entre a categoria de Trovador e a de Jogral.

Não pretendemos, destacando essa diferença, menosprezar a função de ninguém. Mesmo porque ambas as funções — a do músico erudito e a do músico popular — são indispensáveis à vida musical de um país. É inadmisível, porém, e muito preju-

dicial aos interesses da Música, não estabelecer oficialmente uma clara separação entre o que se poderia chamar de "Arte maior", e de "Arte menor" da música. E achamos deplorável, sobretudo, que um organismo reconhecido como é a Ordem dos Músicos fomente essa confusão primária pretendendo representar no mesmo nível os interesses de um concertista, de um regente ou de um instrumentista de Sinfônica, e os interesses, totalmente diversos, de um ritmista, de um trombonista ou de um violonista popular. Executantes, êsses últimos, com preparos praticamente nulos em pontos de vista formais, habilitados apenas para desempenhar limitadas funções em conjuntos de dança, e cuja atividade seria suficiente regulamentar através de um Sindicato de Classe.

4º) — AUMENTA A CONCORRÊNCIA QUE SÔBRE A PROFISSÃO MUSICAL EXERCEM CURSOS DE TÉCNICAS NOVAS, CUJOS PRINCIPAIS ATRATIVOS RESIDEM EM SEREM CURTOS, ATUALIZADOS E RENTÁVEIS. Cresce cada dia o número dos Cursos de 2 ou 3 anos — de administração, industriais, agrícolas, etc. — com os quais os jovens podem, sem grandes sacrifícios e a breve prazo, atingir o nível econômico necessário às suas aspirações de independência, de formação de uma família, etc. Tentação quase sempre irresistível, mesmo no caso de jovens que no seu íntimo sentem sincera vocação para a Música.

5º) — OS PADRÕES DA VIDA FAMILIAR BRASILEIRA SÃO, POR MUITOS CONCEITOS, DESFAVORÁVEIS ÀS VOCAÇÕES DE MÚSICO. Tradicionalmente, na maioria dos países, o músico profissional sai da classe média. No Brasil, com uma classe média instável e cada vez mais inexpressiva, a maior parte das famílias, por um lado, não possui condições materiais para financiar a formação de um músico em nível superior, longa e custosa; por outro, nas famílias abastadas, os pais, zelando pelo brilhante futuro econômico-social que almejam para seus filhos, opõem-se à aventura de uma carreira musical. Oposição especialmente cerrada quando se trata de um filho homem. Resultado: poucas possibilidades de aparecerem aspirantes a músicos, entre nós.

Aliás, muitos outros aspectos desfavoráveis ao estudo da música poderiam destacar-se na atual vida familiar brasileira. Poderíamos mencionar, por exemplo, as pequenas e caras vendas modernas, tão impróprias para o isolamento indispensável ao estudo de um instrumento; citar hábitos hodiernos aparentemente inofensivos que, todavia, conspiram contra a possibilidade de se desenvolver um estudo perseverante: a TV, por exemplo. Calculem-se quantas são as probabilidades de poder praticar um instrumento à noitinha, hora mais favorável e às vezes a única disponível, para um jovem cuja família está reunida junto ao televisor.

Enfim, quanto pudéssemos dizer a respeito da baixa cotação que o estudo musical tem atualmente no seio das famílias, fica resumido no seguinte fato comprovado e bem significativo: nem os próprios músicos profissionais, hoje, desejam que seus filhos escolham a Música como carreira para seu futuro.

6º) — OS INSTRUMENTOS, ACCESSÓRIOS RESPECTIVOS, MÉTODOS, PARTITURAS, ETC., VENDEM-SE A PREÇO DE ARTIGOS DE ALTO LUXO. Desprotegido seu comércio de qualquer contrôle ou favor, frequentemente importados e portanto onerados com pesadas taxas, os referidos artigos atingem custos que são praticamente proibitivos para muitos alunos potenciais.

FALHAS EDUCACIONAIS

Analisaremos estas falhas em três diferentes grupos:

GRUPO A — Falhas na planificação geral do ensino musical.

GRUPO B — Falhas da Legislação e Regulamentação universitárias.

GRUPO C — Falhas nos Regimentos Internos e nos critérios didáticos dos Cursos Superiores de Música.

GRUPO A — FALHAS NA PLANIFICAÇÃO GERAL DO ENSINO MUSICAL

PRIMEIRA — NÃO HÁ SUFICIENTE COMPREENSÃO DAS ABSOLUTAS DIFERENÇAS DE ORIENTAÇÃO QUE HÁ QUE DAR AO CHAMADO “ENSINO MUSICAL” DE ACÓRDO COM O NÍVEL DE ENSINO EM QUE TENHA QUE SER MINISTRADO. Na hora de definir diretrizes práticas para o ensino da Música, não se discriminam suficientemente os quatro principais aspectos pedagógicos que a Música oferece, para cada um dos quais é preciso idealizar uma programação absolutamente independente e estritamente funcional:

- I — Música, *como atividade natural dos educandos*, especialmente crianças, desligadas completamente de qualquer conhecimento de técnica específica.
- II — Música, *como categoria artística* a ser divulgada e apreciada mediante audições devidamente planificadas e comentadas.
- III — Música, *como estudo especializado, técnico e artístico*, objetivando o preparo de profissionais completos.
- IV — Música, *como disciplina informal de estudo*, visando apenas fins recreativos.

Muita confusão a respeito dêstes itens e falta de objetividade na hora de relacionar meios a empregar com fins a conseguir, tem ocasionado, em todos os níveis de nosso ensino, absurdas programações didático-musicais nocivas à própria causa que pretendem servir.

Poderíamos citar, como exemplo, o desastrado “Canto Orfeônico” que, mal planejado, híbrido e antipático, acabou sendo justificadamente expurgado do Ensino Médio, responsável como era pela aversão à boa música de várias levas da mocidade estudantil.

Poderíamos falar também de nossos Cursos Superiores de Música oficiais, cuja quase exclusiva atividade a constituem os

chamados “Ciclos básicos” ou “preparatórios” ou “de iniciação”, etc., porque, em verdade, no nível propriamente Superior quase que ninguém estuda nem se forma.

SEGUNDA — INSUFICIENTE OBSERVAÇÃO DA REALIDADE BRASILEIRA NA QUAL SE DEVERIA ALICERÇAR TÔDA PLANIFICAÇÃO RACIONAL. Para garantir ao máximo a viabilidade de um plano é preciso, antes de tudo, não perder de vista os fatores ecológicos condicionantes. Fatores permanentes: clima e seu consequente estilo de vida; mentalidade e sensibilidade raciais, etc. Fatores temporais ou acidentais: deficiências ambientais do tipo das anteriormente detalhadas.

Infelizmente, porém, as vigentes planificações para o ensino da Música não se baseiam nestes modernos critérios de funcionalidade e, de um modo geral, apresentam dois vícios típicos:

- I — Utopismo.
- II — Imitação sumária de procedimentos importados, desprovidos da necessária adaptação ao meio.

GRUPO B — FALHAS DA LEGISLAÇÃO E REGULAMENTAÇÃO UNIVERSITÁRIAS

Existe evidente falta de flexibilidade, por parte da legislação e regulamentação universitária vigente, para se adaptar à idiosincrasia do ensino da Música. Este ensino, sobretudo em sua principal modalidade, os Cursos instrumentais, tem características “sui generis” impossíveis de contornar e inexistentes em qualquer outro ensino universitário. Características, portanto, que carecem de dispositivos legais ou regulamentares que as contemplem e que, por isto mesmo, são permanentemente violentadas e sua natureza forçada a se adaptar a uma regulamentação que em vários aspectos legais lhes resulta inconveniente. Daí uma fundamental falta de entrosamento que, temos certeza, é a causa principal de não se poder organizar Cur-

sos de Música sôbre bases produtivas para as Universidades e ao mesmo tempo atraentes para os possíveis candidatos.

Vejamos em detalhe as falhas mais importantes a êste respeito:

PRIMEIRA — A REGULAMENTAÇÃO UNIVERSITÁRIA, CONTRA O QUE A EXPERIÊNCIA DIDÁTICO-MUSICAL E A PRÓPRIA HISTÓRIA DA MÚSICA DEMONSTRAM, PRESSUPÕE QUE PARA O ESTUDO DO NÍVEL SUPERIOR DE UMA TÉCNICA INSTRUMENTAL, COMO PARA QUALQUER OUTRO ENSINO SUPERIOR, É INDISPENSÁVEL O GRAU DE CULTURA GERAL CORRESPONDENTE AO CICLO SECUNDÁRIO COMPLETO. Consequência dêste critério puramente teórico é que, por grande que seja a capacidade e preparo específico que possua, um aluno não pode passar à fase Superior do Ensino especializado apenas porque não completou ainda suas séries ginásial ou colegial, totalmente alheias à Música.

Indiretamente, portanto, proíbe-se cursar determinado nível do ensino instrumental antes da idade mínima indispensável à conclusão do Curso Colegial. Medida disparatada que a realidade ridiculariza continuamente, pois são muitos os instrumentistas talentosos que nesta idade — 17 anos, aproximadamente — podem já executar à perfeição todo ou quase todo o programa previsto no Curso Superior de um instrumento.

As Universidades, em resumo, viram oficialmente as costas e desestimulam os melhores talentos musicais, que nesta Arte costumam ser sempre aqueles que conseguem atingir já completíssimos níveis técnicos e artísticos ainda na adolescência. Aderem, consequentemente, à causa da mediocridade, aparelhando-se exclusivamente para aqueles que sômente se poderão formar após os 23 anos de idade.

SEGUNDA — DE ACÔRDO COM AS DIRETRIZES ATUAIS, PARA PASSAR APENAS O VESTIBULAR ESPECÍFICO DE UM CURSO SUPERIOR DE INSTRUMENTO, O CANDIDATO DEVE DEMONSTRAR QUE POSSUI

JÁ CONHECIMENTOS EQUIVALENTES À METADE OU MAIS DA PRÓPRIA CARREIRA QUE VAI INICIAR. Efetivamente, é só olhar um programa de vestibular de qualquer Curso Superior de instrumento para ver que, via de regra, qualquer aluno que não tenha já estudado em média 5 anos de Solfejo, de Teoria musical e de instrumento propriamente dito não terá oportunidade de ser admitido.

Esta gritante excepcionalidade costuma ser disfarçada com os eufemismos que representam os chamados “Ciclos básicos”, “médios”, etc., nos quais se efetua a primeira metade dos estudos. Mas a realidade sem sofismas é que um Curso instrumental é uma entidade unitária e específica, como unitário e específico é o instrumento nêle estudado e unitários e específicos são a generalidade dos Cursos universitários: Arquitetura, Medicina, Engenharia, etc.

A diferença, no caso do estudo de um instrumento, é que o aprendizado do mesmo tem que começar cedo, em idade muito anterior à idade universitária, em virtude do longo e progressivo treino anátomo-fisiológico indispensável aos executantes, da medulização em tempo dos reflexos nervosos funcionais e da necessidade de educar, desde cedo, uma sensibilidade musical específica.

Todavia, para estas circunstâncias, tão excepcionais quanto inevitáveis, poderiam ser encontradas soluções, excepcionais também, porém bem mais racionais que o esquartejamento de um ciclo orgânico de ensino em partes fictícias e arbitrarias. Soluções que, por outro lado, viessem a estimular e recompensar o esforço duplo que se exige de um aluno que, ainda na etapa ginásio-colegial, assume já as pesadas obrigações de um Curso específico. Soluções, aliás, que cremos ter encontrado e cuja exposição virá mais adiante.

TERCEIRA — A IDIOSINCRASIA DO ESTUDO MUSICAL NÃO CONCORDA COM SUA ATUAL ESTRUTURAÇÃO BASEADA EM ANOS A SEREM CURSADOS. Apesar de certas flexibilidades, a vigente lei de Diretrizes e Bases condiciona o progresso do aluno ao transcurso de deter-

minados períodos de tempo. A realidade experimental, porém, evidencia que com referência aos alunos de música, o progresso oscila entre limites enormes, muitas vezes surpreendentes e amiúde irregulares. Por isso, acreditamos que também neste aspecto seja possível encontrar um elemento estruturador menos rígido e mais eficiente. Por exemplo, a simples seriação em programas quantitativos e qualitativos dos problemas técnico-artísticos da execução instrumental. Seriação que, pelo seu caráter progressivo, estratificado e perceptível auditivamente não poderia facilitar negligências parciais nem, menos ainda, omissões.

QUARTA — É ABSOLUTAMENTE DESNECESSÁRIO E INCONVENIENTE PRENDER O ALUNO DE MÚSICA AO REGIME DO "MÍNIMO DE HORAS-AULA" ANUAIS, ESTABELECIDO PELA VIGENTE LEI DE DIRETRIZES E BASES. Sujeitando um aluno de instrumento ao referido regime, a Lei não leva em conta que, para a criação e consolidação de um mecanismo instrumental, é necessário que o educando estude em sua casa um número de horas muito superior ao comum em outros estudos universitários. Forçar o comparecimento do aluno a grande número de aulas só contribui para a elaboração de planos de trabalho arbitrários e prejudiciais, porquanto nêles o educando é obrigado a dar uma frequência totalmente desnecessária, ao mesmo tempo que, sem motivo, é afastado das indispensáveis e longas práticas privadas.

QUINTA — OS CURRÍCULOS MÍNIMOS VIGENTES SÃO DEFICIENTES E NÃO ESTRUTURAM AS CARREIRAS MUSICAIS COM A DEVIDA EFICIÊNCIA, EQUILÍBRIO E ALTURA. Pensando na projeção que um profissional universitário de música deveria ter no ambiente cultural brasileiro, os currículos apresentam as seguintes falhas:

a) — Não propiciarem outro conhecimento instrumental a não ser o do estrito instrumento titular. Critério inconveniente, tendo em vista que a prática de um *instrumento complementar*, mesmo às fases iniciais de seu estudo, é altamente aconselhável nos seguintes sentidos:

- didático-artístico, pela inestimável experiência que representa;
- sócio-cultural, por tender a fomentar a diversificação de nosso profissionalismo musical, tão inflacionário em outros instrumentos;
- sócio-econômico, por facilitar ao profissional um recurso de reserva ao qual pode recorrer, caso o instrumento por ele escolhido não lhe dê o rendimento esperado, como meio de vida.

b) — O vigente currículo mínimo instrumental, que foi decretado com a intenção de ser o mais sumário possível, inclui como matéria obrigatória "Prática de Orquestra". Ora, qual o Curso de Música no Brasil que possui suficiente número de matrículas instrumentais diversificadas para poder constituir sua orquestra de prática?... Orquestra de tipo sinfônico, se entende, porque seria uma redundância, inadmissível num currículo *mínimo*, supôr, que esta prática tenha que ser feita dentro de um conjunto camerístico, uma vez que no próprio currículo consta já "Música de Câmara" como matéria independente.

Situação diante da qual só cabe pensar que o aluno deve realizar sua prática fora do Curso. Mas neste caso, e tendo em vista as poucas Sinfônicas que existem no país e o precário funcionamento das mesmas, que medidas foram previstas para possibilitar a compulsória prática?... Isto sem considerar que, no final das contas, a referida matéria é, do ponto de vista puramente didático, bastante inexpressiva e bem pouco pode acrescentar às experiências de uma "Música de Câmara" bem planejada, dentro da qual, aliás, resulta bem mais fácil organizar pequenos conjuntos instrumentais para iniciar também o aluno na execução sob regência.

c) — Os vigentes currículos mínimos deixam o aluno desobrigado de cursar qualquer matéria de integração ou de extensão cultural. Experiência que tão importante resulta para uma verdadeira vivência universitária e para que o pro-

fissional músico saia de nossas Universidades com um cunho cultural amplo, autenticamente Superior e não restrito aos conhecimentos específicos de sua profissão.

GRUPO C — FALHAS NA REGULAMENTAÇÃO INTERNA E NOS CRITÉRIOS DIDÁTICOS DOS CURSOS DE MÚSICA

Além das deficiências acabadas de ver nas Leis educacionais e nas Regulamentações universitárias, existem falhas que emanam dos próprios Cursos Superiores de Música e que são comuns em quase todos êles. Destacamos as seguintes:

PRIMEIRA — Os Cursos Oficiais de Música, mesmo diante da crise do profissionalismo musical que se manifesta dentro e fora dêles, limitam-se a esperar, passiva e burocraticamente, que apareçam aspirantes voluntários à matrícula — muitos dos quais, desprovidos de vocação ou aptidão marcantes são, na certa, futuros desistentes — sem que por parte dos referidos Cursos nada seja feito de positivo para descobrir, captar, incentivar e encaminhar vocações musicais autênticas nos níveis básicos do ensino comum.

SEGUNDA — Por parte dos Cursos de Música é escasso ou nulo o esforço que se faz para influir sobre um iniciante bem dotado que pretenda cursar um instrumento já congestionado de matrículas — piano, violão — no sentido de atraí-lo para o estudo de outro instrumento diferente que, ao mesmo tempo que seja adequado às suas aptidões físicas, venha contribuir à diversificação instrumental, tão importante para o próprio curso, para o meio musical brasileiro e até, quem sabe, para os interesses futuros do aluno em questão.

TERCEIRA — Frequentemente os ciclos “básicos”, “elementares”, etc., mantidos pelos Cursos Superiores de Música, esquecem que seus alunos de nível pré-universitário e normalmente muito jovens — suportam a pesada coincidência dos estudos instrumentais com os estudos ginasiais ou colegiais. Sobrecarregam então seus programas escolares com matérias “de complementação” que, por mais interessantes que possam

ser num plano ideal, resultam contraproducentes, na prática, uma vez que, neste período da vida, um aluno excessivamente absorvido, atarefado e privado dos lazeres próprios e indispensáveis à sua idade é frequente que acabe desistindo de estudar música.

QUARTA — No nível Superior, os Cursos de Música costumam decidir, com caráter compulsório, quais as matérias de seu Currículo pleno que devem ser dadas em cada um dos anos que integram o Curso respectivo. Consequentemente, disciplinas de natureza complementar — Harmonia, História da Música, etc. — inteiramente alheias ao desenvolvimento instrumental, têm que ser obrigatoriamente cursadas em determinado momento. Exigência desnecessária, pois essas disciplinas poderiam, sem nenhum prejuízo didático, ser cursadas na época que o aluno julgasse mais conveniente, de acordo com suas circunstâncias pessoais, seu regime de trabalho, etc.

QUINTA — Os Departamentos de Música, atentos sobretudo a aparências formais e acadêmicas, consideram os Cursos instrumentais como um conjunto de matérias de *importância equivalente*. Conceito inexato pois, por direito natural, o instrumento titular é verdadeiramente a *matéria principal* de cada Curso, tendo as restantes matérias — apesar de sua utilidade e importância — um inegável caráter de *complementares*.

SEXTA — Os Cursos Superiores de Música, sujeitos às orientações emanadas dos Departamentos respectivos, não dão suficiente liberdade de articulação aos variados Cursos instrumentais que os integram nem suficiente interferência aos professores de cada instrumento titular.

Ficam assim restritas as iniciativas pessoais destes últimos. Iniciativas que, no campo das Artes, tanta tradição têm e tão necessárias são para a cristalização de “escolas” diferenciadas a importâncias das quais consiste não só em definidas particularidades técnicas mas, sobretudo, no cunho humano e individual que as caracteriza.

Em consequência o ensino perde espírito, burocratiza-se, despersonaliza-se e acaba dominado pelos comodistas, interesseiros e medíocres critérios da maioria.

SÉTIMA — Nos Cursos instrumentais, os programas das matérias que acompanham o estudo do instrumento costumam apresentar, em geral, graves faltas de funcionalidade.

Ainda é comum, por exemplo, forçar o instrumentista a estudar inúmeras regras de escritura harmônica e a realizar contínuos exercícios práticos de baixo cifrado e de contraponto, sem ter em conta que:

- a) — a experiência demonstra que todo êste esforço é totalmente desnecessário ao músico intérprete. E que êstes conhecimentos impingidos, ao ficar futuramente sem funcionalidade, serão rápida e definitivamente esquecidos.
- b) — que o tempo e as energias despendidas nestas práticas se aproveitariam muito melhor num estudo apenas analítico — tão necessário quanto raramente realizado — da harmonia, do contraponto e das estruturas formais como aparecem dentro das obras dos grandes mestres, especialmente daquelas que irão constituir o repertório do executante.
- c) — que caso o instrumentista sinta particular interesse pela composição, nada impede facultá-lo a assistir às aulas teórico-práticas de Harmonia e Contraponto, regularmente ministradas no Curso de Composição e Regência ou num simples curso de Harmonia que sempre é conveniente que funcione onde o primeiro faltar.

OITAVA — Os Cursos Superiores de Música chegam a parecer inimigos das manifestações populares da Música, tão evidente e propositalmente estão afastados das mesmas. Existe um verdadeiro abismo entre o campo exclusivista e cerrado do ensino oficial da Música e aquilo que poderíamos chamar de “música das multidões”.

Uma separação tão manifesta, que só seria comparável, (e isto é sintomático) à enorme diferença existente entre a definhante anemia de nossos Cursos de Música e a vitalidade estuante e sempre crescente da música popular.

Quando a situação chega a êsses extremos, acreditamos nós, torna-se necessário reconhecer com humildade que alguma coisa anda errada na atitude da minoria e que chegou a hora de abrir a porta da torre de marfim e estender uma ponte de imaginação e bom senso sobre o fôss. Maneira de agir que, no final das contas, só benefícios poderá trazer aos dois campos. Sobretudo porque a música popular tem, inegavelmente, positivos aspectos técnicos e estéticos, dignos de serem estudados. Da mesma maneira que a música erudita, possivelmente por excesso de empáfia e por falta de sintonia com a sensibilidade média da época, apresenta também certos sintomas de asfixia que prejudicam os valores positivos de sua produção.

PONTOS BÁSICOS DA REFORMULAÇÃO

Tendo em vista as deficiências destacadas ensaiaremos, a seguir, uma exposição dos pontos principais que deveriam servir de base para uma reformulação das diretrizes oficiais do ensino musical.

Ponto 1 — É preciso discernir, no ensino musical, os particulares e diferentes aspectos que convêm a cada nível educacional, delimitando perfeitamente cada um dos esquemas seguintes:

- a) — ensino musical como *prática educacional, ativa mas não especializada*, preferentemente encaminhada a desenvolver a sensibilidade ritmo-melódico-harmônica das crianças e a lhes proporcionar meios de expressão coletiva — CONVÉM AOS NÍVEIS PRÉ-PRIMÁRIO E PRIMÁRIO, PREFERENTEMENTE.
- b) — ensino musical como *prática educativa, passiva*, destinada a preparar *exclusivamente ouvintes* apre-

ciadores dos valores culturais inerentes à Música.
— PRÓPRIO PARA NÍVEL SECUNDÁRIO (como complemento cultural obrigatório) E NÍVEL SUPERIOR (como matéria de integração universitária).

- c) — *ensino musical específico*, visando a formação integral do músico em qualquer modalidade e com todos os atributos necessários, especializados ou complementares. — A SER MINISTRADO PELAS UNIVERSIDADES, NOS NÍVEIS SUPERIOR E TÉCNICO.
- d) — *ensino musical semi-especializado*, visando preferentemente fins recreativos. Aspecto cultural de segunda importância, que seria conveniente deixar à iniciativa dos alunos interessados ou de seus familiares. — PRÓPRIO PARA SER MINISTRADO POR PROFESSORES OU ENTIDADES PARTICULARES.

Caberia ainda, no nível SECUNDÁRIO, manter alguma prática formal de conjunto vocal. Evitar-se-ia, porém, que na mesma fossem impingidos inoperantes conhecimentos específicos de técnica musical. Por outro lado, seriam desobrigados desta prática aqueles alunos que manifestamente não possuam dotes para a música.

Ponto 2 — Os Cursos Superiores para a formação de instrumentistas deveriam estar regulamentados no sentido de poder manter uma *total integridade naquilo que lhes é específico: o instrumento*, e de evitar que conceitos alheios à natureza do aprendizado do mesmo — idade escolar, nível de ensino geral, etc. — pudessem dividir sua unidade essencial em planos diversos.

Ponto 3 — Para possibilitar o ponto anterior, a matéria INSTRUMENTO se deveria constituir num isolado “Crédito Educacional Específico”, cursável independentemente de qualquer outro conhecimento que não fosse o Solfejo-Teoria-Ditado, indispensável à leitura e compreensão dos textos musicais.

Para um Curso Superior habilitar um aspirante a estudar um instrumento a título de “Crédito Educacional Específico”, este deveria passar num Vestibular, específico também, no qual mediante oportunos testes, mas sem ter necessariamente que demonstrar que possui qualquer nível de conhecimentos musicais, ele manifestasse um elevado grau de *vocação, aptidão e dedicação para a Música*.

O “Crédito Específico” instrumental poderia ser feito em qualquer etapa da vida escolar do aluno, mas somente passaria a ser computável como Ensino Superior e daria direito a um Título Universitário:

- a) — quando fossem satisfeitas as exigências habituais de conclusão dos estudos secundários e de aprovação do Vestibular Universitário;
- b) — quando ao referido Crédito fosse juntada a aprovação de todas as demais matérias constantes no Currículo pleno do Curso instrumental respectivo.

Entre as vantagens que traria o estudo instrumental convertido em “Crédito Educacional Específico” destacamos:

- I — Poder preservar a natural unidade de cada Curso de instrumento, fazendo-o independente de níveis de ensino ou de idade.
- II — Poder desenvolver funcionalmente o programa dos ensinos instrumentais de acordo ao índice de receptividade apresentado por cada aluno em particular.
- III — Incentivar a dedicação do estudante jovem, ao possibilitar que o esforço feito cêdo seja oficialmente reconhecido e computado como progresso formal em sua carreira futura.
- IV — Contribuir para evitar a fuga de alunos vocacionais para outros Cursos, na hora do Vestibular universitário. É um fato comprovado que muitos alunos, uma vez superada a fase colegial e o Ciclo básico instru-

mental e chegou o momento de se inscrever para o Vestibular universitário correspondente, vendo-se na estaca zero de qualquer Curso universitário — o de Música incluído — e influídos amiúde influídos por seus familiares e amigos, acabam optando por outro Curso diferente.

Com a solução sugerida por nós, um aluno talentoso que na hora de ter que escolher um Vestibular estivesse acabando ou tivesse já acabado seu "Crédito instrumental" dificilmente resistiria à tentação de, aprovando apenas as matérias complementares correspondentes, ganhar seu título universitário de Professor e poupar muitos dos anos que precisaria despendar para cursar, inteira, outra carreira diferente.

Ponto 4 — Junto a cada Curso Superior de Instrumento e coordenado com o mesmo, funcionaria um Curso Técnico Instrumental, o qual concederia Diploma técnico àqueles alunos que, aprovados em todo o Currículo mínimo do Curso correspondente, não chegassem a completar seus estudos de nível Secundário.

Todavia, futuramente, o aluno possuidor de Diploma técnico instrumental poderia aspirar ao Diploma de Professor desde que terminasse seus estudos secundários, conseguisse aprovação no Vestibular universitário correspondente e se promovesse, a seguir, nas matérias diferenciais entre o Currículo mínimo e o Currículo pleno.

Ponto 5 — Com referência à parte especificamente instrumental, os Cursos Superiores de Instrumento substituiriam sua estruturação baseada em número de anos a serem cursados, pela estratificação progressiva de um número determinado de programas-teto a serem superados quantitativa e qualitativamente.

Dentro dêste novo sistema, a aprovação ou reprovação do aluno, assim como as qualificações por êle merecidas, dependeriam dos *índices de aproveitamento* a serem aferidos pelo Professor em períodos regulares.

Ponto 6 — Atendendo à idiosincrasia de seu aprendizado específico, para o aluno do Curso Superior de Instrumento seria estudado um regime de horas-aula diferente daquele aplicado aos outros Cursos Universitários.

Ponto 7 — Os Currículos mínimos atualmente vigentes para os Cursos de Música, seriam convenientemente reestruturados, visando:

- I — que sejam viáveis nas condições do meio universitário atual;
- II — que possuam o máximo realismo didático;
- III — que habilitem o profissional completa e funcionalmente;
- IV — que proporcionem ao aluno a devida integração universitária.

Ponto 8 — Os Cursos Superiores de Música procurariam descobrir e atrair candidatos bem dotados para a Música. Com êste fim, manteriam permanentes canais de informação ligados à educação Primária e Secundária — oficial e privada — e divulgariam, frequentemente, por meios diversos, as atividades artísticas em andamento nos referidos Cursos.

No caso de virtuais alunos que manifestassem excelente aptidão e vocação mas que demonstrassem não ter recursos para o estudo, o Curso de Música — mediante Bôlsas, facilitando instrumentos, métodos, etc. — faria tudo quanto fôsse possível para que suas vocações não se perdessem.

Ponto 9 — Os Cursos Superiores, em especial na hora de admitir iniciantes, procurariam influir na escolha do instrumento a ser estudado, no sentido de propiciar um cultivo instrumental diversificado e atento às exigências da vida musical do país.

Com esta finalidade, seria útil que os recém habilitados, durante o primeiro semestre, permanecessem num estágio de musicalização geral, não especializada, dentro do qual, junto

com práticas de iniciação ao Solfejo e Teoria musical, tivessem oportunidade de conhecer ao vivo todos os instrumentos do Curso e seus respectivos professores, assim como de assistirem, para seu estímulo, a aulas instrumentais diversas de alunos adiantados.

Ponto 10 — Para os alunos de instrumento que cursassem ao mesmo tempo o nível Secundário de estudos gerais, seria de toda conveniência que o Curso de Música estabelecesse conexão com o Colégio respectivo e procurasse que este último, levando em conta não só o notável acréscimo de trabalho que o estudo instrumental pressupõe, como também o cultivo da inteligência e da sensibilidade que o mesmo representa, eliminasse ou limitasse, em favor dos matriculados em Música, as habituais exigências de tarefas complementares a serem realizadas em casa, de frequências escolares para atividades extra-curriculares, etc.

Não estamos considerando, neste ponto, o caso dos alunos que pudessem estar cursando o Colégio artístico, uma vez que o presente trabalho discorda dos referidos Colégios pelas seguintes razões:

- o Colégio artístico é uma solução contrária a nosso postulado básico de preservar a unidade orgânica do ensino instrumental;
- nas circunstâncias ambientais do Brasil de hoje, negativas para o estudo sério da Música, os mencionados Colégios de ensino misto, custosos de criar e manter, não trazem em realidade soluções a nenhum dos problemas verdadeiros;
- os Colégios desta natureza são poucos ainda, recentes, e não têm tido ocasião de demonstrar sua eficiência no sentido de encaminhar aspirantes aos Cursos Superiores de Música;
- as diretrizes do presente trabalho dispensam, sem maiores prejuízos, este tipo de Colégio. Pelo menos até mudarem radicalmente os fatores ambientais.

Ponto 11 — No conjunto de um Curso instrumental, o instrumento titular deveria ser considerado *matéria principal* e as restantes matérias, *complementares*. Essa conceituação contribuiria para que, em cada Curso, o instrumento pudesse exercer sua natural função de eixo coordenador e condicionador das matérias acompanhantes, ao mesmo tempo que daria ao professor responsável pelo mesmo a necessária liberdade de ação e de iniciativa.

Ponto 12 — Em todos os casos em que o estudo instrumental suportasse a pesada coincidência dos estudos de nível Secundário, as atividades do aluno dentro do Curso de Música limitar-se-iam ao indispensável estudo de Solfejo-Teoria-Ditado e, no máximo, poderia ser prevista uma hora semanal de atividades extras. Hora tomada, aliás, de um dia de normal comparecimento do aluno ao local de ensino.

Ponto 13 — Seriam liberadas de seriação todas as matérias curriculares que tolerassem esta liberação sem ocasionar prejuízos didáticos. O período de estudo e aprovação destas matérias ficaria dependendo da iniciativa do próprio aluno.

Ponto 14 — O candidato a ingressar num Curso instrumental que demonstrasse possuir já, no instrumento titular do mesmo, um nível técnico musical suficiente para executar determinado programa-teto da seriação respectiva, ficaria automaticamente eximido de cursar os programas-teto anteriores. Isto em virtude do caráter estratificado e condicionante dos referidos programas.

Mediante este dispositivo, qualquer candidato ficaria habilitado a ingressar em Cursos de instrumento no nível instrumental que realmente lhe correspondesse, sem inúteis perdas de tempo.

Direito do estrangeiro no Brasil

SYLVIO LORETO

1 — (HISTÓRICO) — Entrou em vigor a primeiro de janeiro do corrente ano, um diploma legal, conhecido pelo nome de Estatuto do Estrangeiro (Decreto Lei nº 941, de 13 de outubro de 1969), onde foram consubstanciados os principais preceitos reguladores do estrangeiro no território nacional.

O referido diploma legal era uma exigência da nacionalização e praticidade dos dias presentes.

É sintomática quanto a essa necessidade, a expressão de Oscar Tenório, anterior ao atual Estatuto: "Abundante é a legislação brasileira sobre estrangeiros a ponto de reclamar uma consolidação, como meio capaz de reunir textos dispersos e nem sempre concordantes",

2 — Os estrangeiros nem sempre foram senhores de direitos e obrigações. A atual situação que desfrutam, é resultado de uma longa evolução histórica.

No passado os estrangeiros foram geralmente tratados com desconfiança. Particularmente, entre os povos teocratas, havia um verdadeiro desprezo pelo estrangeiro, pois êstes não possuíam a religião local, não honravam os mesmos deuses, nem podiam invocá-los. É certo que a prática da hospitalidade parece ter sido admitida por quase todos os povos. É bem significativa, ordem expressa nesse sentido, em povo eminentemente teocrata como o Hebreu: "Quando regares as messes do teu campo, não cortarás até ao chão o que nasceu na superfície da terra, nem apanharás as espigas deixadas. E na tua vinha não colherás os rabiscos nem os bagos que caem mas deixarás que as apanhem os pobres e os forasteiros" (Levítico — XIX, 9).

As guerras, o comércio, a pirataria e o espírito de aventura foram quebrando ao correr do tempo, o primitivo isolamento em que os povos se encontravam, dando margem à presença de estranhos no meio das diversas nações.

Tanto os Gregos, como os Romanos, no período mais evoluído de sua história, atribuíram ao estrangeiro situação jurídica definida, embora muito inferiorizado em relação ao nacional.

Marcante pelo radicalismo, foi o período feudal, em torno do século X. Não era reconhecido direito aos estranhos. Qualquer pessoa que abandonasse o feudo onde vivia, era considerado estrangeiro pelos integrantes do outro grupo.

Para gozar de uma certa capacidade jurídica, era indispensável jurar fidelidade ao senhor local. Se não fôsse prestado o preito de vassalagem, "sua pessoa e seus bens ficavam à livre disposição do senhor feudal".

Entretanto, essa forma institucional, foi paulatinamente sendo alterada, ganhando impulso quando o rei passou a tomar o estrangeiro sob sua proteção, livrando-o da opressão do senhor feudal. Esta proteção era uma medida de ordem política tomada para ampliar e consolidar o poder real.

3 — Marco definitivo nêsse processo histórico foi dado pela Revolução Francesa, como tão claramente expressa o eminente internacionalista Eduardo Espínola: "As idéias humanitárias e princípios de liberdade, igualdade e confraternização universal transmitidos às massas populares pelos dirigentes do movimento revolucionário, propulsionados pela filosofia do século XVIII, deveriam fatalmente conduzir às medidas extremas, como soe acontecer, em todos os casos de reação triunfante, e, por conseguinte, à radical e completa abolição daquêles privilégios e regalias, que em detrimento dos direitos ou, antes, da personalidade jurídica dos estrangeiros, havia instituído o regime de posto... As leis revolucionárias, suprimindo essas incapacidades e diminuições do estrangeiro, propuzeram-se à equipará-lo ao nacional, quanto ao gozo dos direitos civis, permanecendo algumas restrições em pontos especiais..."

Tão liberal, não foi o Código de Napoleão, mas já estava definitivamente lançado o princípio da igualdade entre nacionais e estrangeiros.

Segundo o grande jurista pátrio Clovis Beviláqua: "Começa uma era nova, a da igualdade jurídica no domínio das relações privadas".

4 — Quanto à situação dos estrangeiros, as legislações podem ser divididas em duas categorias fundamentais:

- as que respeitam a pessoa do estrangeiro, condicionando contudo à reciprocidade diplomática ou legislativa;
- as que equiparam o estrangeiro ao nacional.

No primeiro caso estão incluídos: França, Bélgica, Bolívia, Suécia, Suíça, etc. No segundo: Holanda, Chile, Itália, Brasil, Inglaterra, U.S.A., Portugal, Espanha.

5 — A legislação brasileira nêsse particular herdou o liberalismo português. Por exemplo, nêste país nunca foi aceito o "jus albinagii", ou direito de albinato, que constava do confisco de todos os bens do alienígena, por ocasião de sua morte, Prática essa inteiramente incorporada ao direito europeu continental da época feudal.

O espírito tolerante da lei portuguesa não significou, por certo, igualdade entre nacionais e estrangeiros.

No esforço colonizador desenvolvido por Portugal, "os estrangeiros foram admitidos na qualidade de colonos e a seus navios foi permitido o contato direto com Portugal, ainda que onerado de pesado imposto", nos ensina Clovis Beviláqua.

Culminando essa tradição cosmopolita, mesmo antes da independência, o Brasil teve seus portos franqueados a navios de tôdas as nações amigas, por decreto de 28 de Janeiro de 1808.

Ao tornar-se independente, e seu governo constitucionalmente organizado, em seu direito ficou estabelecido, "por uma

tradição segura, na jurisprudência e na doutrina, a *igualdade jurídica entre nacionais e estrangeiros*".

As restrições ainda existentes acabaram com a 1ª Constituição Republicana, de 1891, quando assegurou "a brasileiros e estrangeiros residentes no país a inviolabilidade dos direitos concernentes à liberdade, à segurança individual, e à propriedade" (Art. 72). Tradição que chegou aos nossos dias.

A Carta Magna de 1967 preceitua em seu Art. 153 "A Constituição assegura aos brasileiros e estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade. . ."

6 — Tais preceitos integram hoje o direito positivo internacional; assim, é que a Convenção sobre a Condição do Estrangeiro, assinada por ocasião da VI Conferência Panamericana, em 20 de fevereiro de 1928, e ratificada pelo Brasil em 30 de julho de 1929, afirma em seu Artigo V — "Os Estados devem reconhecer aos estrangeiros domiciliados ou em trânsito em seu território tôdas as garantias individuais que reconhecem em favor de seus próprios nacionais e o gozo dos direitos civis essenciais, sem prejuízo, no que concerne aos estrangeiros, das prescrições legais relativas à extensão e modalidades do exercício dos ditos direitos e garantias".

No mesmo sentido são os artigos iniciais do Código de Bustamante:

"Art. 1º — Os estrangeiros que pertencem a qualquer dos Estados contratantes gozam, no território dos demais, dos mesmos direitos civis que se concedem aos nacionais".

Finalmente, o princípio encontra sua cristalização máxima em conteúdo e internacionalidade na Declaração Universal dos Direitos do Homem.

Esse princípio geral, recebe de cada Estado o disciplinamento imposto por motivos de ordem pública. É o que será estudado noutra oportunidade.

II

1 — *Entrada no território nacional* — No Brasil assistimos um movimento curioso, uma certa variação no processo histórico concernente à entrada de estrangeiros.

Desde a abertura dos Portos às nações amigas em 1808, durante todo o Império, foi exigido a brasileiros e estrangeiros o passaporte, a fim de sair do país ou o estrangeiro viajar de uma parte para outra do Reino.

Essa tendência liberal tomou corpo na década dos 50, merecendo referência a esclarecida campanha promovida por Taunay em prol da imigração. O crescente liberalismo político-econômico, teve como uma de suas expressões ou consequências a liberdade imigratória.

Fortes condicionamentos internacionais neste particular, caracterizados pela necessidade de mão de obra em vastas regiões pouco povoadas, ao lado de uma alta densidade de mão de obra na Europa, levaram os países a simplificar as exigências de passaporte, cuja concessão passou a depender de cautelas meramente policiais.

2 — Em nosso País, só com a República tivemos a adoção de uma política realmente esclarecida nesse particular, frutificando assim o esforço desenvolvido anteriormente. É que, no Império, os escravocratas viam na imigração um forte risco ao trabalho servil, então vigente no Brasil.

A Constituição Republicana de 1891 foi amplamente liberal no assunto. Após assegurar a igualdade entre nacionais e estrangeiros, o Art. 72, no seu § 10 declarou categoricamente: "Em tempo de paz, qualquer pode entrar no território nacional dêle sair, com sua fortuna e bens, quando e como lhe convier, independentemente de passaporte". Na acepção de João Barbalho, comentarista famoso daquela Constituição, trata-se de um direito de locomoção que "decorre da sua qualidade de homem e de membro de uma comunhão política liberal".

Tudo indicava que essa política-legislativa, ou segundo o mesmo espírito, teria continuidade no Brasil, uma vez que o

país necessitava de mão de obra qualificada, e contingente populacional para ocupar seus vazios demográficos.

3 — A Revisão Constitucional de 1926 retirou aquela ampla liberdade, inclusive passou a exigir passaporte.

As Constituições de 1934 e 37 foram mais fortemente restritivas à entrada de estrangeiros refletindo a mentalidade de uma época que teve início na 1ª Guerra Mundial, e inspirada em parte pelas ideologias totalitárias européias.

Quanto às medidas concretas, tudo indica que houve influência de certas medidas americanas. Merece atenção o § 6º do Art. 121, da Constituição de 1934: "A entrada de imigrantes no território nacional sofrerá as restrições necessárias à garantia da integração étnica, e capacidade física e civil do imigrante, não podendo, porém, a corrente imigratória de cada país exceder anualmente, o limite de dois por cento sobre o limite total dos respectivos nacionais fixados no Brasil durante os últimos cinquenta anos". Essa orientação reflete as idéias de Miguel Couto e Artur Neiva, e muito se assemelha com as diretrizes da norma Americana mais limitativa, a Lei Johnson de 1924, que estabelecia a quota de 2%, a proporção de estrangeiros de cada nacionalidade, sobre o quantum recenseado em 1890, que puderam ter ingresso anualmente nos Estados Unidos.

O regime da cota, arbitrariamente adotado para o Brasil, sem atender às exigências econômicas, ao seu rápido crescimento industrial, à necessidade de mão de obra, provocou no dizer de Oscar Tenório o surgimento de fraudes.

4 — A fórmula estabelecida pela Constituição de 1946 foi mais feliz, conforme está expresso em seu artigo 162 "a seleção, entrada, distribuição e fixação de imigrantes ficarão sujeitas, na forma da lei, às exigências do interesse nacional".

Atribuiu ao legislador ordinário, analisando as conveniências do país, estabelecer sem rigidez a orientação a ser adotada.

A atual orientação, já exposta inicialmente, consulta de forma mais objetiva os interesses do País.

5 — Regularmentar a residência e entrada no país é uma competência reconhecida como exclusiva de cada Estado, "como consequência lógica de sua soberania e independência". Assim entendeu o Instituto de Direito Internacional, em sua sessão de Genebra, de 1892. No mesmo sentido, a Convenção de Havana sobre a Condição do Estrangeiro de 1928:

"Art. 1º — Os Estados têm o direito de estabelecer por meio de leis as condições de entrada e residência dos estrangeiros em seus territórios".

É fácil perceber a necessidade de uma conciliação entre os Estados e a comunidade universal. Como muito bem acentuou o internacionalista pátrio, Oscar Tenório "Embora matéria de competência interna, a imigração tem importância universal".

Baixaria à degradação bárbara o Estado que proibisse, em caráter absoluto, aos seus nacionais, a mudança de domicílio e a transposição das fronteiras em busca de outras plagas. Violaria a solidariedade internacional se proibisse, inteiramente, a entrada de estrangeiros".

Apesar de constatação tão evidente, quanto à consagração de princípio tão humano, o passaporte que surgiu como forma de proteção ao viajante, e hoje tem caráter obrigatório, pelas suas exigências — visto de saída e entrada, consular e policial — tem permitido alguns Estados de usá-lo como poderoso instrumento de controle, como disse o eminente mestre Valladão "tornando tantas vezes o homem um verdadeiro prisioneiro de cada Estado".

III

1 — O problema tem sua regulamentação estabelecida pelo Art. 152 § 26, da Constituição Federativa do Brasil:

“Em tempo de paz, qualquer pessoa poderá entrar com seus bens no território nacional, nele permanecer ou dêle sair, respeitados os preceitos da lei”.

Para ingressar no território nacional, o estrangeiro terá de obter da autoridade competente o seu “visto”, sem o que não desembarcará no território brasileiro. A natureza da permanência ou atividade a ser desenvolvida no território nacional determinará a espécie do “visto”.

Não obterá “visto”: *I* — o menor de dezoito anos, acompanhado ou viajando com autorização expressa do responsável; *II* — o nocivo à ordem pública; *III* — o anteriormente expulso do país, salvo revogação do ato; *IV* — o condenado ou processado, passível de extradição segundo nossa lei; *V* — o que não satisfizer às condições de saúde exigidas.

2 — Serão concedidas as seguintes espécies de visto:

- *trânsito* — àqueles que para atingirem o país de destino, tiverem de desembarcar em território nacional;
- *turista* — aos que vêm em simples viagem de recreio ou visita;
- *temporário* — àqueles que pretendem vir ao país por motivos de:
 - viagem cultural ou missão de estudos;
 - viagem de negócios;
 - vir realizar atividades artísticas ou desportivas;
 - vir ao país na qualidade de estudante;
 - como técnico, professor ou profissional de outra categoria, sob regime de contrato ou a serviço do governo brasileiro;
- *permanente* — aos que pretenderem se fixar definitivamente no país.

Êstes “vistos” podem ser:

- *comum* — para os livremente requeridos, ou *especial*, para os que vêm sob regime de imigração.

Além dêsses, ainda podem ser concedidos os vistos oficial e diplomático.

Para obtenção dêsses vistos é necessário em linhas gerais, a apresentação do passaporte, ou documento equivalente, certificado internacional de imunização. Além dêste certificado, será exigido atestado de saúde àqueles que demorarão em território brasileiro, isto é, os que pretenderem visto temporário e permanente. Terão de apresentar ainda ou o bilhete de passagem ou prova de meio de subsistência no país. Para aquêles que deverão demorar, será exigido ainda atestado de antecedentes penais.

Finalmente, ainda quanto ao visto permanente, terá ainda de apresentar certidão de nascimento ou de casamento; contudo, a obtenção dêste “visto” estará condicionada “a exigências de caráter especial previstas nas normas especiais disciplinadoras de seleção de imigrantes”.

3 — Ao desembarcar deverá ser apresentado o passaporte, e certificado internacional de imunização à autoridade competente. Outras exigências dependerão da espécie do visto, os de permanência prolongada, terão outras obrigações.

Após o desembarque, nenhum passageiro poderá afastar-se do local de fiscalização ou retirar bagagem, sem que seu passaporte tenha recebido o competente visto do Departamento de Polícia Federal.

4 — O “visto” é mera expectativa de direito para o estrangeiro. Poderá ser impedido de desembarcar, se fôr enquadrado entre aquêles que não poderão obter o visto; Nos *II*, *III*, *IV* e *V*, referidos.

5 — Com relação aos impedidos ou clandestinos, à empresa transportadora ou responsável pelo transporte, respondem solidariamente pela sua saída do território brasileiro.

Em caso de desembarque aquêles responsáveis depositarão no Banco do Brasil ou Caixa Econômica Federal, importância equivalente até 10 vezes o maior salário mínimo vigen-

te no país, ficando ainda responsável pelas despesas de manutenção até reembarque.

6 — O impedimento do chefe da família se estende aos demais membros, podendo, contudo, ser autorizado o desembarque destes, se uma pessoa de comprovada idoneidade moral e financeira assumir as responsabilidades sobre a manutenção e possível embarque para fora do país.

IV

1 — *Direitos assegurados* — A igualdade entre nacionais e estrangeiros é pois, um princípio universalmente aceito, tanto na ordem interna, como na internacional.

Se não é lícito ao Estado recusar a aplicação do direito estrangeiro conforme princípio geral imposto pelo Direito Internacional Privado, é óbvio o estrangeiro como sujeito de direitos, o reconhecimento da sua personalidade jurídica.

Embora um princípio universal, o que lhe dá uma significação geral, é porém, indeterminado. Compete a cada Estado dizer quais os direitos que reconhece.

Para que se considere respeitado o princípio, não se exige a absoluta igualdade de nacionais e estrangeiros. São admitidas as limitações. Nesse sentido, tem tódia validade a afirmação de Eduardo Espínola, ao citar Auzilotti “o sistema de igualdade ou da equiparação significa que, no campo do direito privado, a qualidade de estrangeiro, como tal, não é causa de incapacidade relativa à aquisição e ao exercício dos direitos, independentemente de qualquer preocupação de reciprocidade. Não quer isso, todavia, dizer que não possa por considerações de ordem política, estabelecer um Estado, sem prejuízo do valor geral do princípio, algumas restrições de caráter excepcional”.

Esse ponto foi consubstanciado no direito positivo internacional no Código de Bustamante (Código de Direito Internacional Privado), em seu artigo primeiro, segundo período:

“Cada Estado contratante pode, por motivos de ordem pública, recusar ou sujeitar a condições especiais o exercício de determinados direitos civis aos nacionais de outros, e qualquer desses Estados, pode, em casos idênticos, recusar ou sujeitar a condições especiais o mesmo exercício aos nacionais do primeiro”.

O reconhecimento da condição jurídica dos estrangeiros estende-se aos direitos privados e aos direitos públicos. Dela são excluídos os direitos políticos, cuja admissão depende de situações especialíssimas.

Em nosso direito, como nas demais legislações, princípio da igualdade é mais acentuado no âmbito dos direitos privados. Seguindo a mesma orientação tomada pelo código chileno, primeiro país a objetivá-lo, em 1855, o nosso Código Civil estabeleceu em seu art. 3º, exatamente de acôrdo com o preceito constitucional já enunciado:

“A lei não distingue entre nacionais e estrangeiros, quanto à aquisição e gozo de direitos civis”.

Embora peremptória essa regra, existem algumas exceções atendendo a interesses de ordem pública e interesses econômicos, conforme a competência já referida anteriormente.

O Estatuto dos Estrangeiros reafirma esse preceito da igualdade, e estabelece as possíveis exceções, de uma forma concisa, nos termos seguintes:

“Art. 115 — Os estrangeiros residentes no Brasil gozam de todos os direitos reconhecidos aos brasileiros, nos termos da Constituição Federal e das leis”.

Em princípio, os estrangeiros podem exercer as mesmas atividades que os nacionais; entretanto, algumas são expressamente citadas em lei. Entre outros, podem ser apresentados os seguintes exemplos:

O estrangeiro pode:

- ser comerciante, sendo exigido para a competente inscrição, “entrada e permanência regularizada no país, de acôrdo com a legislação em vigor”;
- ser sócio de sociedade de pessoas (em nome coletivo, de capital, industrial e em comandita simples), inclusive as comanditárias;
- quotista de sociedade por quotas de responsabilidade limitada;
- sócio solidário, gerente, administrador de sociedade em comandita por ações e anônimas, compreendendo estas as de seguros e as bancárias;
- advogar, obedecendo o princípio da reciprocidade, isto é, “será admitida a inscrição nas mesmas condições estabelecidas para os brasileiros, no seu país de origem”;
- professor em estabelecimento particular de ensino;
- estivador;
- ser diretor de colégio mantido por congregações religiosas que mantêm institutos em todos os países, e sem relação alguma com qualquer nacionalidade;
- associar-se para fins culturais, religiosos, recreativos, beneficentes ou de assistência;
- filiar-se a clubes sociais e desportivos, ou outras entidades com iguais fins;
- participar de reuniões comemorativas de datas nacionais ou acontecimento de significação patriótica.

1 — *Concessão e limitação aos direitos* — Os estrangeiros cuja permanência em território nacional seja demorada, isto é, tenham vindo ao País com visto “temporário” ou “permanente”,

deverão registrar-se, nos primeiros 15 dias úteis imediatos ao desembarque.

Será encarregado do registro o Departamento da Polícia Federal, e nos Estados, será realizado por delegação, pelo Serviço de Registro de Estrangeiro, que aqui em Pernambuco é chefiado pelo sr. Abílio Galvão, zeloso e dedicado funcionário da Secretaria de Segurança Pública do Estado.

2 — É facultada a alteração no registro do estrangeiro, quanto ao tempo de permanência. Tanto o “temporário” poderá ser prorrogado, como poderá obter permanência definitiva.

Os turistas também podem obter esta regalia.

O pedido para que seja concedida a permanência deverá ser providenciado 30 (trinta) dias antes do término do prazo concedido ao estrangeiro, em território nacional. A concessão da permanência está sempre subordinada à conveniência e ao interêsse nacional.

3 — Caso o estrangeiro demore no território brasileiro além do prazo estabelecido, será multado em 3% (três por cento) do maior salário mínimo por dia de excesso, e deportação, se não se retirar no prazo determinado. Aquêles que no Brasil mantiverem ou empregarem estrangeiro que não esteja com sua situação perfeitamente regular, ou que esteja impedido de exercer atividade remunerada, receberão multa de 2 (duas) e 5 (cinco) vezes o maior salário mínimo vigente no País.

4 — Atualmente é reconhecido o pleno direito do Estado expulsar o estrangeiro, desde que o considere inconveniente. A Convenção sobre a Condição do Estrangeiro, já citada, estabelece: Artigo 6º —

“Os Estados podem por motivo de ordem ou de segurança pública, expulsar o estrangeiro domiciliado, residente, ou simplesmente de passagem pelo seu território”.

A lei brasileira estabelece como motivo para expulsão: “atentar contra a segurança nacional, a ordem política e so-

cial, a tranquilidade ou a moralidade pública e a economia popular, ou cujo procedimento o torne nocivo ou perigoso à conveniência e aos interesses nacionais", (Art. 73 Decreto-Lei 941, de 13.10.69).

No caso do estrangeiro(a) ser casado com brasileira(o), do qual não se tenha separado ou desquitado, ou ter filho brasileiro dependente da economia paterna, não será expulso do país.

5 — Será concedida a extradição de estrangeiro, quando o governo de outro país solicitar com apóio em convenção, tratado ou reciprocidade de tratamento.

O governo brasileiro não concederá extradição:

- I — quando o extraditando fôr brasileiro, salvo se a nacionalidade fôr adquirida após o fato determinante do pedido;
- II — quando o fato que deu origem não fôr considerado crime pela lei dos dois países;
- III — quando o Brasil fôr competente para julgar o crime;
- IV — quando a pena, segundo a lei brasileira, fôr de um ano ou menos;
- V — quando o extraditando tiver sendo processado, ou tiver sido condenado ou absolvido, pelo mesmo fato que fundamenta o pedido;
- VI — quando tiver sido prescrito, segundo a lei brasileira;
- VII — quando se tratar de crime político;
- VIII — quando o extraditando fôr ser julgado por tribunal ou juízo de exceção.

Se o crime político tiver como feito principal uma infração à lei penal comum, não constituirá impedimento.

É competente o Supremo Tribunal Federal para julgar o caráter da infração.

6 — Ao estrangeiro é vedada de forma especial, qualquer que seja sua situação no país:

- I — "Ser proprietário, armador ou comandante de navio nacional, inclusive nos serviços de navegação fluvial e lacustre;
- II — Ser proprietário de empresas jornalísticas, políticas ou simplesmente noticiosas, e de empresas de televisão e de radiodifusão, ou acionista de sociedade anônima proprietárias dessas empresas;
- III — Ser responsável ou orientador intelectual ou administrativo das empresas mencionadas no item anterior;
- IV — Obter concessão ou autorização para pesquisa, prospecção, exploração e o aproveitamento das jazidas, minas e demais recursos minerais e dos potenciais de energia hidráulica;
- V — Ser proprietário ou explorador de aeronave brasileira, observado o disposto na legislação específica;
- VI — Ser corretor, de navios, de fundos públicos, leiloeiro e despachante aduaneiro;
- VII — Ser proprietário de terras ou de estabelecimentos industriais ou comerciais na faixa de fronteiras, observado o disposto em leis especiais;
- VIII — Participar da administração ou representação de sindicatos e associações sindicais;
- IX — Ser prático de barras, portos, rios, lagos e canais;
- X — Possuir, manter ou operar, mesmo como amador, aparelho de radiodifusão, de radiotelegrafia e similar, salvo reciprocidade de tratamento;
- XI — Prestar assistência religiosa às forças armadas e auxiliares e também nos estabelecimentos de internação coletiva". (Art. 118 do D. L. 941 de 13.10.69).

Finalmente, estrangeiro não residente em território nacional, não pode adquirir propriedade rural.

Amar, Verbo Intransitivo

FÁBIO LUCAS

I

Em 1927, Mário de Andrade já havia dado provas de excepcional talento para a poesia e para a prosa de ficção. Publicara, no ano anterior, *Primeiro andar*, livro de contos cheio de experiências e desafios que, mais tarde, no plano de suas obras completas figuraria, com algumas exclusões, no conjunto denominado “obra imatura”. A batalha modernista atingia o seu ponto culminante, quando foi editada a novela *Amar, Verbo Intransitivo*: Idílio — São Paulo, Antônio Tisi, 1927, 231 p., 18x13.

O autor, no campo da narrativa, fazia uma experiência de maior fôlego. Mário de Andrade habituara-se a epigrafar os seus trabalhos, indicando, quase sempre, a sua natureza. Daí, “idílio”. Embora não se tratasse de uma composição de caráter pastoril, pretendia designar, à primeira vista, um “amor poético e suave”, isto é, aquilo que correspondia ao registro lexicográfico da palavra “Idílio”. Na verdade, trama da novela contraria a expectativa de uma atmosfera de enlêvo: não obstante alguns trechos de puro encantamento, relata, ao invés, a contingência de um amor que não chegou a ser, deteriorado pela civilização, contida e adulterado.

O título constituiu um verdadeiro achado, *Amar, Verbo Intransitivo*. Mário foi quase sempre muito feliz nos seus títulos escolhia-os admiravelmente, fazia-os sugestivos, sintéticos, originais, dotados de comunicação rápida e de alta dose de impacto. Prestavam-se notavelmente aos padrões revolucionários do movimento modernista. *Amar, Verbo Intransitivo*, na verdade, vale-se de um paradoxo. O verbo intransitivo, todos

sabem, vem a ser aquêle que exprime uma ação ou estado que não passa do sujeito a nenhum objeto. No caso de “amar” indica uma ação ou estado unilateral, uma espécie de explosão contida, quando o normal, no amor, constitui o vínculo, a relação, a bilateralidade. Por que, então, idílio, “entretenimento amoroso”?

O amor conforme veremos, é tematizado de modo negativista, poluído da condição humana: precário e transitório, exceção na vida, para momentos fugazes. Num dos belos momentos de exaltação amorosa, erótica, vital, o autor observa, com certa mancha de pessimismo masoquista: “A felicidade é tão oposta à vida que, estando nela, a gente esquece que vive”. (*Amar, Verbo Intransitivo* — Idílio, Liv. Martins Editôra, S. Paulo, 1955, 2ª ed., p. 81; edição que utilizamos para este estudo).

A novela explora o assunto de um ângulo original. É vertida numa linguagem nova, desafiadora, irregular. Poderíamos dizer que se trata de uma obra datada, embora muitos modismos de que estava impregnada tenham-se generalizado de tal forma que vários fatores de sua historicidade sòmente podem ser alcançados por contraste com os modelos imediatamente anteriores. Mário de Andrade foi um obstinado dos valores nacionais e desejou modelar uma linguagem e um modo de ver o mundo irradiados da essência brasileira. Daí, a fantasia lírica, a oralidade, a sintaxe popular combinada com manifestações eruditas. Além disso, a obra acusa a forte presença da personalidade do autor, seu agressivo poder de exprimir-se.

ELEMENTOS DA NOVELA

Mário de Andrade toma como cenário da narrativa o interior de uma família burguesa paulista, estabilizada dentro dos padrões convencionais. Chega a mencionar expressamente êsse pormenor, numa síntese caricatural: “Quanto à tona da vida, já se conhece bem a fotografia: A mãe está sentada com a filha menorzinha no colo. O pai de pé descansa protetoramente no ombro dela a mão honrada. Em tórno se arranjam os barregudinhos. A disposição pode variar, mas o conceito continua o

mesmo”. (pp. 14-15). O retrato da mediocridade presunçosa. A mãe, Dona Laura, é “meia malacabada” (p. 17) e o marido, Sousa Costa, possuía fábricas de tecidos no Brás e se dedicava também, por desfastio, “à criação do gado caracu”. (p. 18). O resto eram três meninas, Maria Luísa, Laurita e Aldinha; e Carlos, o adolescente, um dos trunfos da novela.

A situação econômica do pai espelha bem a emergência do empresariado paulista, a classe média urbana que aspirava ao poder numa sociedade ainda politicamente dominada pela aristocracia rural, aglutinada em grupos oligárquicos. Como a indústria brasileira se implantava graças aos excedentes da atividade agrícola, era comum os industriais serem também fazendeiros. A cultura, como se vê, era modelada por costumes patriarcais e conservadores: “Dona Laura usava uma cruz de brilhantes que o marido dera prá ela no primeiro aniversário de casamento. Era uma família católica. Nas festas principais da casa vinha Monsenhor”. (p. 19). O ideal do pai era que o filho estudasse Direito, se tornasse um fazendeiro ilustrado, de conformidade com o esquema de ascensão social então vigente.

A trama se completa com a inclusão de um elemento exógeno, Elza, — Fraulein, como é tratada o tempo todo —, moça de origem alemã que é contratada para ensinar várias coisas civilizadas às crianças, inclusive a língua alemã uma espécie de preceptora; mas, principalmente, encarregada secretamente de iniciar o adolescente na arte de amar. O pacto se completa com o ajuste de tôdas as cláusulas comerciais. Trata-se de prestar um serviço qualificado ao jovem, mediante pagamento convencional, antes que êle, na sua inexperiência, fôsse levado a satisfazer-se no mercado impuno, sujeito a moléstias, imperfeições e dissabores.

II

Comprava-se, dêste modo, a utilização do corpo da preceptora, de forma sofisticada e indireta, com ajustamentos psicológicos, educação, etc., para evitarem-se traumas e surpresas. Temos, assim, um caso a mais de “amor-negócio” na literatura brasileira, cuja criação novelesca vem explorando a prostitui-

ção de tôdas as maneiras possíveis? Teríamos, não fôssem o tom idílico com que a trama é conduzida e as tricas de amor em que o casal se envolve. É que a comunicação se estabeleceu também e necessariamente num plano intersubjetivo, excedeu a saturação de desejos sôfregos.

No fundo, *Amar, Verbo Intransitivo* é um retrato cruel da sociedade que recusa espaço ao amor em favor de outros valores tidos como primordiais. O que a família Sousa Costa procurava era a estabilidade de seus interesses afinados com o estilo de vida existente. Interesses disfarçados pela hipocrisia e pelo fingimento. A moral das crianças tinha de ser preservada, elas não deveriam nunca perceber a natureza do negócio celebrado. O jovem beneficiado, depois da paixão juvenil, haveria de cumprir as expectativas familiares. Viraria "o bom homem que tinha de ser, honesto, forte, vulgar". (p. 170).

Fraulein, assim, como elemento adventício, vai ligar-se à família Sousa Costa por intermédio de Carlos. A sua presença na casa irá transformar ligeiramente os hábitos domésticos, constituirá um elemento perturbador, a sede, por assim dizer, das tensões novelescas. Encarnará a personagem principal — ela, uma alemã.

Na literatura brasileira, o tema da colonização alemã encontrou especial análise no romance *Canaã* (Rio, 1902) de Graça Aranha. Mário de Andrade tenta explorar o encontro das duas culturas, a germânica e a brasileira, no "idílio" *Amar, Verbo Intransitivo*. Fraulein é traçada em moldes conflitivos: chocam-se na sua psicologia a razão e a paixão, bem nos termos da estética barroca. Temos o perfil teutônico, com o seu peso de racionalidade e de afeição pela ciência, em vias de latinizar-se, isto é, de entregar-se ao primado da afetividade.

Um dos *leitmotives* da obra consiste precisamente na cisão da alma de Fraulein, que pende entre o amor-negócio e o amor-total. Mário de Andrade, a êsse respeito, desenvolve com grande êxito a sua capacidade de observação psicológica, descrevendo a evolução da alma fria e calculista para a alma participante e apaixonada. Costuma transitar também da psicologia

individual para a psicologia social, confrontando o temperamento germânico e o latinoamericano, generalizando reações individuais, extrapolando fatores pessoais para os coletivos.

Interessante observar que, entre as múltiplas tentativas de fixação do caráter da alemã, Mário de Andrade, como que antecipando a moda contemporânea da "obra aberta", estende a cada leitor, em trecho de forte inspiração machadiana — da p. 21 à p. 23 —, a responsabilidade da coautoria: "Se êste livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas". (p. 21).

Um dos pontos altos da novela é certamente a instauração do amor entre as duas personagens, Fraulein e Carlos. Não há conquista, há gradual adaptação de ambos à benquerença, ao entendimento recíproco, dá-se a comunicação, estabelecem-se fluxos entre ambos, trânsito de emoções gratificadas. O jogo amoroso quase tem a perfeição descritiva no trecho compreendido entre as páginas 48 à 83. Depois, vira o clímax da novela, a realização material, o encantamento de Fraulein numa viagem ao Rio, quando ela estêve à beira da felicidade. Finalmente, os imperativos sociais desfizeram tudo e ela haveria de recomeçar outra tarefa, na rotina de sua trajetória profissional, um conjunto de circuitos fechados, intransitivos.

Mário de Andrade, apesar de sua forte tendência ao lirismo e às formas afetivas de composição literária, possuía também marcante propensão para a construção racional. Sob êsse aspecto, chegava às vezes a enunciar os seus truques, comentá-los, entregar algumas chaves aclaradoras, descrever o seu processo de fabricação de caracteres. Parece que, à época de elaboração de *Amar, Verbo Intransitivo*, os estudos de psicologia estavam na ordem do dia. Freud ganhara notoriedade, a Psicanálise se tornara tema diário dos intelectuais, o romance psicológico estava em ascensão. Mário de Andrade testa, a todo momento, a sua notável percepção dos fenômenos psíquicos, aplicando, com fartura, tanto a intuição quanto o conhecimento adquirido. Chega, a certo ponto, a evidenciar sua familiaridade com as noções modernas: "Êste circunlóquio das 'fomes amorosas' fica muito bem aqui. Evita o 'libido' da nomenclatura

psicanalista, antipático, vago, masculino e de duvidosa compreensão leitoril". (p. 57).

Um dos tópicos largamente utilizados na trama consiste em destacar, na psicologia de Fraulein, duas entidades: o homem do sonho e o homem da vida. Segundo o autor, "no filho da Alemanha tem dois seres: o alemão propriamente dito, homem do sonho: e o homem da vida, espécie prática do homem do mundo que Sócrates se dizia". (p. 26). O alemão aparece como sonhador, "trapalhão, obscuro, nostálgicamente filósofo, religioso, idealista incorrigível, muito sério, agarrado com a pátria, com a família, sincero e 120 quilos". (p. 26). Mas, logo em seguida, vem o comentário: "Vestindo o tal, aparece outro sujeito, homem da vida, fortemente visível, esperto, hábil e europeicamente bonitão". Mário de Andrade passa a fornecer a sua concepção do alemão típico, procura dar ao leitor a índole do povo, tenta a psicologia social. A partir da página 27, cada entidade já apresenta unidade ideológica, escreve-se hifenizadamente: homem-do-sonho e homem-da-vida. O primeiro "é interior" e o segundo "age, não pensa" (p. 35).

No plano da psicologia social, Mário de Andrade vê o alemão homem-da-vida como um ser ótimo para continuar as coisas que os outros descobrem, "milhora" as coisas até a excelência, "pega na descoberta da gente e a desenvolve e milhora" (p. 27). Naquela época já percebia nesse homem a inclinação imperialista, "a idéia multissecular, universal e secreta, da posse do mundo..." (p. 28). Já observara também o problema da valorização da raça, que alimentaria a sandice enfurcada de Hitler: "Vejam por exemplo a Alemanha, que-dê raça mais forte? Nenhuma. E justamente porque mais forte e indestrutível neles o conceito da família. Os filhos nascem robustos. As mulheres são grandes e claras. São fecundas. O nobre destino do homem é se conservar sadio e procurar esposa prodigiosamente sadia. De raça superior como ela, Fraulein. Os negros são de raça inferior. Os índios também. Os portugueses também". (p. 33).

A psicologia individual de Elza, conforme dissemos, mostra-se conflitiva. A volição dela estava voltada para o estereó-

tipo de sua raça, desejava manter-se racional e objetiva: "Querida, exigia sujeito, verbo e complemento". (p. 57). Mas o afeto, o amor acabaram alargando a área de sonho. Mais de uma vez, Fraulein se deixa empolgar com a imagem da serena vida doméstica, a chegada do espôso alemão, a sinfonia Pastoral, o jantar, os bilhetes para a Filarmônica, em situações ligeiramente modificadas, conforme as circunstâncias que despertavam a fantasia; por exemplo: páginas 105, 168 e 181.

A personagem tem uma concepção ideal do amor, embora se adapte conscientemente às suas manifestações contingentes. Ela possui um "deus encarcerado" na alma (tópico também frequente. Exs.: pp. 27 e 84). O autor, depois de indicados os elementos dominantes do seu caráter, informa: "Tratando-se pois de amor-tese, teoria do amor, amorologia, é o prisioneiro paciente quem amassa o miolo de pão, esculpe e colore cestinhas lindas, prá enfeite do apartamento arranjado e lindo que Fraulein tem no pensamento". (p. 35). Temos o amor-sonho, gratuito e envolvente como a poesia.

Mas há o outro amor, criado na prática do homem-da-vida: "É coisa que se ensine o amor? Creio que não. Ela crê que sim. Por isso não foi no jardim, deve se guardar. Quer mostrar que o dever supera os prazeres da carne, supera". (p. 37). O problema todo da personagem está nesse conflito. Mário de Andrade, nesse terreno, ainda fornece alguns flagrantes menores, menos expressivos. Há, por exemplo, o "amor nascente, no qual as almas ainda não se utilizam do corpo". (p. 50). E há curiosa e surpreendente exposição sobre a procedência do hermafroditismo (pp. 61-62).

Do ponto de vista formal, o elemento novelesco que mais chamou-nos a atenção foi a abusiva interferência do autor nos acontecimentos da intriga. Com vistas a mostrar-se nôvo, diferente e revolucionário, Mário de Andrade oferece um gigantismo do discurso indireto livre, de tal modo que chega a perturbar o fluxo da narrativa. Ele não se contenta apenas com os contínuos deslocamentos pela primeira pessoa das personagens e com os comentários sugeridos pelos componentes da trama. Revela-se também um observador irônico do enredo, das perso-

nagens, dos diálogos, dos acidentes. O plano lingüístico do autor nem sempre se mostra como o princípio unificador da narrativa, pois chega a desequilibrá-la, desarticulá-la. Daí a soma de ponderações e esclarecimentos impertinentes, que lembram, às vezes, que o autor é mais importante que a personagem.

Na ficção, com efeito, deve-se observar a distância entre o plano lingüístico da personagem e o plano lingüístico do autor. O problema capital é sempre a experiência humana. O plano do autor constitui um repositório de informações, notícias, argumentos que se combinam com os argumentos, notícias e informações provenientes do plano das personagens. O conjunto de imagens, cenas, diálogos, conflitos, episódios concatenados forma o enredo. Este se segue sobre um suporte fundamental: uma visão do mundo, o discurso-concepção-da-vida. É por aí que se faz a ligação entre a fantasia, o mundo da imaginação e dos símbolos, com o mundo real. Sendo a estrutura da obra, na sua qualidade específica, um objeto de existência própria, está em comunicação com o exterior e seus concretos por meio da presença unificadora da visão do mundo. Enfim, o mundo real se une ao imaginário, o concreto ao mágico por intermédio de uma concepção totalizadora. Esta, de mediadora, passa a ser, na verdade, a razão de tudo: a consciência e sua função cognoscitiva, o relato da experiência humana.

A interposição muito visível da presença do autor, na feição de um caprichoso Demiurgo, viola o ritmo da narrativa e tira parte de seu significado natural de simulacro da vida. Estabelece um conflito de planos de competência, um cruzamento congestionador de códigos. Tal cacete foi muito próprio dos modernistas em geral, especialmente de Mário de Andrade, um líder incontestado.

Fora dos elementos comuns à novela como gênero literário e dos elementos pessoais do autor, sempre um escritor de grande personalidade, não encontraríamos outros em *Amar, Verbo Intransitivo* que denunciasses a herança cultural e a continuidade de nossas letras? É claro que o autor, apesar de revolucionário, não poderia desligar-se inteiramente da tradição. Divisamos em sua novela tanto momentos de inspiração român-

tica, quanto ocasiões que sofreram influência do realismo-naturalismo, principalmente no apreço pelo realce documentário para caracterizar estados psicológicos excepcionais (ex.: pp. 61-62). Além disso, há um verdadeiro *intermezzo* machadiano no trecho da pp. 21 à 23: aquela “desconversa”, aquela ironia dosada, aquela meditação filosofante. O livro está pontilhado de referências a escritores nacionais e estrangeiros, que dão um cunho intelectualista à composição, misto de modernidade e bacharelismo.

ELEMENTOS DA LINGUAGEM

Notam-se em *Amar, Verbo Intransitivo* tôdas as marcas da primeira hora revolucionária do Modernismo. Mário de Andrade forçava intencionalmente o abasileiramento do uso da língua portuguesa. Chegou a exageros notórios, dos quais foi o primeiro a penitenciar-se. As cartas que escreveu a Manuel Bandeira, por exemplo, são bastante elucidativas da consciência com que se extremou.

Na busca de uma sintaxe popular cometeu algumas imprudências que tornam a sua dicção um tanto falsa. Mistura, por exemplo, arbitrariamente, regionalismos, coloquialismos, brasileirismos com expressões eruditas e pedantes. Ora se mostrava instintivo por demais, ora excessivamente intelectualizado.

Creemos que, na busca pertinaz da oralidade, perdeu a conveniente noção da distância entre a linguagem falada e a linguagem escrita. É bem verdade que conseguiu como poucos efetuar a estilização da língua oral, alcançando uma escrita ao mesmo tempo espontânea e expressiva.

Um dos aspectos que mais chama a atenção é a afetividade no seu estilo brasileiro da língua portuguesa. Mário de Andrade pôs em circulação um grande número de recursos e de truques para obter uma comunicação mais expressiva e, quase sempre, mais carregada de afeto. Sabia imprimir um ritmo necessário à sua prosa. Veja-se, por exemplo, o trecho que vai da página 25 (“Dona Laura ficava ali”, etc.) até a página 26 (“... o cochilar de Dona Laura”): orações curtas, quase sem

subordinadas (as que aparecem, na forma gerundial), traçam um quadro de paz e de preguiça.

Todos conhecem a grande fôrça metafórica e metonímica dos escritos do escritor paulista. Basta que abramos a novela ao acaso e vamos encontrando: “olhos baixos, cheios de mãos” (p. 48); entre as suas audácias, encontramos esta hipálage: “escrevendo letras muito alheias” (p. 43), para indicar que Carlos estava, enquanto estudava, voltado para as zonas encantadoras do amor; observe-se esta situação caricata: “Fraulein com a mão dêle escreveu com letras palhaças”: (p. 54); mais adiante, iremos encontrar Carlos: “sujo de sono se atirou na porta” (p. 164).

Os brasileirismos e regionalismos saltam a cada momento do texto: “encafifar” (p. 24), “mazonza” (p. 25), “empalamado” (p. 64), “tapejara” (p. 102), “maturrango”. Uma de suas manias era grafar “para” na busca de maior oralidade. Mas encontramos também “para” (p. 36); logo na página seguinte aparece “pra”, sem que haja razão aparente para a modificação. Talvez a variação possa ser imputada à revisão tipográfica que, diga-se de passagem, não é exemplar.

Um dos cavalos-de-batalha do Modernismo consistia na colocação dos pronomes oblíquos. Mário de Andrade oferece modelos eloquentes: “Lhe permitira” (p. 17) e “O ajudará muito” (p. 32). Adiante, temos: “... que não trata-se de nada disso” (p. 33) de esbofetear um gramático. A concordância do sujeito posposto ao verbo, ainda que abonada pela índole da língua, causava espanto: “iriam parar mais tempo e se abriria as janelas pra arejar” (p. 149). A duplicação das negativas faz parte do seu arsenal: “mas porém” (p. 33). A grafia é sempre “milhor”, “milhorar”, “milhora” (p. 27).

Mário de Andrade procedia a sistemática deformação da sintaxe tradicional. Costumava também alterar a grafia para intensificar a expressão, logrando pleno êxito: “Me largue, Carlos! me laargue! (p. 11). Ou, então:

— “Você não é mais forte que eu!

— “Sooooou! um minuto durou o indicativo presente”. (p. 21). De vez em quando, comentava os próprios achados. E repetia o comentário:

— “Mamãe! posso comer mais uma laranja, posso, hein!

— Poode!

“O ó sai tão aberto que dá idéia do mais forte e eterno indicativo presente de todos os tempos”. (p. 114).

Mário de Andrade adotava certas palavras e expressões-chaves que se distribuem por tôda a sua obra. *Sequestro*, por exemplo, pode ser assinalada duas vezes em *Amar, Verbo Intransitivo* (pp. 103 e 154). *Sublime* comparece lá na página 104. A palavra *psicologia* e as derivações que comporta são usadas *ad nauseam* nos ensaios e nas cartas.

Um lado positivo do poder de observação psicológica do novelista consiste na capacidade de estudar e descrever as emoções infantis. Poderíamos apontar, por exemplo, em *Amar, Verbo Intransitivo*, o belo trecho de narração de um brinquedo infantil, da página 107 à 110. No fim do livro, em que as crianças aparecem mais, vão-se amiudando exageradamente os diminutivos. A delicadeza afetiva começa com o nome das duas meninas menores: Laurita e Aldinha. Eis os diminutivos que observamos: “margaridinhas” (p. 29); “chegadinho o convívio” (p. 33); “vontadinha de sonhar” (p. 196); “um qualquerzinho” (p. 127); “último arranjinho no decote” (p. 138); “dorzinha” (p. 139); “janelinha” (p. 141); “olharzinho” (p. 142); “pessoalzinho” (p. 143); “sinalzinho” (p. 144); “namoradinha” e “menininho” (p. 145); “gritinho” (p. 146); “orelhinha” (p. 151); “poucadinho” (p. 169); “tardinha” (p. 179).

Há, mesmo, uma ocasião em que o diminutivo designa, na verdade, um aumentativo:

— “Eu que conto! Veio num automovinho, sabe? grande mesmo!” (p. 175).

Outro aspecto interessante na linguagem de Mário de Andrade vem a ser uma aliteração procurada e, logo após, co-

mentada: "Porém apresentou-se a enfermeira sonhada: severa, sadia, solícita, prá usar unicamente êsses". (p. 124).

Há um efeito obtido com pontuação e sinais que lembra célebre capítulo do *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Em Mário de Andrade, o trecho saiu assim:

"Saiu.

Um filho...

Um filho.

Um filho...

Um... filho?

Meu Deus! UM FILHO.

Se atira na cama.

... um filho...

Horroroso! Não raciocinava, não pensava.

... um filho...

Nem assombrações amedrontam assim!" (pp. 160-161).

No conjunto, *Amar, Verbo Intransitivo* já assegura a importância do ficcionista, pois se trata de obra capaz de despertar permanente interesse. O enredo ainda produz emoção e a linguagem revela-se expressiva. A obra ultrapassa o seu incontestável valor histórico. Contém aberturas que parecem dos nossos dias. Eis um provérbio que muitos, hoje, gostariam de assinar: "São os personagens que escolhem os seus autores e não êstes que constroem as suas heroínas". (p. 61).

Influências de Quental na crítica de costumes da literatura portuguesa do século XIX

CÉSAR LEAL

O tema dêste Seminário, ainda que muito importante para os estudantes de letras, constitui uma limitação muito séria para o crítico de poesia, especialmente para aquêles que se habituou a certos tipos de análise e investigação tendo como objeto não apenas as idéias, temas e conteúdos das obras de arte literária, mas antes sua estrutura, a disciplina estilística, a perícia técnica e os problemas de estratégia de composição que o autor é frequentemente chamado a resolver. Analisar a crítica de costumes na poesia de um Horácio, de um Dante, de um Shakespeare e até mesmo de Camões, para não citar a enorme riqueza de elementos que iremos encontrar em dramaturgos como Molière ou Gil Vicente é uma tarefa altamente estimuladora e que não deixa de seduzir a um número sempre crescente de teóricos e estudiosos da literatura, particularmente daqueles que têm a visão crítica concentrada sobre os valores extrínsecos, ou melhor ambientais e sociais, condicionantes das obras de arte literária. Contudo, a tarefa já não é fácil quando êsse tipo de investigação se desloca para um grupo de autores que embora importantes do ponto de vista do historiador da literatura, pouca ou nenhuma significação tem a crítica literária. Em particular, quando esta crítica de costumes que estudamos aqui, se fazia em uma época em que a "ficção narrativa" já havia desenvolvido tremendamente os seus poderes e uma revolução, sem precedentes na história cultural do Ocidente se processava no âmbito da expressão poética. Dentro dessa perspectiva, Eça de Queiroz — por exemplo — é uma artista centrado na modernidade. A crítica que êle faz aos costumes da sociedade portuguesa de

seu tempo corresponde às intenções teóricas do realismo, e não de um mero realismo sinônimo de escola literária, mas do Naturalismo como constante na história da cultura, de Homero aos nossos dias.

Se a crítica de costumes podia alcançar níveis de eficácia tão elevados entre os ficcionistas, já na poesia o problema se complicava por várias razões. Uma delas, ao meu ver, seria a inexistência de poetas bem dotados — poetas épicos e dramaturgos — gêneros em que os costumes podem ser postos em evidência como parte integrante da própria estrutura das obras criadas; outra, seria a inadequação das espécies de poesia lírica mais indicadas para a crítica social, pois o espírito da modernidade em toda a Europa, desde a segunda metade do século XVIII, orientava-se no sentido da criação de uma poesia nova, definida por Novalis e outros românticos alemães, como a “poesia do futuro”, e que já não admitia lugar para a sátira e o epigrama. Dentro dessa visão contemporânea do poema, que importância poderia ter para um crítico moderno uma obra como a de Guerra Junqueiro, tão valorizada em seu tempo? Perdoem-me se não concordam comigo, ao chamá-la de mera “curiosidade histórica”.

Entretanto, se o tema deste Seminário é a crítica de costumes na literatura portuguesa do século XIX, cabendo a cada expositor a análise de um determinado gênero ou de um escritor isolado, por que não procurar, então, essa crítica na prosa doutrinária dos poetas, ao invés de buscá-la em sua poesia? Colocada a questão nesses termos, creio que será mais proveitoso para os estudantes de letras e para o analista limitar o campo de sua apreciação e eleger o poeta e as idéias do poeta que mais contribuíram para a precisão quase científica da crítica da literatura portuguesa aos costumes da sociedade que se estabeleceu no mundo ibérico após a morte de D. Sebastião e Felipe II. Este poeta é Antero de Quental, um dos mais legítimos representantes do espírito europeu, em particular do ibérico.

A superioridade de Antero sobre seus contemporâneos consiste precisamente na riqueza e força das imagens, na transparência da linguagem, sempre grave, elegante e penetrada de

uma luz que de certo modo lhe filtrava o pensamento, impedindo que elementos estranhos à essência da verdadeira poesia chegassem aos seus poemas. Mesmo assim, elas se apresentam carregadas de um vigoroso conteúdo ideológico, de valores morais que revelavam também sua condição de profeta e guia de uma geração. Embora maldizendo Baudelaire, foi de certo modo um seu irmão na preocupação com os problemas de Deus e do Demônio, ou como diria T. S. Eliot, não tanto de Deus e do Diabo, de “missas negras e blasfêmias românticas, senão com os verdadeiros problemas do bem e do mal”.

Se alguém deseja reformar uma sociedade enfêrma é aos profetas e aos poetas que deve ouvir, pois eles é que andam na frente, embora considerados pelos donos das convenções e de instituições falidas apenas extraviados e loucos:

Estendei vossas almas como mantos
Sobre a cabeça deles... e do peito
Fazei-lhes o degrau, onde com jeito
Possam subir a ver os astros santos.

Sim! É preciso caminhar avante!
Andar! passar por cima dos soluços!
E, como o que numa mina vai de bruços,
Olhar apenas uma luz distante.

É preciso passar sobre as ruínas,
Como quem vai pisando um chão de flôres!
Ouvir as maldições, ais e clamores,
Como quem ouve músicas divinas!

São versos das *Odes Modernas*, poemas escritos quase na adolescência, mas que já revelam o poeta preocupado com o futuro, ensinando que o veneno deve ser bebido sem contração dos lábios, que se deve descer ao *Inferno* e dêle retornar com olhar sereno. Antes já havia lamentado que para uma luta tão árdua fôssem tão poucos os combatentes:

Com que passo trememente se caminha
Em busca dos destinos encobertos
Como se estão volvendo olhos incertos!
Como esta geração anda sôzinha.

Todavia, não era esta uma geração solitária. Era aquela que iria constituir os alicerces da grande literatura portuguesa da modernidade, uma espécie de ponte muito vigorosa entre a tradição renascentista de inconformismo com as convenções e o espírito moderno de que é representante, não apenas de Portugal mas da Europa, o grande Fernando Pessoa. Antero é o profeta de *Mensagem* assim como Camões bem poderia ter sido o profeta da *Causa da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos*.

No final dos *Lusíadas*, Camões queixa-se de não poder continuar, por ter a voz rouca, não do Canto mas de falar a quem já não tinha ouvidos para ouvir. Os escritos de Antero revelam que aquêlo povo padecia, efetivamente, de um grave defeito da audição. O castigo, segundo Antero — é a degradação da vida econômica, a ruína do sistema de produção, o desaparecimento da indústria, da agricultura e do comércio, a má compreensão de Camões por D. Sebastião, e sua louca aventura no Marrocos.

Antero de Quental subestima os escritores e cientistas da época. É possível que até tivesse algumas razões quando lamenta a substituição dos antigos filósofos, sábios e criadores nas artes e nas ciências pela “tribo vulgar dos eruditos sem crítica”. A análise da situação que precede e anuncia o advento do espírito de decadência é algumas vezes muito aguda.

Saimos de uma sociedade de homens vivos, movendo-se ao ar livre: entramos num recinto sepulcral, com uma atmosfera turva pelo pó de livros velhos, e habitado por espectros de doutores.

Criticando os costumes literários do período, revela-se irônico, mas nem sempre demonstrando conhecer as novas teorias do poema, que mais tarde, especialmente em Ezra Pound, Apollinaire e T. S. Eliot, iriam encontrar um desenvolvimento mais amplo. Acusa a poesia portuguesa de haver se transformado em mera cópia do passado, interessada apenas em traduções e sem nenhum espírito inventivo. Tal espírito, segundo êle, é considerado um perigo.

Inventar é considerado um perigo e uma inferioridade: uma obra poética é tanto mais perfeita quanto maior fôr os versos traduzidos de Horácio, de Ovídio. Florescem a tragédia, a ode pindárica, e o poema herói-cômico, isto é, a degradação da poesia.

A seguir, define como “galhofeira e cínica” a invenção e a originalidade da época, já que os autores estavam preocupados apenas com “as misérias, intrigas e expedientes da vida ordinária”, dizendo que os romances picarescos espanhóis e as comédias populares portuguesas são “irrefutáveis atos de acusação, que, contra si mesma, nos deixou essa sociedade, cuja profunda desmoralização tocava os limites da ingenuidade e da inocência no vício”. Mas Quental, ao criticar o comportamento da sociedade e suas criações artísticas, não se limita apenas à poesia, ao teatro, ao romance. Ataca a arquitetura, contrastando as criações pós-renascentistas com aquelas em que Portugal havia demonstrado o seu gênio, com é exemplo o *manuelino português*. Condena o excesso de mármore da arquitetura jesuítica, afirmando que êles julgaram atingir o grande, quando fizeram apenas o monstruoso, pondo em relêvo a “construção da área, proporcional e delicada” das catedrais e dos mosteiros, particularmente a concepção espiritual “dos Jerônimos, da Batalha e da Catedral de Burgos”. Acaba por considerar toda a arquitetura do período como representante de um “espírito depravado e sombrio, testemunha de acusação de uma época de verdadeira morte moral”. Enumera as grandes realizações da ciência européia, cita os nomes de Leibnitz, Bacon, Lavoisier, Newton, e lamenta que entre êles não se encontre um só que se possa colocar entre aquêles que promoveram e difundiram o moderno pensamento europeu. Ataca a corrupção, brutalidade e adultério dos reis, citando os nomes de Afonso VI, João V, Felipe V, Carlos IV. Diz que o mau exemplo dêsses monarcas depravou o costume dos pequenos, onde a corrupção é norma, com a família vendida por dois vintens aos “vícios dos nobres e dos poderosos”. Para êle, essa é a época dos amancebados, da bastardia. Era o clima espiritual que o maior poeta português do século XVIII — Bocage — satirizava irônicamente em verso heróico:

Não lamentos, oh Nises, teu estado,
 Puta tem sido muita gente boa:
 Fidalguices mais putas tem Lisboa,
 Milhões de vêzes, putas têm reinado.

No *Primo Bazílio*, Luiza também se justifica: “Não abri-
 ra os braços a Bazílio voluntariamente. Tinha sido uma fatali-
 dade: fôra o calor da hora, o crepúsculo, uma pontinha de vi-
 nho talvez... Estava doida, decerto. E repetia as atenuações
 tradicionais: não era a primeira vez que enganara o marido; e
 se muitas eram por vício, ela fôra por paixão... quantas
 mulheres viviam num amor ilegítimo e eram ilustres, admira-
 das. Rainhas mesmo tinham tido amantes”.

Para criticar os costumes da sociedade portuguesa, Ante-
 ro não recorre ao poema, como fazem os dramaturgos, os épi-
 cos — inclusive Camões — e os líricos mais dedicados à sátira
 e ao epigrama. Ele recorre ao ensaio — pois é como ensaio
 que o vejo a se exprimir em seus discursos e conferências. Com
 isso estabelece, antes de Ezra Pound e T. S. Eliot — implicita-
 mente, é claro — o princípio de que é necessário um estilo
 para cada gênero em que o escritor se exprime. Nada mais ri-
 dículo do que a pseudo-poesia que se dissemina como uma pra-
 ga na prosa de certos romancistas e até mesmo ensaístas e ora-
 dores, vício muito comum entre os brasileiros, dada a ingenui-
 dade de nosso povo, que considera como fácil o duro ofício do
 escritor, especialmente do poeta.

Ainda que a fuga aos temas seja uma virtude que o meu
 espírito cultiva com extremo cuidado, cabe-me, agora, resumir
 uma das mais poderosas fontes de sugestões para os escritores
 da época, que é o discurso *Causa da Decadência dos Povos*
Peninsulares nos Últimos Três Séculos pronunciado por Quen-
 tal no Cassino Lisboense, em 27 de maio de 1871, tema das
 principais idéias até agora comentadas. Nesse discurso, Ante-
 ro começa por revelar o quadro de abatimento e insignificân-
 cia a que chegaram Portugal e Espanha entre os séculos XVII
 e XIX, tanto mais grave — acentuava ele — quando comparado
 com a grandeza, a fôrça e originalidade dessas nações nos úl-
 timos séculos da antiguidade, durante toda a Idade Média e na

Renascença. Enquanto o feudalismo dominava a Europa in-
 teira, Portugal e Espanha escapavam ao seu “julgo de ferro”.

O espectro torvo do castelo feudal não assombrava os
 nossos vales, não se inclinava como uma ameaça sobre as mar-
 gens de nossos rios, não entristecia nossos horizontes com seu
 perfil duro e sinistro” — dizia ele. A nobreza existia como
 classe distinta, mas se generalizara tanto que os povos da pe-
 nínsula chegaram a ser chamados pelos poetas “como um povo
 de nobres”. Espanha e Portugal tinham fama de serem portado-
 res de uma originalidade que causava inveja às demais nações
 da Europa, além de um sentimento cristão de caridade que os
 levavam à tolerância religiosa, ao respeito fraterno pelas idéias
 e crenças alheias, tanto que acolhiam os judeus e os mouros,
 raças por eles consideradas “infelizes e meritórias”. Portugal
 participava ativamente dos grandes movimentos filosóficos e re-
 ligiosos, chegando a dar a Roma um papa, João XXI. Celebri-
 dades da ciência e da filosofia eram atraídas para as cátedras
 de Coimbra e Salamanca. Floresce nessa época uma poesia po-
 pular amorosa e heróica. Aos ciclos épicos de outros povos, tais
 como os da Távola Redonda, Carlos Magno e Santo Graal opu-
 nham os ibéricos e *Romancero*, as lendas do Cid, dos Infantes
 de Lara “e tantos outros” — diz textualmente — “que se teriam
 condensado em verdadeiras epopéias se o espírito clássico do
 Renascimento não tivesse vindo dar à poesia uma outra dire-
 ção”. Mesmo assim, por influência do *Romancero*, foi escrito o
 grande teatro espanhol do Siglo de Oro.

Antero analisa nos mínimos detalhes toda a grandeza dos
 povos ibéricos até a primeira fase do Renascimento, passando
 então a estudar as causas da súbita decadência que acompanha
 a morte de D. Sebastião e Felipe II. Três são as causas do de-
 sastre:

- 1º) a Contra-Reforma;
- 2º) o Absolutismo;
- 3º) as Conquistas.

A contra-reforma é preparada e executada pela Igreja. De-
 termina a decadência dos costumes. A confissão obrigatória pas-
 sa a controlar e a dominar a liberdade de consciência.

O Absolutismo determina a decadência política, a degradação dos costumes jurídicos e administrativos, agravando a situação causada pela contra-reforma.

O terceiro fenômeno, as conquistas, determinam a decadência econômica, pois foram feitas por um espírito heróico e militar totalmente anti-histórico. As conquistas estavam envoltas no fanatismo religioso e na sede de glória clássica. Os ibéricos quiseram impor-se nas terras pela força, pelo extermínio e pelo terror. O próprio Camões dá testemunho:

Não se contenta a gente portuguesa
e seguindo a vitória, estrui e mata,
e a população sem muro, e sem defesa
esbombardeia, acende e desbarata.

As observações de Quental nem sempre deixam de esconder um ponto de vista apaixonado. Referindo-se à conquista da Índia pelos portugueses e da América pelos espanhóis, diz que “foi injusta porque não civilizou”. Com a decadência, Antero mostra que o “abatimento, a prostração do espírito nacional, atrofiado por uns poucos séculos de nociva educação” cessaram, mas os efeitos morais persistiram na sociedade do século XIX e daí a sua pregação, no sentido de despertar as forças adormecidas. No início de sua Conferência, ele havia dito:

Mas, se não reconhecermos e confessarmos os nossos pecados, como poderemos aspirar a uma emenda sincera e definitiva? O pecador humilha-se diante de seu Deus e só assim é perdoado. Façamos nós também diante do espírito da verdade, o ato de contrição pelos nossos pecados históricos, por que só assim podemos nos emendar e regenerar.

Não há dúvida de que as posições doutrinárias de Antero de Quental devem ter exercido uma enorme influência entre os jovens escritores que formaram a geração de 70. Sua crítica aos costumes literários da época era um convite a uma literatura nova, baseada não mais em cânones, ainda que sem desprezo pela tradição, pois Antero não condena o passado em bloco. Sua crítica possui um sentido acentuadamente sincrônico; sincrônico na acepção em que o termo é utilizado pelo lingüista Roman Jakobson. Ou seja, ele condena o passado que está morto e não pode mais ser ressuscitado, mas não aquilo que embo-

ra pertencendo ao passado pertence também à geração de seu tempo e ainda às gerações do futuro.

Claro que ele não pretende transformar a literatura em um mero retrato da sociedade. Essa pretensão da literatura como retrato social ignora profundamente as diferenças entre a observação da realidade social pelo artista — poeta, romancista etc. — e o pesquisador social. Todos nós sabemos que a literatura “possui o mérito peculiar de registrar fielmente as feições do tempo e de preservar as mais pitorescas e expressivas representações dos costumes”, como notou um dos primeiros historiadores da poesia inglesa, Thomas Warton. Mas é preciso crer na ampla capacidade de generalização e idealização dos autores. Ao contrário do cientista social, o escritor — e Eça de Queiroz é um exemplo — ao tentar a captura do real não prescinde nunca de uma aguçada percepção, das sensações, da fantasia, do sonho — *material de sua experiência* — na linguagem de George Santayana, que “jaz sob a superfície das idéias convencionais”.

Não é de admirar o sentimento de respeito que tributava a Antero, Eça de Queiroz, mestre de caracterologia e tipologias literárias, sendo o *Primo Bazílio* a “expressão mais acabada do naturalismo português”, no dizer do escritor João Gaspar Simões. Não há dúvida de que os tipos de Eça foram, muitos deles, construídos com material fornecido pela crítica anterior. Pois Antero é, além de poeta altamente qualificado, um produtor ativo, uma fonte constante de matéria prima com que são construídos pelos prosadores portugueses uma tipologia e um ambiente bem caracterizados e que formam, na literatura do seu país, a partir da década de 70, um bem vincado sistema de personagens que podem ombrear-se, sob muitos aspectos, com o melhor de seu tempo na novela européia.

Daí a exuberante vida dos tipos ecianos. São imortais — porque vivem em toda a parte e agora — figuras como Gonçalo Ramires, com seus mórbidos complexos de inferioridade, um Conselheiro Acácio, sempre a afirmar o óbvio em tom solene, um conde D. Abranhos, adulator, oportunista, hipócrita, obedecendo aos chefes como um capacho, derramando-se em bajula-

ções aos poderosos, mas tratando os que lhe são subordinados àasperamente, com a cabeça repleta de frases feitas, decoradas das obras de autores modelares no longo aprendizado da “se-benta” Coimbra, mas sendo êle próprio incapaz de criar uma idéia, pois os hábitos mentais de sua educação haviam adquirido um caráter indissociável de sua própria natureza.

Os romances de Eça de Queiroz respondem às solicitações teóricas de Quental. Em a *Dignidade das Letras e das Literaturas Officiais*, Antero condena os escritores que se sacrificam “ao ídolo vulgar do favor do público e não às aras severas da consequência, do pensamento isolado, mas carregado de energia. Ataca os que procuram apenas a fama, pois se tornam cegos, já que “passam ao lado da verdade mas não a observam ou conhecem sequer”. Mais adiante, diz que o público não gosta dos aduladores, mas dos amigos sinceros e independentes que lhes dizem a verdade em tôda a sua dolorosa crueza. E cita exemplos de escritores assim. Proudhon, Herculano: “não os Castilho, os Martinez de La Rosa, os Sainte-Beuve”. “Êstes — diz êle — porque são das Academias, dos Conselhos, dos Senados, dos altos cargos, é por isso mesmo que não são nem do povo nem da nação”. Acrescenta que o povo quer obras difíceis, que o instruem, que o eduquem, que o repreendam. “Quer obras severas, graves, sérias, fortes; não brincos de crianças, distrações de ociosos, entretenimento de fúteis, porque êle trabalha e não o consolam nem aliviam essas polidas mas ôcas ninharias. Uma literatura cortesã, convencional, respeitando as aparências e conveniências, menos a verdade, só pode ser aplaudida pela multidão de ociosos, dos banais, cujo mau gosto ilude as aparências do estílo, melodias de formas e exterioridades”.

É claro que essas idéias de Antero refletem as energias e fraquezas de uma posição intelectual e literária extremada em limites que fazem supor uma excessiva valoração dos elementos sociais integrantes da obra de arte literária. Daí o evidente paradoxo entre suas idéias de modernização da literatura e seu apêgo extremado às questões de natureza social e moral nelas implícito. Na época de Antero a grande poesia já era escrita sob a pressão de um bem organizado corpo de doutrinas que ainda hoje prevalece, sendo a grande poesia moderna uma con-

tinuação daquela que se havia estabelecido na França nos meados do século XIX. Essa poesia busca mais efeitos estético-lingüísticos, embora não se despreocupe tanto, como pensam alguns, com as questões de moralidade ou com o ambiente social e histórico de um determinado contexto, onde ela se organiza e estrutura.

Antero de Quental parece haver compreendido bem o problema e daí a distância entre a sua atividade como líder de uma revolução social e literária e os seus poemas mais acabados. Apenas nas *Odes Modernas* e outros poemas da juventude, observa-se uma pregação moral direta. Nos *Sonetos* êle se eleva a uma altitude que faz o leitor esquecer os problemas morais contidos na mensagem. Apenas as brisas da filosofia sopram constantemente sobre as estrofes. Mas, retirando-se do poema a sua técnica expressiva, a força das imagens visuais; retirando-se o seu poder de tornar concreto o apenas *sensível*, não resta senão o esboço de uma filosofia comum e explícita — como Eliot viu também na poesia de Lucrécio e na *Divina Comédia*, de Dante. Sob êsse aspecto, Antero mostra-se um artista consumado. Sua poesia oferece, do ponto de vista estrutural, oportunidades de análise verdadeiramente fascinantes.

Quando falo da influência de Antero na criação de tipos e de personagens, omitindo outras fontes que podiam parecer mais lógicas aos intérpretes da prosa portuguesa do fim do século, não estou senão propondo desenvolvimentos a uma tese bem conhecida dos estudiosos de teoria literária. A tese de que os temas apresentados, mesmo desorganizadamente, por poetas como Antero de Quental, ou Baudelaire, ou Coleridge, embora já reveladas antes por filósofos, ou historiadores, só com êles encontram aquêl poder de catalização criador dos grandes movimentos e das grandes escolas literárias.

Ao descobrir o véu que envolve diferentes aspectos da realidade social, o poeta acaba por fornecer aos romancistas um mundo tão estranho e fascinante, antes ainda não observado, nem nos estudos do historiador nem nas pesquisas do antropólogo ou sociólogo da literatura. Daí a importância da presença em todo movimento literário de um poeta consumado, pois

o poeta não é o que vive em um mundo de sonhos mas o verdadeiro intérprete da realidade. Permitam-me concluir com uma citação de Santayana em estudo em que analisa os elementos e função da poesia:

A imaginação de um grande poeta é tão metódica como a de um astrônomo e igualmente ampla; ele possui a paciência do naturalista, o amor ao detalhe e o olho treinado para observar as mais puras gradações e as linhas essenciais; não conhece a pressa; não posição esdrúxula nem abusa da originalidade; encontra os efeitos que procura no próprio tema escolhido, e o tema que escolhe está sempre contido em seu inevitável mundo.

No centenário de Gustavo Adolfo Bécquer

JOAQUIM DE MONTEZUMA DE CARVALHO

Há em Sevilha um parque famoso pelos seus murmúrios de água e as suas extensões verdejantes. É o jardim de Maria Luísa. O gárrulo andaluz quando aí penetra, recolhe-se. Às tantas, num recinto circular, povoado de bancos e de lânguidas árvores de porte alto encontra-se com um monumento em mármore branco onde a luz chega a intervalos e com o espectro das ramagens. Esse andaluz expansivo cala-se ainda mais. Está diante do monumento ao poeta Bécquer, filho angelical de Sevilha, domador de versos e de almas, um poeta que ensinou a sua terra a amar com delicadeza e não com furor e bravia soltura. E que monumento! É a poesia petrificada. Bécquer olha-nos sem ver, alheio a pássaros e crianças, e há uma serena tempestade nessa cabeça bela, de cabelos ondulados e farta melena, e de bigodes torcidos e revolta barba. Uma cabeça nostálgica e inclinada. Olha mais a terra do que o céu. Olha sobretudo para dentro de si. Um gesto romântico de mão a agarrar a capa anima esse mármore branco sob um fundo castanho, o do tronco da árvore vizinha. Em baixo, sentadas num banco, estão três jovens sevilhanas. A concentração amorosa, o êxtase, a graça e a alegria passam pelos rostos dessas animadas mulheres. As posições de seus braços descobertos e mãos dão-nos a sensação de arrebatado lirismo, galvanizador de corações ternos e amantes. A mesma sensação de alado arrebatamento que chora a poesia de Bécquer. Não são três quaisquer mulheres mas três mulheres sevilhanas que leram as Rimas. Finalmente, um Cupido dirige a sua seta para o grupo de mulheres. Do outro lado, sucumbido e agonizante, um outro Cupido fecha os olhos. A dialética do amor e da morte, a vida e os abismos, a realidade e os mistérios. E Bécquer dominante, na confluência dos sentimentos, das

lágrimas e dos aromas. Um dia talvez gravem num pedaço de mármore uns versos do chileno universal Pablo Neruda. Não há versos que melhor retratem a Bécquer e também aquêles fino conjunto de mármore e bronzes. Um dia, certamente, porque não há outros tão desgarrados, esculpirão êstes versos nerudianos a Bécquer: "Grande voz dulce, corazón herido!/ Qué enredaderas desarrollas, qué palomas de/ luto celestial vuelan de tus cabellos? Qué abejas/ con rocío se establecen an tus últimas sustancias?/ Angel de oro, ceniciento asfodelo!/ Y debajo de las cosas se levanta tu estatua de/ bordados caídos, lavada por tanta lluvia y tanta/ lágrima, tu estatua de fantasma con los ojos/ comidos por las aves del mar, tu estatua de/ jazmines borrados por el rayo".

O Neruda das odes socialistas amante do anárquico Bécquer? E se afirmar que o Neruda dos "Veinte poemas de amor y una canción desesperada" (1924) e becqueriano no seu panteísmo devorador do cosmos? Mais, se afirmar que o primeiro livro de Neruda — "Crepusculario", (1923) — na sua primeira edição abre com um poema, intitulado Inicial, que diz: "He ido bajo Helios, que me mira sangrante,/ laborando en silencio mis jardines ausentes"? Não é a poesia de Bécquer todo um subtil laborar em silêncio os seus jardins ausentes quase de configuração platônica? Não possui a poesia de Neruda essa misteriosa claridade que é sêgrêdo de Bécquer? Como se enganam os intérpretes de um Neruda exato, transparente, diáfano!

Os versos de Neruda ficarão às mil maravilhas no jardim de Maria Luísa, de Sevilha. Mas também ficarão bem os de Luís Cernuda, Rafael Alberti e Miguel Hernández, poetas espanhóis a cuja geração Neruda se incorporou. O guardador de cabras Miguel Hernández (1910-1942) canta a sombra líquida de Bécquer ("No, ni polvo ni tierra:/ incallable metal líquido eres) nos elegíacos versos de "El ahogado del Tajo". O andaluz Rafael Alberti, que trocou Buenos Aires por Roma, tem presente o vate sevilhano na sua obra "Sobre los Ángeles" (1927-28) que faz parte do chamado "ciclo cerrado" (como auto-define Rafael Alberti, "contribución mía, irremediable, a la poesia burguesa"). O poema "Tres recuerdos del ciclo" está dedicado

a Bécquer e forma parte duma divisão da obra subintitulada "Huésped de las Nieblas" precisamente um verso de Bécquer. Luís Cernuda (1904-1964) nasceu em Sevilha e foi fidelíssimo amante e crítico da poesia de Bécquer. Cernuda denominou os seus poemas realizados de 1932 a 1934 com um verso nostálgico de Bécquer. "Donde habite el olvido". Há poucos meses morreu em Sevilha outro poeta becqueriano, o lírico Joaquim Romero Murube, também nascido no coração de Andaluzia.

Nas últimas décadas assistiu-se a uma intensa valoração crítica da obra de Bécquer. Neste século XX nunca faltaram os amantes lúcidos e observadores do fenómeno Bécquer. Mas foi principalmente entre 1934 e 1935 que o auge da consagração teve lugar. A revista "Cruz y Raya", de Madrid, dirigida por José Bergamín, é o porta-voz dessa devoção analisada sob todos os ângulos. Aí surge a antologia organizada por Luís Felipe Vivanco "Música celestial de Gustavo Adolfo Bécquer" (1934). Em 1935 aparecem os estudos de Luís Cernuda, Dâmaso Alonso e Joaquim Casaldueiro. Não se podem, porém, esquecer os precisos trabalhos de outros espanhóis (Enrique Diez-Canedo, José Maria de Cassio, Jorge Guillén, Ricardo Gullón, Carlos Bousoño, José Luís Cano, Gerardo Diego e Amado Alonso). E sobretudo, não se pode ignorar a edição das "Rimas" integrada na Colección Clássico Castellanos, nº 158, Espasa-Calpe, Madrid, 1963 e preparada pelo doutor José Pedro Díaz. A êste brilhante professor uruguaio devemos também o ensaio "Gustavo Adolfo Bécquer — Vida y Poesía". Editorial Gredos, Madrid, cuja primeira edição, uruguaia, de 1953, surgiu nas Edições La Galatea. Êste ensaio biográfico e crítico do mestre uruguaio deixa na sombra as biografias anteriores de autoria de López Nuñez, de Benjamin Jarnés, de José Andrés Vázquez, e onde era notória a falta de rigor crítico. Uma biografia não vale só pelos dados fornecidos. Vale, sim, e essencialmente, pelo sentido que se atribui a êsses dados.

Tal como Azorín já havia afirmado, também o uruguaio consolida que o surpreendente caso de Bécquer não surge no meio hispânico como por geração espontânea. Para o uruguaio Pedro Díaz é o poeta sevilhano a necessária culminação de uma atmosfera pré-becqueriana em que confluem a preponderante

influência da poesia romântica alemã (v. g. Heine) e a poesia popular, o canto popular andaluz. A idéia mais corrente era a de que Bécquer surgia como um cometa inesperado no céu da poesia hispânica. Mas o uruguaio precisa: "Puede afirmarse, en efecto, que durante la década del 50 — 1850-1860 — se formó en Madrid una corriente poética que debió de contribuir en buena parte a la formación literaria de Bécquer. Se trata del desarrollo de una lírica recogida, intimista, que acentuaba en lo temático el valor de la experiencia subjetiva y que, en lo formal, desdeñaba la oratoria y los grandes efectos orquestales para proferir la expresión sensilla y densa y la riqueza de matices".

Azorín, muito influenciado pela crítica evolucionista, não acreditava em milagres literários. Os ingredientes do "milagre" já existem, estão no ambiente, irão precipitar-se a todo o momento formando cristais novos. A novidade nunca é tão rotunda quanto se imagina. Assim também aconteceu com Bécquer, cuja vida e obra se situa em plena época post-romântica, em pleno triunfo do realismo-naturalismo. Daí que Luís Cernuda, situando-a, se refira sem contradição: "La obra de Bécquer nos ofrece diferente perspectiva según el punto de vista desde el que la observemos. Hay momentos, y son los más, en que nos aparece como fruto excesivamente tardío del romanticismo; pero hay otros en que se nos aparece orientada hacia el futuro". Isto é, Bécquer pertence ao romantismo e não pertence. Quando não pertence, aponta para uma nova direção, para um novo "futuro". E qual este futuro? Responder a esta pergunta é conferir a Bécquer, poeta morto há cem anos, o seu maior título de glória. É dizer que esse futuro está na paternidade da poesia que lhe é posterior a qual, necessariamente, se filia na mesma estética quando não também na sua cosmovisão. Bécquer torna-se assim um poeta gerador de modernidade, um poeta que funda novas galerias de sensibilidade. Daí que não cessem os maiores poetas de língua castelhana de o cantar. Só se canta e enaltece o que está vivo.

Claro que não podemos ocultar o nome da galega Rosália de Castro (1837-85), na renovação de poesia espanhola, doa a quem doer o singelo fato de Rosalia ser do litoral. Mas lito-

ral não significa marginalidade. Rosalia de Castro, com quem Bécquer teve relação, ao publicar em espanhol "En las Orillas del Sar", 1884, afirma ainda mais a renovação formalística e temática operada com Bécquer.

Daí que Bécquer feche uma época e inicie outra. A sua poesia inicia o que se chamará de pré-modernismo. O notável e saudoso crítico Enrique Díez Canedo (1879-1944) num artigo — "Los comienzos del modernismo en España" (in revista "España", Madrid, 1923) significava que as maiores influências haviam sido Bécquer e Campoamor, antípodas, na sinceridade e intimidade, da retórica de Zorrilla e Núñez de Arca. Os modernistas, em casa própria, bebiam aí.

Um grande poeta espanhol, Juan Ramón Jiménez (1881-1958), sempre tão reservado nas suas confidências, é que, a meu ver, teve o mérito de assinalar em Bécquer a grande fonte da moderna poesia hispânica. Bécquer fôra o romântico de um romantismo depurado sem histerismos e fanfarras. Juan Ramón Jiménez, Nobel de Literatura, dirá: "Gustavo Adolfo Bécquer y su amigo Ferrán determinan inesperadamente en la poesía española una autenticidad indudable actual de su época, y que sigue siendo actual. Bécquer no usa casi el romance octosílabo en sus Rimas, pero está contagiado de él y de la copla popular de su tiempo y sus Rimas vienen a ser, como he dicho tanto, petenerás, soledades, malagueñas. (...) Si hubiera escrito en romance sus Rimas, este breve libro podría haber sido una sucesión natural del mejor Romancero, el afectivo". Juan R. Jiménez, com os olhos postos nos poetas de seu tempo, referia: "Entre los poetas españoles más jóvenes de fuera y de dentro de la patria, hay en la actualidad un retorno a un romanticismo limpio y a una tradición libre bien asimilada". Esse "romanticismo limpio" era o de Bécquer. E prosseguia: "Como mi generación ellos se han dado cuenta de que la verdadera línea interior española, rota en Juan de Yepes y en el mejor Lope, sigue en Gustavo Adolfo Bécquer, en el buen Espronceda, en Rosalía de Castro, en Jacinto Verdaguer en Augusto Ferrán". E lembrar que o poeta de Dom Juan Tenorio, José Zorrilla (1817-1893) negava qualidades de poeta a Bécquer! Outro contemporâneo, o poeta Gaspar Núñez de Arce

(1834-1903) qualificou pejorativamente as Rimas como “suspirillos líricos de corte y sabor germánicos, exóticos y amarelados”! E um Juan Valera (1824-1905) que foi crítico notável (em 1888 descobre o valor de Rubén Darío, ao fazer a crítica a “Azul”, o próprio Valera que se antecipava em tantas coisas aos seus contemporâneos não pôs igual entusiasmo com Bécquer. O “cisne de Andalucía”, como sem graça dizia a condessa de Pardo Bazán, passou inadvertido na sua singularidade ao muito atento e cosmopolita Valera. Os cisnes deslizam suavemente. Terá sido a ausência de estrépito e ruído que não feriu a sensibilidade de Valera? Mas os cisnes também deslizam em Rubén Darío...

Assim foram os contemporâneos de Bécquer. Os que tinham o clamor das massas, já para todo o sempre silenciadas nos seus transitórios gostos, não prestaram atenção a Bécquer. Hoje só os eruditos, os críticos e os mestres de literatura lêem a poesia romântica espanhola. Luís Cernuda chamava-lhe “un peso muerto”.

Mas na balança do gosto continua Bécquer. Lê-se, em íntimo recolhimento, a Bécquer e ouve-se “su acordeón tocado por un ángel”, com êsse ar do impreciso e êsse sentimento do infinito, tal como assinalou o catalão Eugénio d’Ors. A sua sensibilidade esquisita mas não extravagante, a sua oposição ao orquestral e ao rotundo, o veludo da intimidade anímica ferida por certa vaguidade etérea, é solicitada pelas minorias e pelas maiorias. Talvez que êste fato se deva à difícil elegância e originalidade reveladas com simplicidade e sinceridade. Antero de Quental fala-nos do “segrêdo da linguagem simples, forte”. Bécquer foi dono dêsse segrêdo. O seu coração livre de vaidades, o seu abandono ao sobrenatural, o ondular dos seus fugídios pressentimentos, são exprimidos em breves poesias que são breves lamentos. Segundo Serrano Poncela, mestre de literatura na Universidade Central de Venezuela, diz-nos que Bécquer é o poeta da “difícil simplicidade”, exatamente porque soube distinguir entre palavras “necessárias” e “acessórias”. Bécquer, segundo Serrano Poncela, só utilizou na sua poesia as palavras “necessárias”. Não é isto o tal segrêdo da linguagem simples, forte, que o português ANTERO DE QUENTAL (1842-

1893) exigia para a poesia? O “segrêdo”, a “difícil” simplicidade... realmente as palavras “necessárias” são as palavras da linguagem coloquial, as palavras de todo o mundo. Como a arte sem eufemismos não consegue evadir-se da vida de todos porque é essa mesma vida!

Azorín, nos seus ensaios “Al margen de los clásicos” (1915) definiu com precisão impressionista o trêmulo poeta das Rimas: “La poesía de Bécquer es frágil, alada, fugitiva y sensitiva; es inseparable de las fotografías que Laurent hizo en 1868 y de un tipo de mujer, pálido, rubio y con unos ricitos sedosos sobre la frente”. Jorge Guillén, que possui um extraordinário capítulo ensaístico sobre Bécquer no seu livro “Lenguaje y Poesía” (1962), refere-se à “la sensación de movimiento, de ligereza, de inmaterialidad que produce la poesía de Bécquer”. O saudoso Amado Alonso testemunhou (in “Materia y Forma en Poesía”, Madrid, 1955) a sua admiração nestes termos: “Pero dos solas son en ese siglo XIX las aportaciones de España a la literatura de talla universal: Gustavo Adolfo Bécquer y Benito Pérez Caldós”. Foi, porém, a fé de Juan Ramón Jiménez que trouxe o poeta das brumas e das violetas para esta valoração tão robusta e justa ao mesmo tempo. É que J. R. Jiménez se fez com Bécquer: “y en la campaña, durante el verano, leía nerviosamente letras románticas: Lamartine, Bécquer, Byron, Espronceda, Heine” (in rev. “Renacimiento”, 1907 — vol. 2º). Numa conferência pronunciada em Buenos Aires, o andaluz J. R. Jiménez, mais mourisco do que andaluz, qualificou Rubén Darío e Miguel Unamuno como os mais portentosos continuadores de Bécquer e onde perscrutava êsse “espíritu de la forma y ansía sin forma, doble de becquerianismo, mezcla paradójica en lo superficial, homogénea en lo interno”. Então, disse: “la poesía española contemporánea empieza, sin duda alguna, en Bécquer”. Numa outra conferência — “El Romance, río de la legua española” — pronunciada em 23 de Abril de 1954 no Paraninfo da Universidade Puerto Rico, o autor de “Platero” y Yo” replicava a Gaspar Núñez de Arce e aos seus pejorativos “suspirillos germánicos” com que ultrajara a poesia de Bécquer: “Pero estos suspirillos siguen vivos después de haber llenado el corazón y la cabeza de todos los poetas con-

temporâneos de lengua española, vivos e muertos, en su amener". O tão reservado, o tão egolatra (e não apenas egocêntrico) J. R. Jiménez todo se abria e assinalava méritos verdadeiros! Além de serem Bécquer e Jiménez poetas andaluzes (e andaluzes serão os maiores poetas da Espanha dêste século, apenas menciono Federico García Lorca, Manuel e António Machado, Moreno Villa, Vicente Aleixandro, Luís Cernuda, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados; como o foram no passado e apenas lembro Medrano, Rioja Arguijo, Góngora, o Duque de Rivas), além de se manter em Jiménez o mesmo lirismo depurado e florescido em "soledad, madre de la belleza", além duma comum ascese pela poesia pura (em Bécquer nunca antihumana ou deshumana), creio que há uma razão cronológica no afeto e na admiração do Nôbel andaluz pelo seu pai em poesia: é que J. R. Jiménez podia ter tratado a Bécquer e não o tratou! E há saudades também do que não aconteceu. De fato, J. R. Jiménez confienciava desde San Juan de Puerto Rico, onde morreria e seria enterrado, ao seu amigo José Luís Cano, outro andaluz: "Piense usted que Bécquer murió muy joven y que si hubiera vivido lo que vivieron Campoamor, Núñez de Arce, etc., hubiera sido tratado personalmente por mi generación. No se puede empezar nada contemporáneo en el verso y la prosa españolas sin empezar por Bécquer y Larra. Si Bécquer hubiera vivido 40 años más, en 1910 hubiera tenido 74. Yo, entonces, 29". O curto destino impedira uma nova geração de lidar pessoalmente com o seu mestre, o que não aconteceu, por exemplo em Portugal, com Fernando Pessoa, grande pai da poesia de vanguarda e que foi tratado pessoalmente pelos modernistas da geração da "Presença" (1927).

II

Eu creio que existirão valores literários universais... ocultos. O infeliz Bécquer, prematuramente desaparecido aos quarenta e quatro anos, vítima da tuberculose, e tão cedo tragado pela morte como um Garcilaso de La Vega, um Garcia Lorca ou um José Luís Hidalgo, êstes ainda mais madrugadores, bem poderia exemplificar esta crença minha. Por pouco se salvou do anonimato. Em vida não se ralou a publicar ver-

sos. São poucas as rimas publicadas em revistas e na vida do poeta. Apenas umas quinze! e algumas até sem a sua assinatura!

O ano de 1868 foi muito triste para Bécquer. Foi o ano em que teve de separar-se de sua espôsa, Casta Esteban Navarro, filha do médico que lhe tratava dos pulmões e com quem se casara em 19 de Março de 1861 e de quem tivera dois filhinhos. A espôsa era muito pouco casta e teve amores infiéis com um notário de Noviercas, que, seguramente, não escrevia poemas. E foi o ano em que Bécquer, confiado no seu protetor, o ministro e político Gonzalez Bravo Cesó, lhe entregou o manuscrito das Rimas. Gonzalez Bravo iria prolongar êsse ramo de Rimas, segundo um amigo de Bécquer, Júlio Nombela, escritas de 1858 a 1861, isto é quando o poeta não havia ainda casado e entrando na "dura" realidade, a quotidiana, difícil e dura realidade do matrimônio. O manuscrito estava em casa de González Bravo. Estoura a revolução de 68, conhecida por revolução de Setembro e o manuscrito de Bécquer desaparece num assalto popular à casa do ministro régio.

Alguns brutamontes o terá atirado a uma fogueira para alimentar as chamas. Um ano muito triste. O seu lar desfaz-se. A sua obra perde-se. Todavia, Bécquer foi copiando as "poesias que recuerdo del libro perdido". Reelaborou-as de memória, êle que definira a poesia como um sentimento que se converte em recordação, logo depois em sonho e, finalmente, em verso, portanto um produto da memória já que "cuando siento, no escribo". Essas cópias serão a memória da memória, se acaso é possível admitir que as rimas não recuperadas eram "iguais" às que copiou... de memória, numa segunda fase. Não estaria Bécquer escrevendo um novo livro? Não se teriam de todo em todo perdido as Rimas, à exceção daquele ramito com umas quinze publicadas em vida? A memória da memória será ainda a antiga imagem da poesia primitiva? Não será já outra imagem? A verdade é que Bécquer vai "copiando" as perdidas Rimas. Êsses cadernos chamar-se-ão "Libro de los gorriónes" (atualmente o manuscrito nº 13216 da Biblioteca Nacional de Madrid). Mas também se teriam perdido para todo o sempre se à hora da morte de Bécquer (22 de Dezembro de

1870) não se gerasse entre os seus amigos um movimento de resgate. Êsses amigos mais privados — Ramón Rodríguez Correa, Narciso Campillo, Júlio Nombela, Augusto Ferrán, etc. — publicavam, em dois tomos, “Rimas y Leyendas” e “Fantasias”, ainda não tinha decorrido um ano sobre a morte de seu autor. Os jornais não falaram do óbito de Bécquer. Era homem singelo, sem vaidades. Tinha o pêso dos sentimentos e isso bastava-lhe. O histrionismo pertence aos simuladores.

Desfrutamos ainda hoje os desenhos que Valeriano, o irmão-pintor, fêz de Bécquer nas suas andanças pelos rústicos caminhos de Espanha à cata de monumentos gastos e em ruínas, uma curiosidade muito romântica. Um Bécquer com algo de Van Gogh e que poderemos admirar no Museu de Cádiz, a romântica cidade do liberalismo ibérico. Desfrutamos também da poesia de Bécquer, seu retrato espiritual. Mas também temos o testemunho de seus amigos. Através dêstes testemunhos reconstitui-se um silencioso Bécquer com os fatos coçados, atravessando sonhador as ruas dêsse Madrid da Restauração que, pouco a pouco ia perdendo os seus sonhos, e onde o poeta viveu dezesseis anos de (1854 a 1870) ganhando miseravelmente a vida nas redações dos jornais e das revistas da capital. Vem-me à lembrança a necessária imagem de Fernando Pessoa, tão desgraçado em vida quanto Bécquer, com uma pobre gabardine a bailar ao vento e quase colado às paredes, quando ia pelos passeios lisboetas, com os olhos nas estrêlas.

O seu amigo Narciso Campillo deixou êste testemunho: “Gustavo era de los hombres que sueñan despiertos hasta el punto de asistir como espectadores el drama real de su propio vida”. Outro amigo, Júlio Nombela, por sua vez retrata-o: “las contrariedades y las miserias de la vida jamás le quebrantaron; las disculpaba y las perdonaba. Siempre fue serio. No rechazaba la broma, pero la esquivaba. Nunca le vi reír, sonreír siembre, hasta cuando sufria. Tampouco le vi llorar; lloraba hacia adentro. Era paciente, sufrido, resignado amable, bondoso. Sabía compadecer, perdonar, admirar lo bueno y ocultarse a si mismo lo mísero y lo malo. Alma tan grande como la suya no cabía en cuerpo humano”.

Por pouco que um grande, um excepcional poeta (o mundo está cheio de poetas bons que são medíocres ao pé dos raros poetas grandes) ia parar à cova com a rara flor da sua poesia transcendente. Neste ano do centenário da morte de Bécquer não se pode silenciar a devoção dêsses amigos do poeta, tão semelhante à daqueles que cercaram a Fernando Pessoa, poeta quase inteiramente póstumo. Bécquer morre sem se aperceber do aplauso das maiorias e minorias. Começa realmente a viver depois de 22 de Dezembro de 1870. Assim, o centenário da sua morte é antes o milagroso centenário da sua ressurreição. Como um Cristo da poesia, crucificado em vida pelas suas misérias, reincarna após a morte para viver a sempre eterna glória vivificante do espírito feito sangue nos seus leitores. Não se celebra a morte, mas a vida. E recorda-se êsse dileto grupo de amigos que não deixaram enterrar tudo. Salvaram a sua poesia. E quantos grandes não estarão definitivamente silenciosos porque ninguém os salvou? Sócrates vive pela voz de Platão...

Na obra original as Rimas são em número de setenta e seis. Mais tarde, através de outras descobertas, ascenderiam a oitenta e sete. Agora por mais estranho que pareça, a verdade é que nem mesmo os amigos de Bécquer tinham respeitado fielmente a ordem do manuscrito autógrafo. As “Rimas” alcançaram dezenas de edições, mas nenhuma seguia a ordem traçada por Bécquer até que o prof. uruguaio José Pedro Díaz preparou a edição das “Rimas” (o referido vol. 158 da Colección Clásicos Castellanos da Espasa-Calpe, Madrid, 1963) respeitando integralmente o manuscrito que conserva a Biblioteca de Madrid e êste ano será o centro de tôdas as atenções em romagem a um sagrado sepulcro. Num outro apêndice, publica o mestre uruguaio “Otras poesias” e “Poesias atribuídas” completando assim o quadro completo da produção poética becqueriana, curta em dimensão mas dilatada em valor e significação. Também a obra de António Nobre, Camilo Pessanha, Mário de Sá Carneiro, é breve. O valor estético não se mede aos metros ou em número de folhas impressas. Mede-se pela intensidade. O catalão Margall dizia que os poetas devem ser “genialmente sencillos”. O valor mede-se por esta genialidade.

A par das Rimas escreveu Bécquer umas vinte “Leyendas” e umas nove cartas literárias que enviou desde a sua cela do Mosteiro de Veruela, onde passou oito meses (1863-64), na companhia de seu irmão Valeriano. O orientalismo, a morte, os fantasmas, as bruxas, as feiticeiras — argumentos deveras românticos — povoam as “Leyendas”, escritas em prosa, no fundo obra poética. É difícil e injusto afirmar que se trate de prosa poética. Trata-se de poesia. Bécquer era dos poucos seres poéticos que são poetas em tudo. Rudolf Kassner dizia de Rainer Maria Rike que era poeta até quando lavava as mãos. Bécquer, devorado pelo sonho do etéreo e do espectral, tingia tudo de poesia até a prosa. Tingia mas não mistificava. Das “Leyendas” desprende-se uma magia verbal, um sentimento misterioso, misteriosas vozes, pressentimentos alados, mas em excesso e a fantasia nórdica (lembro Brugges sob a neblina...), êsse mistério onde tudo está no seu lugar, nem a mais nem a menos, em notas breves, simples, cheias de sugestão, padecendo as “Leyendas” duma ampliação que satura. Bécquer referia-se à sua prosa como “prosa imaginativa”. Por vezes, sofre-se um excesso de imaginação, de delírio romântico. Nas Rimas, porém, nada disto ocorre.

Narciso Campillo, companheiro de Bécquer, dêle disse que era do tipo dos homens que sonham despertos. Bécquer, foi um grande sonhador como Nerval ou Poe, Quincey ou Coleridge, Baudelaire ou Rimbaud. Vivia sonhando. No prólogo às Rimas confessava seu autor: “por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasia. (...) Conmigo van, destinados a morir conmigo, sin que de ellos quede otro rastro que el que deja un sueño de la media noche que a la mañana no puede recordarse. (...) Estas sediciones de los rebeldes hijos de la imaginación explican algunas de mis fiebres”. O sonhador Bécquer incorpora o delirante à poesia, liquidando de vez com o conceito renascentista de poesia (o equilíbrio de intuição e razão), já sabotado pelo romantismo. Mas o delirante de sua poesia, em que se pode considerar um pré-surrealista do automatismo psíquico puro, nunca atinge às extravagâncias e à irresponsabilidade da espontaneidade surrealista. Da mesma forma a sua lírica inti-

mista da palavra desnuda e essencial, em que se pode considerar um precursor da poesia-pura, nunca o leva à desnudez fria, ao rigor sem alma. É lei válida para os precursores de que nunca são atingidos pelos defeitos dos continuadores e seus paroxismos.

Bécquer era dessa família de sonhadores como Holderlin, Novalis, Blake, cheios de aspirações inconcretas, imprecisos nas suas nostalgias. O sonho era nele um ato natural, quem sabe se um segredo da hereditariedade (o apelido Bécquer procedia de seus antepassados flamengos-germânicos, radicados na Andaluzia em fins do século XVI). E também poderia dizer como Edgar Poe em “Berenice”: “as realidades do mundo afetavam-me como visões, e apenas como visões, ao passo que as loucas idéias do país dos sonhos eram, pelo contrário, não a matéria da minha existência de todos os dias, mas na verdade a minha única e inteira existência”.

Por Bécquer ser um sonhador, mais celestial do que diabólico, por ser um poeta visionário, é que se desprendem tôdas as outras suas atitudes e se explicam. Os biógrafos e intérpretes de Bécquer perdem o seu tempo numa querela ridícula, qual a de saber se Bécquer conheceu ou não as suas musas, se privou ou não com a cantora Júlia Espin, filha do compositor Joaquim Espín y Guillén e sobrinha de Rossini, se teve ou não relações com uma tal Elisa Guillén... Como detetives procuram cabelos de mulher não na roupa mas na poesia do poeta. E formaram-se duas correntes. Uma não descobre êsses cabelos. É a corrente idealista: Bécquer cantou mulheres incorpóreas, impossíveis: “Yo soy un sueño, un imposible vano fantasma de niebla y luz/ soy incorpórea, soy intangible/ no puedo amarte. Oh ven tú! — (Rima XI). Quando muito Bécquer conheceu essas mulheres mas de raspão, à maneira furtiva de Dante. E falam num “cruze de miradas” (“Hoy el ciclo y la tierra me sonrien/ hoy llega al fondo de mi alma el sol,/ hoy la he visto, la he visto y me ha mirado:/ Hoy creo en Dios!) Essa corrente idealista é a do maior número. Bécquer espectraliza o mundo.

A outra corrente encontra mesmo cabelos de mulher na poesia de Bécquer, mudas testemunhas de reais amores. É a

corrente realista a que pertencem Luís Cernuda ("una pasión horrible, hecha de lo más duro y amargo, donde entran los celos, el despecho, la rabia, el dolor más cruel" existe nas Rimas) e Gerardo Diego ("una pasión real, profunda e íntegra, de espíritu y de carne. Y un desengaño también amargo, ante veleidades y traiciones de grave transcendencia", verifica-se nesses poemas). Julgo que êstes intérpretes se deixaram impressionar demasiado com o verso "la poesia eres tú" dedicado à mulher e com êste outro conceito de Bécquer: "en la mujer, por el contrario, (la poesia) está como encarnada en su ser"; a mulher é "el verbo poético hecho carne". E, sugestionados, não integraram estas afirmações becquerianas na sua cosmovisão que tem a particularidade de destruir uma como que divinização da mulher, só aceitável nesses tempos de romantismo tardio mas nada aceitável no nosso tempo de emancipação legal. O nicaraguense Rubén Darío dizia de sua poesia: "mi poesia era mía, en mí". Também a divinização da mulher era becqueriana em Bécquer. A Pascoaes ouvi que a maior poetisa de Portugal... era António Nobre, um homem. De Bécquer deve dizer-se outro tanto: é a maior poetisa de Espanha. Porque a poesia também tem sexo.

Enganam-se os que julgam que Bécquer cantou movido por êste ou aquêl amor, particular, com número de rua e cidade. Estão iludidos os que pensam um Bécquer só acionado pelas reais experiências femininas. Mais próximo da verdade está um Amado Alonso: "Cuántos alivian con versos su propia comezén amorosa? Pero eso no es poesia. La desazón y melancolía amorosas que afectivamente padeció Bécquer sólo se convirtieron en poesia cuando Bécquer contempló apasionadamente su propio padecer e entuyó su valor universal: entonces pudo objectivarlas con la desazón y melancolías amorosas" (in "Materia y Forma en Poesía")

É que a poesia de Bécquer não se define só pela sua depuração dos tópicos românticos, como se bastara diminuir o brilho, o artifício e a oratória para logo o individualizar. Bécquer não é um qualquer romântico, um ser que faz do seu interiorismo toda uma extroversão, importando-lhe pois a exibição de uma personalidade, de um "eu". O romantismo foi o libe-

ralismo na literatura, mas a Bécquer não lhe importa essa liberdade para afirmar um "eu", uma individualidade. Os sonhadores são os que menos se importam em afirmar um "eu". O sonho é mesmo a diluição do "eu", a sua dispersão. Quem sonha quer ser devorado e não quer devorar. Quem sonha não quer afirmar-se contra a realidade: ignora a realidade imediata, é-lhe indiferente. Deseja, sim, integrar-se na transcendente realidade que o supera. Sonhar é desfazer-se e voar por instantes para o ignoto. "Estamos mais estreitamente ligados ao invisível do que ao visível", afirma Novalis nos seus "Fragmentos". Igualmente Bécquer escrevia: "fenómenos incomprensibles de nuestra naturaleza misteriosa que el hombre no pudo ni aún concebir" eram por si sentidos. Mallarmé procurava chegar ao "absoluto". Maragall tinha uma crença platônica: "sólo el espíritu vive siempre, y resplandece, y todo lo demás es sombra". Outro tanto possuía Bécquer: "la inteligencia del hombre, embotada por su contacto con la materia, no concibe lo puramente espiritual".

Na sua epístola aos Romanos e na primeira dos Coríntios, São Paulo dividiu os homens em três classes: os homens espirituais, os homens psíquicos e os homens carnaís. O sonhador Bécquer pertence aos primeiros. É daqueles que não necessita de provas para acreditar em algo. É como os místicos: — crê num mundo metafísico que está para além de qualquer demonstração racional ou intelectual (o intelectual é o que exige provas racionais, portanto... um antiespiritual).

A natureza é geralmente pensada como o oposto do espírito. Na natureza as coisas são o que parecem ser. A natureza não é espiritual. Todavia não era assim como sentia e pensava o poeta Bécquer. O espiritual não era para si um gênero especial da realidade, tal como meditara Nicolau Hartman. Tudo era "espírito" para Bécquer: "no hay naturaleza sin espíritu". Nas "Leyendas" aponta: "En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre". Bécquer está possuído por um nítido panteísmo espinoziano (o homem não é um ente à parte do Universo e não é livre; o ho-

mem para captar o Universo, tem de se... despersonalizar) e que, segundo creio, bebeu através de Goethe e do seu "Werther" pura lição do espinosismo em novela. Julgo mesmo que influi mais poderosamente na sua formação o poeta Goethe do que o Heine (todos os manuais citam a sua leitura de Heine; em 1856 aparecia a primeira tradução espanhola da "Nueva Primavera" de Heine, devida a Agustin R. Bonnat e um ano depois a que fêz em verso Eulogio Florentino Sanz). O ianque William Henrix, "Las Rimas de Bécquer y la influencia de Byron", (Madrid, 1931) estuda e aponta sem razão a influência de Byron sobre o sevilhano só porque êste, em 1859, publicara uma rima com o título "Imitación de Byron". Dámaso Alonso refere-se antes à influência de A. Musset. Eu creio, porém, que a maior influência procede de Goethe (e não faltou sequer um Bécquer a traduzir "Clavijo", de Goethe, em 1870!). Foi Goethe que deu a Bécquer a sua visão espinosiana do mundo, o seu espiritual panteísmo e daí — que imensa conquista! — uma maneira de sentir a Natureza não como exterior a nós, mas interpretada pelo nosso espírito e segundo as emoções do momento, de cada momento vital. A influência de Goethe é a que leva a caracterizar uma cosmovisão, não apenas uns versos. Marca a atitude perante a vida. A natureza, a arte, o amor (e Bécquer escreverá mesmo: "el amor es la suprema ley del universo; ley misteriosa por la que todo se gobierna y rige, desde el átomo inanimado hasta la criatura racional") estão reduzidos a superior unidade: o Espírito, não o espírito que o homem cria, mas a força maior e que um verso seu cintilará: — "algo divino/aquí dentro" (e Bécquer fazia um gesto levando a mão ao seu peito). A poesia captadora do espírito, não é pura função dos sentidos (ou dêsse erotismo que as mulheres-musas contagiam), mas rede para captar o inefável, o que de misterioso e divino tem o homem...

Por isso se enganam os que buscam saber se Bécquer teve amores com uma certa Júlia ou uma certa Elisa. Bécquer mesmo que tivesse êsses amores... "No dormia; vagaba en ese limbo/ en que cambian de forma los objetos,/ misteriosos espacios que separan/ la vigilia del sueño", como canta numa rima. Essa transformação pulverizaria tôdas as Elisás e Júlias

do mundo, reduzindo-as à insignificância de mero estímulo. Mas naufragariam no sonho do poeta, perdendo-se as suas imagens físicas e materiais.

III

Êste entreguismo de Bécquer ao seu sonho panteísta, êste rogar pelas portas do inefável e misterioso universal, por ligeiros instantes e tentativas é que deu acento próprio à poesia de Bécquer. Jorge Guillén estima especialmente "la sensación de movimiento, de ligereza, de inmaterialidad que produce la poesía de Bécquer gracias a ese impulso de confundirse y ser uno con el espíritu". Está na verdade, embora não tenha explorado o conceito êsse particular romantismo, assinalado a principal influência. Bécquer não foi poeta de atitudes. Foi poeta de uma essencial atitude perante a vida e os cosmos. Bécquer pensava que "la inteligencia del hombre, embotada por su contacto con la materia, no concibe lo puramente espiritual". O cosmos era espírito e o poeta tinha de ir a êle.

Simplesmente esta atitude, no romantismo alemão, (Schelling Herder, Novalis) tem como corolário que a palavra foi dada ao homem para ligar Deus e a natureza, sendo como uma união perfeita do real e do ideal no absoluto. Impunha-se, dêste modo, que Bécquer seguisse esta orientação e que é a do poeta catalão Juan Margall (1860-1911), outro espiritualista panteísta e que no seu "Elogi de la Paraula" escreve: "pois eu creio que a palavra é a coisa mais maravilhosa dêste mundo porque é nela que se abraçam e confundem tôda a maravilha corporal e tôda a maravilha espiritual da natureza". Mas Bécquer não sente a palavra como divina, embora paradoxalmente escreva no seu prólogo ao livro "La Soledad" de seu amigo e confrade Augusto Ferrán (êste viveria no Chile de 72 a 77) que "la poesia popular es la síntesis de la poesia". A palavra não tem uma origem divina e daí que não possa atingir o inefável. Esta concepção (que é um desvio) em Bécquer irá particularizar a sua poética. Nas "Cartas literárias a una mujer" interrogará: "Cómo la palabra, cómo un idioma grosero y mesquino, insuficiente a voces para expresar las necesidades de la

materia, podrá servir de digno intérprete entre dos almas? Imposible". Outras passagens becquerianas onde exhibe o seu descontentamento por "el círculo estrecho de la palabra: "Pero, ai! Que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra; y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar su esfuerzo"; "Adonde no alcanza, pues, ni paleta del pintor... cómo podrá llegar mi pluma, sin más medios que la palabra, tan pobre, tan insuficiente?"; "Yo quisiera escribirlo... con palabras que fuesen a un tiempo suspiros e risas, colores y notas"; "el rebelde, mesquino idioma", etc. Em suma, a poética de Bécquer bem enraizada no seu sonho (e o sonho é diferente das palavras, mais rico do que elas, como justamente observa Jorge Guillén) tem ao seu serviço um criado recalcitrante, a palavra que jamais reproduzirá êsse sonho, essa poesia, êsse amor universal e que viaja à beira dos mistérios. Daí aquêlê imperial "podrá no haber poetas, pero siempre/ habrá poesia". Daí que a poesia escrita (a forma) nunca dê senão reflexos parciais da poesia sentida (a idéia).

Como difere assim a poética de Bécquer, por exemplo, da de um S. T. Coleridge (a poesia seria o resultado das palavras mais exatas nos seus justos lugares); ou da de um E. A. Housman (a poesia não é o que se diz mas uma maneira de o dizer). A diferença é a da insatisfação por mais belo e alado que seja o poema realizado. A diferença é que Bécquer só nos terá dado aproximações da sua sensibilidade e não a sua sensibilidade inteira.

Tão descomunal aspiração (a poesia é "desconocida esencia/ perfume misterioso") terá o sortilégio de provocar em Bécquer uma certa renascença para a própria palavra e seu enxerto no poema. Não se preocupa pela rima; a maior parte dos poemas tem rima assonante. Prefere os versos hexassílabos e heptassílabos, versos fáceis para a comparação e a enumeração, usando menos os octossílabos. Rosalía de Castro fará outro tanto, em 1884, com "En las orillas del Sar". E como dirá entificamente Luís Cernuda: "el abandono del consonante a favor del asonante completa en este aspecto la intención de Bécquer de dar a la poesía, como dijo y citamos, desembarazo y

libertad. El busca ante todo la música, no la sonoridad; así como en la expresión busca la sugerência, no la elocuencia". E para que a forma atinja essa sua sentimentalidade alada, em que nenhum poeta espanhol foi tão etéreo e divino, Bécquer levará à "pobre" forma sensações sonoras, tácteis e opticolumínicas, uma aproximação para aquêlê seu desejo — "palabras que fuesen a un tiempo suspiros y risas, colores y notas" — se ver realizado na "fea realidade".

Passados cem anos é Bécquer um poeta vivo. A sua estátua em Sevilha está de pé. Nenhum presidente municipal a retirou. As andorinhas vão e voltam pelos céus de Andaluzia. Bécquer é o sevilhano maior, o que vence cada Inverno dando a todos a Primavera sempre florescida dos seus versos, dessas Rimas que não rimam mas possuem maior riqueza: a música interior, a melodia do homem com o universo. Bécquer é grande-pai da poesia ulterior espanhola e também hispano-americana. Proclamou-o a todos os ventos um Juan Ramón Jiménez, tão calado, tão reservado, e que acabaria em Nóbel de Literatura. O Nóbel foi assim também para Bécquer e Sevilha. Os filhos não esquecem os pais na hora da fortuna.

Bécquer é um poeta vivo, sem dúvida. Será, porém, um poeta seguido, um poeta continuado? Seguramente que teve imitadores, mas continuadores... nenhum! E hoje ninguém pretende seguir o seu roteiro de intimidades brumosas, mergulhadas na Via Láctea ("Yo soy el fleco de oro/ de la lejana estrella;/ yo soy de la alta luna/ la luz tibia y serena", rima V).

Temos de escutar Azorin e o seu breve artigo "La lírica moderna", integrado no volume "Clássicos y Modernos (Losada, 1939), porque toca no essencial: "Pero como del criticismo y de la observación del siglo XVIII nace el romanticismo, del período prosaico y positivista de 1883 sale la nueva poesia. El arrebató lírico no lo siente nadie; ahí no se llega", escribe Clarín. El arrebató lírico había de desaparecer de nuestra poesia (al menos en su forma aparatosa, convencional). Pero la nueva poesia necesitaba una base de observación, de vida menuda y cotidiana, de realismo, que sólo podiam darle el positivismo y el naturalismo".

Exatamente. A poesia nova necessitava de uma base de observação, de vida miúda e quotidiana. Eis o que falta em Bécquer (mas não se caia no ridículo de valorizar um grande poeta pelo que lhe falta; êle vale pelo que tem). Bécquer é o antípoda dessa poesia de observação. Bécquer é poeta das alturas e do absoluto. A "fea realidad" a interessar a um sonhador sideral? Daí que seja exato dizer que Bécquer "sentiu", mas não "viveu" a vida e que a vida é realidade em si, independente do nosso sentimento. As alturas nunca se atingirão, o que vale é o mundo ao nível quotidiano e municipal. Os poetas posteriores a Bécquer levarão à risca essa poesia realizada por si e nas suas próprias palavras "natural, breve, sêca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hera el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre" se realiza plenamente sem pompa e ornatos, com as palavras necessárias, como descreve Serrano Poncela. Todavia seguirão outros roteiros sentimentais, de uma maneira geral mais vizinhos da terra que dos astros. Bécquer será o mestre nas purezas dominadoras do "rebelde, mesquinho idioma". Não será porém, o mestre na cartografia do sentimento.

Os poetas posteriores serão muito menos platônicos ("Yo soy el invisible/ anillo que sujeta/ El mundo de la forma/ al mundo de la idea"). Os poetas da sua descendência se cantam o amor é porque o possuíram realisticamente e não dirão fugazmente: "Te vi un punto y flotando ante mis ojos/ la imagen de tus ojos se quedó". "Un punto", uma nesga? Os netos e bisnetos de Bécquer só se fartarão com a realidade total. Estarão dentro da vida como antropófagos. A vida é maior do que o sentimento.

A vida de Bécquer foi triste, muito triste. Uma alma solitária e, todavia, estranhamente ligada ao mundo. Aos cinco anos perde o pai e aos onze a sua mãe. A vida negou amor a êsse esbanjador de amor. A vida foi dura, vulgar e medíocre para êsse jovem que era todo um artista. O seu amigo Narciso Campillo vaticinou "en música y en pintura hubiesse sido más que en poesia". Também o grande compositor Manuel de Falla, mestre de piano de Garcia Lorca, outro artista do desenho, diria

mais tarde que Lorca teria sido um mago do piano, tanto ou mais do que o era em poesia. Os dezesseis anos que passa em Madrid são de fome, colaborações mal pagas por revistas e jornais, obscuridade e desolação. "Mi alma es sólo un pobre guñapo inservible", a minha alma é apenas um pobre farrapo velho e que não presta, dirá o poeta antes de partir para o Mosteiro de Veruela. Tôda a existência se sentiu um farrapo ou nas mãos dos homens ou nas mãos do transcendente. Com uma diferença, quando o inefável puxou dêsse farrapo êle serviu para alguma coisa. Revelou-nos algo do difícil mistério que nos envolve a todos. Serviu para acenar ao ignoto e à fusão espinoziana do homem com o Universo, o Sêr único, infinito, eterno e necessário. No mundo hispânico a revolução becqueriana foi na verdade copernicana. Daí que tenha ultrapassado os muros de Espanha e caído no outro lado, o Mundo Nôvo. O escritor dominicano Max Henriquez Ureña, quer na sua obra "El retorno de los galeones" (Madrid, 1930), quer na sua "Breve historia del modernismo" (México, 1954), aponta a influência de Bécquer no Rubén Darío anterior a "Azul" (1888), no mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, no peruano Manuel Gonzalez Prada, no chileno Manuel Gagallanes Moure, no hondurenho Juan Ramón Molina, no cubano Emílio Bobadilla e na poesia portorriquenha anterior a 1900. Pedro Henriquez Ureña, irmão de Max, e que deu o seu nome à nova Universidade dominicana post-Trujillo, acrescenta o colombiano Federico Rivas Frade, o mexicano José Rosas Moreno e o compatriota dominicano Enrique Henriquez. O uruguaio Juan Zorilla de San Martín também não se esquivou a Bécquer. Mas a meu ver falta entre êstes discípulos hispano-americanos o glorioso nome de José Assunción Silva, colombiano, e o de J. A. Pérez Bonalde, venezuelano. Sobretudo não podia falar o do pré-modernista Pérez Bonalde (1846-1892), também desenhista e músico, tradutor incansável de Heine, e intimista e alado como Bécquer.

Os poetas não se repetem. Deixam marcas e vestígios. Outros que venham pelos mesmos areiais só mostrarão insuficiência se buscarem reproduzi-los. O que acontece é que existem poetas da mesma temperatura, poetas que respiram numa idêntica atmosfera. Em Portugal é algo becqueriano o poeta João

de Deus, por sinal seis anos mais velho do que o andaluz. É becqueriano na sua estética: "ser simples, ser natural, foi a natural preocupação que me acompanhou nas minhas douradas horas de distrações líricas". É becqueriano no sentimento do transitório e do além: "A vida é sonho tão leve/ que se desfaz como a neve/ e como o fumo se esvai:/ a vida dura um momento,/ mais leve que o pensamento,/ a vida leva-a o vento,/ vida é folha que cai!". Mas não é Bécquer. O mais natural é que nem conhecesse a Bécquer (as Rimas são de 1870 e o grosso da produção do português é anterior a 70). E nos tempos modernos é becqueriano Eugênio de Andrade, que seguramente terá devorado as Rimas.

Mas ainda bem que os poetas não se repetem. Há muitas temperaturas e muitas atmosferas. O cosmos é tão vasto que jamais cessarão os poetas com voz própria e universal. Existam olhos e simpatia para escutar a sua voz. Exista a liberdade de sentir a liberdade das suas inspirações. Exista a vontade de ir em busca do transcendente (mesmo que este seja o dia a dia...) e a poesia não morrerá e todos os poetas serão recordados. Porque a voz dos poetas é a voz do tempo sem tempo e que o tempo repercutirá, por isso festejamos Bécquer, sempre eterno poeta na constelação dos maiores que teve a Humanidade.

Atualidade do Bumba-meu-boi

HERMILO BORBA FILHO

Auto ou drama pastoril ligado à forma de teatro hierático das festas de Natal e Reis o *Bumba-meu-boi* é o mais puro dos espetáculos populares nordestinos, pois embora nêle se notem algumas influências européias sua estrutura, seus assuntos, seus tipos e a música são essencialmente brasileiros.

Parece que a expressão *bumba-meu-boi* origina-se do estribilho cantado, quando o Boi, figura principal do auto, dança: "Eh! bumba"! com pancadas no zabumba, o que equivale a dizer: "Zabumba, meu boi", isto é, "o zabumba está te acompanhando boi". Esta engenhosa opinião, com outras palavras, foi emitida por Gustavo Barroso, mas se recorrermos a Pereira da Costa — *Vocabulário Pernambucano* — verificaremos que a palavra "bumba" significa, na verdade, "bombo" ou "zabumba", mas significa exatamente "tunda — bordoada, pancadaria velha, e aí atingimos o seu significado mais essencial, o da pancadaria, porque a maior parte dos espetáculos populares resolve as suas cenas com pancadas, reminiscência das velhas farsas populares que vêm desde a *commedia dell'arte* às pantomimas de circo, com passagem pelas comédias de pastelão do cinema mudo.

A origem do bumba-meu-boi perde-se no passado. Não resta dúvida de que se trata de uma aglutinação de reisados em torno do reisado principal que teria como motivo a vida e a morte do boi. — O reisado, ainda hoje, explora um único assunto proveniente do cançãoeiro, do romanceiro, do anedotário de determinada região, mas no caso do nosso espetáculo eles se juntaram para a formação de cenas isoladas, culminando com a apresentação do boi, mantendo uma linha muito tênue, a do Capitão que é servido em suas peripécias por Mateus, Bas-

tião e Arlequim, os diálogos — mistura de improvisação e tradicionalismo — assemelhando-se à técnica empregada pelos comediantes da velha comédia popular latina:

Meu boi morreu,
que será de mim?
Manda buscar outro,
ô maninha,
lá no Piauí.

Sobre êstes versos Pereira da Costa imaginou que a origem do auto teria tido lugar por ocasião da colonização das terras do Piauí, em fins do século XVII, com as primeiras doações de terras em sesmarias feitas pelo governador de Pernambuco, achando ainda mais que o espetáculo deveria ser de origem pernambucana, em apoio de sua tese citando outros versos:

Cavalo-marinho
dança bem baiano,
bem parece ser
um pernambucano.

A tese não se sustenta. Em primeiro lugar, nada impede que, em cada região, se acrescente ao texto referência local, ao contrário, esta é que é a regra geral; em segundo lugar, nenhum documento prova que o bumba-meu-boi de Pernambuco seja mais antigo que o *boi-bumbá* do Amazonas, o *boi-de-reis* do Maranhão, o *boi Surubi* do Ceará, o *boi Calemba* do Rio Grande do Norte, o *cavalo marinho* da Paraíba, o *bumba-de-reis* do Espírito Santo, o *Reis de boi* do Rio de Janeiro, o *boi de mamão* de Santa Catarina, o *boizinho* do Rio Grande do Sul. O de Pernambuco, isto sim, possui marcas próprias, peculiares à zona.

Lopes Gama — *O Carapuceiro*, 11.1.1840 — num artigo intitulado *A Estultice do Bumba-meu-boi* esbravejava: “De quantos recreios, folganças e desenfados populares há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como o aliás bem conhecido *Bumba-meu-boi*. Em tal brinco não se encontra um enrêdo, nem verossimilhança, nem ligação: é um agregado de disparates. Um negro

metido debaixo de uma baeta é o boi; um capadócio enfiado pelo fundo dum panacu velho, chama-se o cavalo-marinho; outro, alapardado, sob lençóis, denomina-se burrinha; um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça com uma urupema, é o que se chama a caipora; há além disto outro capadócio que se chama o pai Mateus. O sujeito do cavalo-marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e do Mateus. Todo o divertimento cifra-se em o dono de toda esta súcia fazer dançar ao som de violas, pandeiros e de uma infernal berraria o tal bêbado Mateus, a burrinha, a caipora e o boi, que com efeito é animal muito ligeirinho, trêfego e bailarino. Além disso, o boi morre sempre, sem quê nem para quê, e ressuscita por virtude de um clister, que pespega o Mateus, coisa mui agradável e divertida para os *judiciosos* espectadores. Até aqui não passa o tal divertimento de um brinco popular e grandemente desengraçado, mas de certos anos para cá não há bumba-meu-boi que preste se nêle não aparece um sujeito vestido de clérigo e algumas vêzes de roquete e estola para servir de bôbo da função. Quem faz ordinariamente o papel de sacerdote bufo é um bregeirote despejado e escolhido para desempenhar a tarefa até o mais nojento ridículo; e para complemento do escárneo êsse padre ouve de confissão ao Mateus, o qual negro cativo faz cair de pernas ao ar o seu confessor, e acaba, como é natural, dando muita chicotada no sacerdote”.

O Padre Lopes Gama vivia numa época em que predominava, no teatro, o romantismo, as representações tentando aproximar-se cada vez mais da realidade em seus processos ilusionistas, antecipando já a célebre “talhada de vida” dos naturalistas. Não tardariam a surgir, substituindo o sangue de mentira, o punhal maquinado e o veneno fingido, os elementos reais em cena: árvores de verdade, água correndo, quartos de boi sangrentos numa peça cuja ação se desenrolava num açougue. O bumba-meu-boi antecipou-se em séculos ao teatro anti-ilusionista de um Brecht, por exemplo, numa verdadeira teatralização do teatro: a ação não acontece mais neste ou naquele lugar imaginário mas no próprio lugar da função. Fundem-se a realidade e a imaginação. Ao lado de cenas fingidamente reais fazem-se

referências ao próprio espetáculo, os mesmos intérpretes, às vezes mesmo sem máscaras, desempenham vários papéis, os homens vestidos de mulher nem sequer tentam fingir a mulher, a ausência de cenários não os preocupa, subvertem-se as unidades de tempo, lugar e ação, os objetos usados são quase sempre uma contrafação da realidade.

O Padre Lopes Gama, sem nenhum sentido do popular, empenhado em aplicar sua carapuça em tudo o que se mostrasse contra os costumes, o decôro, os bons modos, vivendo época, inclusive, onde a corrente estética dramática era bem outra, não tinha espírito, por outro lado, para aceitar a brincadeira em torno de um sacerdote e esta reação haveria de permanecer até o aparecimento, em nossos dias, do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Se o velho cronista atentasse melhor haveria de encontrar uma explicação para essas “liberdades” no contexto do próprio auto, precisamente nuns versos declamados pelo padre de mentira num *boi* do Ceará, por exemplo:

Quem me vir assim dançando
não julgue que fiquei louco.
Não sou padre, não sou nada,
virei secular há pouco.

É a justificativa da “mentira” do espetáculo: não se trata de um padre, mas de um ator representando um padre, numa representação bufa, farsesca. Na farsa brinca-se com as pessoas mais sérias, as de maior categoria social e nisto a farsa se assemelha à tragédia onde os personagens mais altamente colocados são os que caem para, por contraste, causarem maior impacto. Não há nenhum desrespeito no processo, mesmo porque o bumba-meu-boi, originariamente, foi um espetáculo hierático, guardando ainda hoje traços de sua religiosidade. Acrescenta-se a isto o fato de que podem existir padres gaiatos, farristas, e até mesmo simoníacos, concupiscentes, assassinos. É da natureza humana. O padre do bumba é, além disto, descendente direto daqueles sacerdotes de Boccaccio e de tantos outros autores fascinantes que se compraziam em explorar, por exemplo, a luxúria dos sacerdotes por ser excitante falar de um

pecado em pessoa que, por sua própria condição, devesse estar imune a êle.

Tradicionalmente representado durante o Ciclo do Natal — hoje em dia já se exhibe até pelo Carnaval — o bumba-meu-boi associa-se às representações que, desde a Idade Média, são dadas por ocasião da Festa da Igreja, mas o fato é que festas de bois sempre existiram em vários outros países desde tempos e Luiz da Câmara Cascudo — *Dicionário do Folclore Brasileiro* — cita algumas, quer de origem religiosa, quer de origem pastoril, desde o boi Ápis, a vaca Ísis, o touro Mnérís, o boi Geroa, o boi de São Marcos ao touro Guaque ou Huaco. É um nunca acabar de ligações, reminiscências, influências, afinidades.

Dentro do sentido do nosso espetáculo vale ressaltar os ecos longínquos da *commedia dell'arte*. Como a antiga comédia popular italiana, o bumba possui um *soggetto*, em torno do qual são improvisados os diálogos, os *lazzi*; vários personagens se assemelham entre si: o Doutor, o Fanfarrão, os Briguelas, os palhaços, o Arlequim (êste último embora com funções diferentes, mesmo guardando o nome). Noutro sentido, o religioso, o espetáculo liga-se ao culto do boi, que vem desde o Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo, juntando-se ao pastoril numa zona como a do Nordeste e ligando-se à nossa civilização do couro.

É um espetáculo praticado em arena, o público em pé formando a roda que se vai fechando em torno dos intérpretes, até que a Burrinha, o Mateus e mesmo o Boi façam que ela, às custas de corridas e bexigadas, se abra o bastante para que a representação possa continuar. Demora normalmente oito horas, não tanto pelo desenvolvimento das cenas, mas sobretudo pela repetição de palavras e passos. O público se mantém firme. É o mesmo de sempre, já sabendo de cor tudo o que lá se diz, mas ainda participa da mesma maneira das trapagens de Mateus e Bastião, do medo ao Babau e o Diabo, do sentimentalismo da Pastorinha. Num espetáculo dessa duração, começando às nove horas da noite e terminando às cinco da manhã, é espantoso como os intérpretes dançam, cantem e representem sem mostra de cansaço, tomando cachaça nas várias saídas de cena. Be-

bem os atores e bebe o público, numa variante atual das comemorações a Dionísio — o deus grego do teatro — quando os sátiros e as bacantes entregavam-se à orgia. E há até outro elemento de aproximação: a máscara. Num Boi de Natal os figurantes usavam máscaras de pele de bode e é singular que isto aconteça, pois o bode (*tragos*, em grego, daí se originando a palavra *tragédia*) era o animal que se identificava com o deus Dionísio, os sátiros (companheiros do deus) vestindo-se com suas peles e a êles se assemelhando pela caracterização. No *Boi Misterioso* do Formigão (Afogados, Recife), comandado pelo Capitão Antônio Pereira há sessenta e quatro anos, a máscara também é um elemento importante e os atores que não usam máscaras lançam mão de uma maquilagem bem carregada de carvão ou farinha de trigo que se assemelham à própria máscara. A máscara ainda tem a função — como no teatro grego e no teatro de Brecht — de utilizar um menor número de intérpretes em vários personagens: é só mudá-la e transformar-se em uma nova figura, poupando um elenco numeroso, pois o bumba-meu-boi de que nos ocupamos — *O Boi Misterioso* — utiliza, afora os elementos que não são tradicionais e que foram incorporados por espírito anedótico, no decorrer dos anos, sessenta e cinco tipos diferentes.

Não há mulheres representando. Os papéis femininos são desempenhados por homens vestidos de mulher à boa maneira dos espetáculos elisabetanos. Uma exceção é feita para a Pastorinha, geralmente uma menina ou uma adolescente, mas nunca uma mulher mesmo. Outro elemento feminino usado no espetáculo é a Cantadeira, sentada ao lado da orquestra que é composta de zabumba, ganzá e pandeiro (o pandeiro é tocado pela própria Cantadeira), entoando loas e toadas. É mais um elemento externo, mas torna-se difícil precisar até que ponto deixa ou não de participar do jogo, pois é constantemente chamada pelo Mateus, a mandado do Capitão, para cantar as chamadas e saídas dos personagens. Num espetáculo como o bumba-meu-boi, aliás (do mesmo modo que acontece com o Mamulengo), todos representam, até mesmo o público, derrubando de vez a clássica quarta parede dos espetáculos de cena à italiana, isto é, do palco tradicional diante de uma platéia.

O dinheiro, como a chachaça, é outro elemento constante numa função. Cada ator faz a sua coleta, através de piadas, as mãos estendidas, criando uma representação à parte na caça ao numerário. O sistema de "sorte", que consiste em colocar um lenço sujo no ombro do espectador, que o devolve com uma cédula dentro, nem sempre funciona e por isto os atores "assaltam" de mil maneiras engenhosas e cômicas.

Brigas podem surgir a qualquer momento. A atmosfera é quente, a cachaça está correndo, um espectador mais sisudo pode não gostar das "liberdades" do Mateus, das marradas do Boi, das investidas do Jaraguá. Brigas e até mortes. Um Capitão de Goiana, Miguel Benevides, contou que não usa mais um menino agarrado na assistência e enfiado de sedém adentro do boi, para ressuscitá-lo, porque viu, num outro bumba, um menino levar uma peixeira escondida e esfaquear, matando, o ator que fazia o Boi.

A pobreza da região influi no espetáculo, tanto na sua estrutura como no seu enredo. O Cavalo-Marinho de Goiana não usa mais as figuras do Jaraguá, do Babau, da Burrinha, etc., porque sua confecção custa muito dinheiro. O mais simples, então, é eliminá-las.

Os atores do bumba-meu-boi são profissionais. Só representam por dinheiro, sob contrato ou pelo sistema de arrecadação quando o espetáculo é dado para o público em geral e mesmo quando contratados lançam mão de mil expedientes para aumentar a fêria. No Caxito, no Formigão, no Ibura, em Cavaleiro — segundo depoimento de um Capitão — os proprietários de barracas de jogos clandestinos contratam os folguedos populares como o bumba, o pastoril, o mamulengo para atrair a freguesia. Muitos dêles, porém, já desistiram da idéia porque os policiais da zona fazem chantagem extorquindo o dinheiro do "barato". Quem se recusa, ou apanha ou é denunciado. Por uma dessas é que no bumba-meu-boi toda a honestidade cessa quando é o dinheiro que está em jogo.

Dinheiro é idéia fixa no auto: dinheiro que falta para fazer a figura, dinheiro que se arrecada, dinheiro que é falado em todas as cenas, com um certo pudor, aliás:

CANTADEIRA:

Caboclo do arco,
que vem cá buscá?
Bela menina
para vadiá.
É na areia,
é na areia,
é na areia,
e é na rá.
Pula, caboclo,
prá lá e prá cá.

(O CABOCLO DO ARCO entrou dançando).

CAPITÃO — Boa noite, seu caboclo.

CABOCLO DO ARCO — Boa noite, Capitão.

CAPITÃO — O sinhô entra aqui dançando sem a minha ordem?

CABOCLO DO ARCO —

Entrei por aqui,
vi viola tocando,
pandeiro rufando,
mulata bonita cantando,
eu como tenho a perna curta
vou logo estirando.

CAPITÃO — E o sinhô com isso sustenta sua vida?

CABOCLO DO ARCO — Sustento, seu Capitão. Qué vê, mande tocá.

CANTADEIRA — Caboclo do arco, etc.

CAPITÃO — Boa noite, caboclo.

CABOCLO DO ARCO — Boa noite, seu Capitão.

CAPITÃO — Gostei de vê seu trabalho. Agora eu queria fazê um contrato consigo para ensiná Mateus e Sebastião.

CABOCLO DO ARCO — Pois não, seu Capitão, eu ensino, a questão é me pagá.

CAPITÃO — Caboclo, por quanto faz isso?

CABOCLO DO ARCO — Capitão, eu faço por quatro, cinco, seis.

CAPITÃO — Mas seu caboclo, eu não posso compreender essa conta sua.

CABOCLO DO ARCO — Capitão, eu faço por seis. Já não lhe disse?

CAPITÃO — Tá certo. Nesse caso veja o que é preciso prá dá princípio prá ensiná os meus dois negros.

CABOCLO DO ARCO — Capitão, mandasse cantá "Caboclo do Arco".

CANTADEIRA — Caboclo do arco, etc.

As farsas medievais resumiam-se a assuntos de mulher, da bolsa e de pancadas. O bumba-meu-boi é assexuado, mas tôdas as suas estórias giram em torno do dinheiro, o pagamento se fazendo pelas bexigadas de Mateus e Bastião.

Os personagens do auto podem ser classificados em três categorias: humanos, animais e fantásticos, existentes desde que se tem notícia da representação na região nordestina, mas a imaginação de cada "empresário" pode funcionar no sentido da intromissão de novas figuras, como a do Comedor de Vidro, a do Pigmeu, etc.

Personagens humanos

O Capitão Bôca Mole é o dono da festa. É êle quem, falando, cantando, dançando, apitando, comanda o espetáculo. A

princípio vem a pé, mas logo depois surge montado no *Cavalo-Marinho*, um arcabouço de cavalo, com um buraco no meio por onde êle entra, parecendo mesmo montado. Seus principais servidores são *Mateus* e *Bastião* seu filho. Os dois trazem, penduradas nas mãos, bexigas de boi cheias de ar, com as quais espancam o personagem que, terminada a cena, tenta sair, dançando ao som da música e fazendo mil passos para fugir às bexigadas. Junto ao cavalo do Capitão está sempre o *Arlequim*, que faz as vêzes de pajem. Por incrível que pareça o Juizado de Menores proibiu essa figura por ser representada por um adolescente. *Catirina* é uma negra despachada e cantadora que em alguns bumbas termina como mulher de Mateus; a *Pastorinha* é a dona do boi, que se perdeu e a quem ela procura; o *Tuntunqué* é o valentão, o fanfarrão que termina desmoralizado; o *Engenheiro*, com os seus auxiliares, vem medir as terras do Capitão; o *Padre*, em alguns bumbas, faz o casamento de Mateus com Catirina, mas no bumba que estudamos — *O Boi Misterioso* — vem especialmente para confessar *O-Morto-Carregando-o-Vivo*, que é um ator mascarado, com o tronco de um boneco na frente e os membros inferiores atrás, dando a impressão perfeita de que o inanimado carrega o animado; o *Doutor Penico Branco* vem receitar o Boi que levou uma pancada e está desacordado; *Mané Gostoso* é o homem das pernas de pau, enquanto outras figuras entram, falam, cantam, e dançam; *Zabelinha*, *Sacristão*, *Fiscal*, *Mestre Domingos*, *Mestre do Tear*, *Romeiro*, *Matuto do Fumo*, *Queixoso*, *Dona Joana*, *Caboclo do Arco*, *Capitão do Mato*, *Barbeiro*, *Boticário*, *João Carneiro*, etc.

Animais

A *Ema*, que é movimentada por um menino debaixo de uma armação do animal; a *Burrinha*, montada por um vaqueiro, à semelhança do *Cavalo-marinho*; a *Cobra*, que morde Mateus e Bastião; o *Pinica-pau*, movimentado também por um homem escondido debaixo da armação; e o *Boi*, que é a figura principal do folguedo.

Fantásticos

A *Caipora*, gênio malfazejo da mitologia dos índios brasileiros, de mau agouro, no bumba representada por um moleque de tanga, com uma enorme cabeça arranjada com uma urupema coberta com um pano branco, com dois orifícios correspondentes aos olhos; o *Diabo*, que leva o Padre e o Sacristão para as profundas dos infernos; *Babau*, armação com uma caveira de burro conduzida por seu *Manuel do Babau*; o *Morto-Carregando-o-Vivo*, de que já se falou; *Mané Pequenino*, figura enorme de mais de três metros, tôda de branco, com uma enorme cabeça, manejada por um homem que se esconde dentro dela; e o *Jaraguá*, fantasma de cavalo, dando botes nos espectadores.

No Boi Calemba, de Natal, costuma-se fazer a queima do Boi, uma influência, com certeza, da queima da lapinha dos Pastoris; em outros, procede-se ao testamento do Boi:

A rabada é da mulher casada,
a tripa gaiteira da môça solteira,
a tripa mais fina é de menina,
o corredor é de seu doutor,
o coração é do capitão,
o chambari bote prá aqui,
o que o boi cagou é dos cantadô,
o que o boi perdeu isso é dos Mateu,
do boi o rim é do Alerquim,
o mocotó de trás é de seu João Braz,
as mãos da frente é de seu João Bente.
Tem uma comadre,
mora em Afogados,
ela me encomendou
do boi a rabada.
Tem uma prima,
mora em Recife,
que me encomendou
do boi o chifre.

Indiscutivelmente, o bumba-meu-boi, em seus princípios, era um auto hierático, um reisado conclusivo sobre o boi da manjedoura do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo. Pouco a pouco outros reisados se foram juntando a êle, as marcas de cada época anexando-se ao espetáculo. O boi, como animal quase sagrado, também se foi fundindo com o boi da região pastoril, o profano invadindo o folguedo. Fenômeno idêntico ao do teatro litúrgico medieval. Até o tema da ressurreição do boi, que o aproximava ainda mais do mistério de Cristo, já desapareceu do *Boi Misterioso* do Capitão Antônio Pereira e esta, já não falo mais do espírito religioso, mas da essência do espetáculo, é uma das poucas concessões que o Capitão faz ao teatro realista, numa quebra lamentável de um dos episódios mais poéticos do bumba-meu-boi. O Capitão endossa e transmite tôdas as arbitrariedades poéticas do espetáculo, mas não se conforma que o boi morra e ressuscite. Justifica a sua opinião, dizendo: "Só quem ressuscitou foi Nosso Senhor Jesus Cristo". O que êle tem é medo de uma heresia e por isto inventou a cena em que seu Coutinho dá uma pancada no boi e quando o Fiscal reclama contra a "carniça" êle pode dizer: "Mas seu Fiscal, eu acho que o sinhô está enganado, porque aquilo não tem nada de carniça. É um boi que eu mandei buscá no sertão e a viagem foi muito longa e êle está estropilhado, está deitado descansando". E quando chega o Doutor Penico Branco confirma a opinião do Capitão, dando-lhe "uma dose muito forte e êle levanta". Não havendo morte do Boi não há inventário e muito menos ressurreição. O auto termina com os versos da Cantadeira:

Retira-te, boi,
lá do meu sertão.
Volta, meu boi,
vai pro teu mourão.

Retira-te, boi,
que já são hora,
já deu meia-noite,
já rompeu a aurora.

O dia já nasceu. Saem todos e acaba-se o bumba-meu-boi. Aqui e ali, no entanto, durante o desenrolar do auto, podem

constatar-se referências ao espírito religioso original. Na cena inicial — a do *Viva* — o Capitão declama:

O viva chegou na sociedade,
dê um adeus que é para sempre,
dou um viva com muita força
ao Santo Rei do Oriente.

O Santo Rei do Oriente é Jesus Cristo, mas o auto deixou de ser um espetáculo específico das relações do Boi com Jesus e embora guardando a tradição de ser representado durante o Ciclo do Natal perdeu o seu caráter religioso.

A cena seguinte é a do Romeiro que, depois de entrar, cantando e dançando, declama:

Ilustre e nobre auditório,
tão descrente como honrado,
dê-me tenção de ouvido,
a quem me traz explicado.

Naquela excelente noite,
naquela noite resplandecente
que nasceu Jesus na glória
de Santo Reis no Oriente.

Galante sou mais amado,
esperanço sou guerreiro,
de França, Castela e Pôrto,
para isso sou romeiro.

(Cantando)

Meu galante, meu Jesus,
adorado sôde vós.
Eu como um pobre romeiro
não posso ter boa voz.

Quando Deus andou no mundo
São Pedro andou também.
Viva os anjos nas alturas,
para sempre amém, amém.

Bata asa e canta o galo,
à meia-noite deu siná.
Eu como um pobre romeiro
milhó não posso cantá.

O Romeiro é uma variante das pastôras do Pastoril, vendo-se claramente que louva o Nascimento de Jesus. Esta é, talvez, a única cena original que permaneceu do antigo bumba-meu-boi, pois o espírito religioso se degenera no decorrer do auto que passa a lançar mão de assombrações como o Jaraguá. O Padre que aparece é "um padre de boa Vida" como êle mesmo diz e que se impacienta, diz nomes feios, termina sendo carregado para o inferno pelo Diabo. E a coisa vai culminar na cena de baixo espiritismo quando o curador João Carneiro e seu ajudante Recombelo curam Mateus e Bastião da mordida da cobra:

JOÃO CARNEIRO (Ao Ajudante) — Recombelo, acende aí duas velas (Recombelo acende as velas). Vamo vê se preciso chamá algum invisive se nós não tivé fôrça prá fazê êsse curativo (Tentam curar Mateus e Bastião, mas não conseguem). Recombelo: te reconcentra prá vê se vem algum sabê do outro mundo (Recombelo se concentra e fica manifestado de repente).

RECOMBELO (Manifestado) — Chegou o Bode Ioiô. Bé-bé-bé, bu-bu-bu!

JOÃO CARNEIRO — Recombelo tá manifestado e eu vou fazê todo o possive prá vê se levanto Mateus e Bastião (Recombelo cochicha no ouvido dêle). Ah! Vou acendê o cachimbo, vou botá essa fumaça e ou vai ou quebra ou enverga (Dá duas fumaçadas em cada um dos negros e êles se levantam curados).

O bumba-meu-boi é um espetáculo de negros. Isto não quer dizer que sua origem seja africana ou coisa semelhante, que mesmo brancos não representem e dancem, mas a predominância do negro é absoluta em todos os bumbas a que assisti no Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. O negro ainda não foi suficientemente aproveitado nos espetáculos brasileiros:

afora as experiências da *Brasiliiana* (que excursionou por todo o mundo), de Silvestre Sampaio com *No País dos Cadillacs*, de Abdias do Nascimento com o *Teatro Experimental do Negro*, de Vinicius de Moraes com *Orfeu* e de *Arena Canta Zumbi*, o negro não tem tido a valorização necessária. Sua plasticidade é orgânica, seu pendor para a dança é inato, seu dom de improvisação está provado em tudo quanto é espetáculo popular do Nordeste: bumba-meu-boi, pastoril, fandango, mamulengo. O Mateus e o Bastião do *Boi Misterioso* são dois bailarinos excelentes e excelentes são todos os outros intérpretes.

Conformado com a injustiça que o reduz a lugar inferior na hierarquia social, o negro transforma a sua dor em comichade, uma comichade amarga que nos deveria cobrir de vergonha. Mateus, na cena do *Viva*:

Em casa de gente pobre
abano serve de leque,
fio de branco é menino,
fio de negro é moleque.

No bumba, os negros transformam sua humildade em piasdas, autoflagelando-se, mas não é difícil adivinhar que, no fundo, estão blefando em proveito próprio, partindo da humildade e atingindo a astúcia. Mateus e Bastião, principalmente Mateus, são heróis negros, enrolando todo o mundo com uma falsa ingenuidade, inclusive na sua condição de escravos — o auto tem características do regime imperial no Brasil — zombando até do próprio amo, o Capitão.

A inferioridade da mulher é patente no bumba, a partir dos *travestis*. Se não permitem atrizes não é apenas por uma questão de tradição — os gregos e os ingleses, com o decorrer do tempo, substituíram os rapazinhos que se encarregavam dos papéis femininos por atrizes mesmo — mas por preconceito do qual ainda não conseguiram libertar-se: mulher é para tomar conta da casa, lavar, cozinhar, parir. Deve-se notar, no entanto, que os atores encarregados dos papéis femininos o fazem com muita seriedade — seriedade dentro do cômico — e continuam machos duros, sem nenhum maneirismo. Catirina, Dona

Joana, Maria da Ema e Zabelinha — as principais figuras femininas do auto — não são boas mulheres, tôdas têm suas falhas e seu lado ridículo e não podem, sequer, lançar mão das prerrogativas do sexo, pois levam pancadas da mesma maneira que os personagens masculinos.

O sentido da justiça no bumba cede lugar ao efeito da pancadaria. Quem presta um serviço e exige dinheiro recebe, como pagamento, as bexigadas de Mateus e Bastião e até mesmo quem presta serviços desinteressados, como é o caso do Boticário, não foge às bexigadas. Cada fim de cena, com a orquestra tocando e a Cantadeira cantando, transforma-se num estranho balé onde os palhaços perseguem o figurante numa riqueza de passos e ritmo realmente impressionantes. O Capitão Bôca Mole distribui justiça a seu bel-prazer e raramente desembolsa dinheiro. Sua arbitrariedade é flagrante, pode-se dizer que o Capitão está além do bem e do mal. Só não permite que seus escravos sejam maltratados e quando o Capitão de Campo, chamado para sair à procura de Mateus e Bastião que fugiram, indaga se os negros têm alguma marca, o Capitão mostra-se aborrecido, afirmando que gente não é bicho para ser marcada. Voltam os negros e o Capitão nem sequer os repreende, ao contrário, manda buscar um barbeiro para aformoseá-los.

O sentido de propriedade é muito forte. Na cena em que o Engenheiro vem medir as terras do Capitão para edificar casas e fazer outras beifeitorias, não fica provado ser o Capitão realmente o dono do terreno. Êle se vale de vários expedientes para afastar o Engenheiro, exibindo documentos falsos e quando tudo falha não hesita em lançar mão da propina, da *bolsa*, através do Fiscal da Prefeitura, aqui o espetáculo caindo no campo da sátira.

Os saudosistas lamentam que o bumba-meu-boi tenha sido adulterado com o passar do tempo. Isto é uma bobagem. Todo espetáculo popular vai recebendo, dia a dia, influência da hora e o espetáculo é feito pelos artistas populares e não pelos eruditos. Os atores populares é que são donos do seu próprio espetáculo. Perdeu o seu caráter de religiosidade, transformou-

se até atingir, inclusive, a obscenidade, mas continua rico em seus propósitos de sátira, em seu *pathos* dramático, na sua fabulação, na riqueza da improvisação, nas danças e na música, nos tipos.

Nas noites do Recife o espetáculo se repete:

Cavalo-marinho,
chega prá diente,
faz uma mesura
a essa tôda gente.
Cavalo-marinho,
já pode chegá,
que a dona da casa
mandou te chamá.

E na madrugada ouvem-se os últimos versos:

Levanta-te, boi,
vamo-no s'imhora,
que é de madrugada,
o rompê da aurora.

Nikos Kazantzaki

MAXIMIANO CAMPOS

Liberdade ou Morte, o romance épico de Kazantzaki, tem uma estranha fôrça. Certa vez, falando dos romances de Faulkner, Sartre disse que, "com o tempo, os bons romances chegam a ficar parecidos com os fenômenos naturais; esquece-se que êles têm um autor, sendo aceitos como se fôsem pedras ou árvores, apenas porque existem. *Luz de Agôsto* é um desses romances herméticos, um mineral".

Com aquêlê romance de Kazantzaki, ocorre um fenômeno parecido. É como se estivéssemos diante de um grande animal vivo, um estranho ser que saísse do meio das pedras e ruínas de Creta. O escritor usa as palavras como os seus antepassados usavam os seus punhais de prata, e, das páginas cheias de sangue, heroísmo e luta, faz surgir o seu povo e a sua terra. O romance chega a ser impiedoso, ao devassar a ternura e a hediondez humanas. É que Kazantzaki não brincava com as palavras, nem foi apenas um inventor de estórias: "Eu via e sabia que a mesma luta eterna, que se desencadeara a meus olhos quando era criança, continuava a desencadear-se sem interrupção tanto em mim como no mundo, e essa luta era o tema inesgotável da minha vida. Pori sso, os dois lutadores são sempre os únicos protagonistas em tôda a minha obra, e, se eu escrevia, era porque, só com os meus escritos, podia ajudá-los em sua luta. Incessantemente lutavam na minha Creta e na Turquia, o Bem e o Mal, a Luz e as Trevas, e, ao escrever, minha finalidade era, a princípio inconscientemente, depois com plena consciência, ajudar no que de mim dependia para que vencessem, em Creta, o Bem, a Luz. Minha meta quando escrevo não é a beleza, é a redenção".

A ilha de Creta é o palco onde se passa a ação de *Liberdade ou Morte*, que é a epopéia da luta entre gregos e turcos, cristãos e muçulmanos.

A mesma atração que Kazantzaki sente pelos temas heróicos, vamos encontrar em Hemingway, seu contemporâneo. Ambos transformaram à sua maneira, o infortúnio e o sofrimento do homem, numa maneira heróica de lutar contra a adversidade. Hemingway, sem esconder certa irritação, chegou a aconselhar Scott Fitzgerald a não se queixar nem gemer diante das dificuldades pessoais diante da vida. Disse o autor de *O Sol Também se Levanta*: "O fato de um livro ser trágico não me fazia infeliz, já que eu acreditava que a vida era uma tragédia e sabia que apenas podia ter um fim". Os seus personagens estão sempre combatendo, ferindo e sendo feridos, como se fôsse esse o destino do Homem. Kazantzaki e Hemingway conseguiram fixar nos seus romances uma soma de comportamentos, tanto na luta quanto no amor, que não têm idade, pois são comuns ao Homem em todos os tempos e lugares, seja um Santiago, ou um Zorba. Tanto o romancista grego como o norte-americano, sabiam que existe um heroísmo do espírito, e que esse é o mais difícil de ser atingido. Hemingway sempre coloca os seus personagens diante da morte violenta, lutando com ela, a morte, como se fôsse possível vencê-la com a bravura, torná-la vulnerável tanto quanto os homens que indiscriminadamente ela abate. São suas estas palavras: "Um homem pode ser destruído mas não derrotado..." Mais ou menos isso, Kazantzaki pretendeu também dizer: "Bem sei que não se triunfa da morte. Porém o que faz a dignidade do homem não é a vitória, é a luta pela vitória. E sei também isso, que é mais difícil: nem sequer é a luta pela vitória. Uma só coisa constitui a dignidade do homem: viver valentemente, sem aceitar recompensa, e finalmente isso, este terceiro preceito, bem mais difícil: que a certeza de não receber recompensa, em lugar de cortar-nos os braços e as pernas, deve encher-nos de altivez e valor". Apesar destas palavras de Kazantzaki se aproximarem do espírito do Quixote, não existe nos seus personagens nem nos de Hemingway, aquela bravura do cavaleiro andante que, na sua loucura e sonho incorruptível, se julgava invulnerável aos perigos. André Mal-

raux disse que o que há de mais trágico na morte é que ela transforma a vida em destino. Há nos autores de *Adeus às Armas* e *Liberdade ou Morte*, a tentativa de encarar a morte de frente, combatê-la para que não haja uma rendição, apenas uma mansa rendição. Kazantzaki, evidentemente, sabia que o nosso tempo não comportava fraquezas: "Cada época tem o seu próprio rosto; o rosto da nossa época é feroz, as almas frágeis não se atrevem a olhá-lo de frente". Um personagem de Hemingway utiliza-se das palavras de Shakespeare para dizer: "Não se morre senão uma vez; devemos uma morte a Deus e, seja que por lado fôr, o que morrer este ano estará quites para o seguinte". Os personagens de Hemingway parecem não temer esta dívida, colocam-se nas arenas sangrentas, diante dos leões nos campos da África, nas trincheiras da guerra. O romancista norte-americano sempre foi atraído pelas touradas: "A tourada não é um esporte. Nunca se imaginou que fôsse. É uma tragédia... interpretada em três atos bem definidos... Simboliza a luta eterna entre o homem e as feras, a inteligência e o instinto". Esta tragédia à qual Hemingway se refere, era entendida pelos gregos como a luta do Homem com a Divindade. É talvez por isso que Kazantzaki fale assim do velho jogo cretense entre o homem e o touro: "Eu contemplava as corridas de touros pintadas nos muros, a graça e a flexibilidade da mulher, a força infalível do homem, com que olhar intrépido enfrentava o touro embravecido e se mediam com ele. Não o matavam por amor, como se fazia nas religiões orientais, para misturar-se com ele, nem porque o terror se apoderava deles e não toleravam sua visão; mediam-se com ele com respeito, com tenacidade, sem ódio. Talvez com reconhecimento, pois esta luta sagrada com o touro aguçava as forças do cretense, cultivava a sua flexibilidade e a graça do seu corpo, a precisão ardente e lúcida dos seus gestos, a obediência à vontade e a bravura, tão difícil de adquirir, que é necessária para afrontar, sem espantar-se, o poder espantoso da fera. Assim foi como os cretenses superaram o terror e o converteram num jogo sublime, onde a virtude do homem, em contato com a onipotência absurda, se fazia ver e triunfava. Triunfava sem aniquilar o touro porque não considerava um inimigo e sim um colaborador; sem ele o corpo não seria tão ágil, tão poderoso, nem a alma tão

valente... Assim, era, pensava eu contemplando, pintada nos muros, a luta secular do homem e do Touro — que hoje chamamos Deus, — assim era a visão cretense”. Na *Carta a El Greco*, que julgou ser a sua prestação de contas, pergunta: “Triunfei? Estou vencido? Só sei uma coisa: estou coberto de feridas, tôdas recebidas de frente”. Hemingway e Kazantzaki talvez quisessem valorizar a morte diante dos olhos de Deus, transformando as feras em um dos instrumentos da morte, e assim podendo ter a chance de se baterem melhor com ela. Esta mesma luta e o seu simbolismo, D. H. Lawrence vê entre o capitão Acab e Moby Dick. Leon Howard escrevendo sobre o romance de Melville, diz que Acab, ao lançar-se contra o seu símbolo visível (a baleia) desafiara a malignidade intangível do universo. E acrescenta que Acab sendo um mutilado, um frustrado, prisioneiro de circunstâncias, a baleia passou a representar para êle a parede de sua prisão, a “máscara ilógica” do destino. “Às vêzes, êle pensava que nada havia além. Mas sentia uma invencível compulsão de golpear através da máscara”. Aliás, essa luta do Homem com o peixe, — com a Fera do Mar — que simboliza a desordem do mundo que o homem desafia e tenta dominar — é também assunto de *O Velho e o Mar*, de Hemingway.

Evidentemente, há muitos pontos em que Kazantzaki e Hemingway se distanciam, diferem como criadores. Isto, não apenas pelo estilo, mas também por existir no autor grego uma força maior na tentativa de buscar nos seus livros a redenção. Escrever, para Hemingway, talvez fôsse um desafio, uma competição em que estivesse envolvido. Para Kazantzaki, parecia mais uma missão, um caminho que encontrara para expulsar os seus demônios interiores. Hemingway e Kazantzaki tinham verdadeira admiração pela luta. Mas enquanto o primeiro se preocupava mais com o comportamento do indivíduo, o outro buscava a ligação, o elo do comportamento individual com toda a humanidade, através de uma fé ou filosofia. Hemingway, mais cético, talvez achasse que a luta do homem se decide aqui mesmo, através das feras e das danções que lhe estavam mais próximas. Kazantzaki acreditava noutras danções. A morte, para um, parecia ser o fim de tudo, enquanto para o outro era

apenas mais uma prova. Enquanto Hemingway abreviou os seus dias, velho caçador que se fêz caça de si mesmo, Kazantzaki, no fim da vida, pedia a Deus mais alguns anos para continuar escrevendo. Kazantzaki tinha, sem dúvida, um espírito mais místico. Há na sua obra aquela profecia, a que se refere E. M. Forster como uma das características de certas obras de ficção e que diferencia, nestes casos, os escritores em profetas e pregadores. Diz Forster: “A profecia — no nosso sentido: é um tom de voz. Nêle pode estar implícita qualquer fé das que têm obcecado a humanidade-cristianismo, budismo, dualismo, satanismo, ou a mera elevação do amor ou ódio humanos a uma potência tal que seus receptáculos normais não podem contê-los”.

Depois de fazer a comparação entre dois escritores, George Eliot e Dostoievski, afirma que, enquanto o primeiro era um pregador, o segundo era um profeta. Diz Forster que quando George Eliot fala de Deus, nunca altera o seu foco: Deus, mesas e cadeiras, encontram-se no mesmo plano. Enquanto que em Dostoievski os personagens e as ações sempre representam mais do que elas próprias: “o infinito as acompanha; embora permaneçam indivíduos, expandem-se para abraçá-lo e invocam-no para que êle as abraça; poder-se-ia aplicar-lhes o dito de Santa Catarina de Siena de que Deus está na alma e que a alma está em Deus, como o mar está no peixe e o peixe está no mar”.

Sob êste aspecto, o autor do *Cristo Recrucificado* tem fortes vínculos com Dostoievski. O sentido da salvação ou punição transcendental, a tentativa do mergulho mais profundo na alma humana, estão presentes na sua obra. Confessou a forte admiração que teve na sua mocidade por Nietzsche. Admiração que se estendeu, talvez contraditóriamente a Ulisses, Lênine, Cristo e Buda. Mas essa admiração era principalmente pelo Homem, a quem não distinguia do Cristo. E aqui poderíamos nos servir das palavras de Santa Catarina, citadas por Forster dizendo que Kazantzaki devia achar que Cristo está no Homem, como o Homem está em Cristo, e Homem aqui tem o sentido genérico, quer dizer o humano, a humanidade.

Kazantzaki usava as palavras à semelhança de um mágico para fazer o tempo voltar, estancar ou se colocar adiante do momento vivido, na tentativa desesperada de compreender melhor o mundo e as pessoas: "Eu sabia desde há anos que para mim só havia um meio de recuperar minha liberdade: enfeitiçar êsse sofrimento ou esta alegria com o sortilégio mágico do verbo... A flauta da arte é semelhante à do feiticeiro". Estas suas palavras estão na *Carta a El Greco*, onde êle conta que durante tôda a sua vida tentou conservar a visão mágica do menino que fôra em Creta. A visão que conservava do canário da terra cantando em cima do mapa-mundi, a lembrança do pai, rude, casmurro e bravo guerreiro, a ternura da sua mãe e as visitas do velho avô. Dêste mesmo avô que pediu na hora da morte que o colocassem para o lado em que o sol morria tôdas as tardes. E é com essa mesma visão mágica que constrói *Liberdade ou Morte*. O seu pai é o mesmo Capitão Micael, o Javardo, que morre lutando nas montanhas, preferindo a morte à humilhação de se render ao inimigo, continuar vendo o seu povo dominado.

O próprio Kazantzaki já nos disse quais eram suas ferramentas: a vista, o ouvido, o gôsto, o olfato, o tato e a mente. Desculpava-se dizendo que ia recolher os seus instrumentos de trabalho: — "não é que eu esteja cansado de trabalhar, não o estou, mas já se põe o sol..." Pressentia a morte próxima, aquela morte que tantas vêzes retratou nos seus livros. E é bem possível, que no derradeiro momento tenha voltado o olhar na direção de Creta, aquêle olhar do seu personagem dos *Irmãos Inimigos*, Padre Yannaros: "percorrendo de nôvo o olhar pelas vertentes, montanha por montanha, como se acariciasse o dorso da Grécia com ternura, amor e orgulho. E a pátria, tôda arrepiada de contentamento, parecia renascer sob os caminhos dos seus olhos de amante".

O romancista grego fala dos seus pais: "A presença dos meus pais se manifesta de modo evidente nas minhas mãos. Minha mão direita é forte, integralmente viril; a minha mão esquerda tem uma sensibilidade excessiva, doentia. Quando recordo o seio de uma mulher a quem amei, sinto na palma da minha mão esquerda um ligeiro formigamento, uma leve dor.

Quando estou só e contemplo um pássaro que vôa ao vento, sinto na minha mão esquerda o calor do seu ventre. Nas minhas mãos, só nas minhas mãos é onde os meus pais tomaram posse em separado e isoladamente, meu pai da minha mão direita, minha mãe da esquerda". Parece-nos que Kazantzaki usou as duas mãos para escrever *Liberdade ou Morte*. Com a mão direita criou os capitães Sifakas, Micael, Manassudas, Polinxinguis, Elias, Manakas, O Nuri Bei. Com a mão esquerda: Catarina, Noêmia, Emínia e a bela cena da casa do judeu. Aquela solidão terrível da casa do rabino onde a fé resistia à nostálgica ausência da mulher, dos filhos, e do canário da terra que o gato matara. Principalmente o arrependimento de Trassakis, e a frase do velho quando lhe entrega a rosa. Não sabemos com qual das mãos criou o escritor as figuras de Efendinho, que escutava à noite o galope do cavalo de São Minas correndo nas ruas da cidade que dormia. Não sabemos também com qual das mãos criou a figura de Barbanianis, o louco que dizia verdades terríveis. Sabemos, entretanto, que Kosmas, quando morre ao lado do tio, num gesto de solidária bravura, era Kazantzaki deixando preponderar a mão direita sobre a esquerda. Era como se êle, o próprio Kazantzaki, o mágico, o grego, subisse ao monte para dizer: — Estou aqui, Creta, nestas páginas e nesta estória, porque há estórias que não se contam apenas com a invenção. Esta contei com a minha infância, com as pedras, ruínas, misérias e desgarradas ternuras da minha gente. E à semelhança do Cristo a quem tanto admirava, deve ter sentido a crucificação, a crucificação do seu recordar, da angústia e do orgulho de ser cretense. Isso, para ressuscitar, e voltar a contar, depois de havê-las encontrado, a beleza que não procurava e a redenção que tanto buscou, escrevendo *Liberdade ou Morte*.

Vicente Huidobro e o criacionismo

HENRIQUETA LISBOA

Durante largo período de sua história literária, o Chile deixou de manifestar sensibilidade lírica. Desde os primórdios de sua literatura demonstrava inclinação épica, através de versos vigorosos e ardentes, em que se exaltavam os feitos históricos e os heróis da resistência à colonização hispânica. Entre a cordilheira dos Andes e o oceano Pacífico fôra longa e áspera a luta dos araucanos contra o domínio espanhol. Essa faixa de vales, maravilhoso pomar sob o frio das neves, fôra palco de lutas sangrentas em que o índio preferia morrer a deixar-se levar. Os próprios espanhóis reconheceram tal bravura e um deles, o militar Alonso de Ercilla, nascido em Madrid, renascido no nôvo mundo através de sua célebre epopéia *La Araucana*, escrita entre o fragor de batalhas e a fundação de núcleos de moradia, rendeu homenagens ao valor dos nativos. A epopéia da conquista calou fundo nos ânimos chilenos. A tal ponto que os primeiros poetas da terra tentaram o gênero, por exemplo, Pedro de Ona, o autor de *Arauco Domado*. Foi entretanto um prosador, o padre Alonso de Ovalle, jesuíta, a primeira voz lírica a enaltecer, com emoção pessoal, a alma e as belezas peculiares à terra, em seu livro *Histórica relacion del Reino de Chile*. “Vamos por aquellos montes pisando nubes” — é assim que inicia uma de suas belas páginas descritivas.

O exemplo de Ovalle, porém, não teve maiores consequências. Por longo tempo ainda prevalece o espírito objetivo e observador de um povo marcado pela circunspecção e a severidade. “O isolamento do homem do Chile, produto da cordilheira e o mar — diz Mariano Latorre — conformou um tipo racial de gesto rude e de palavra sobria”. (*La Literatura de Chile* — p. 34).

No século XIX, concorre para a formação intelectual e moral de toda uma geração, o erudito venezuelano Andrés Bello que consagra parte de sua existência a lecionar e a fundar instituições culturais no Chile. Se até então não surgira a pura força lírica, o impulso individual, a voz desgarrada do homem a desbravar de sua intimidade o segredo da tribo, desde então por largo período, o que predomina é o gênero histórico, são as pesquisas científicas. Tornara-se patente, e foi discutida a influência de Andrés Bello. Na sua *Historia de la poesia hispano-americana* (II — p. 358), Menéndez y Pelayo toma a defesa de Bello, atacado por Sarmiento, cuja voz apaixonada se erguera contra o excesso de estudos formais: "Bello no había ido a Chile a formar poetas, ni se le llamava para eso. Lo primero que hizo fue abrir catedra de gramática castellana, que era lo más urgente, para que con el tiempo pudiesen florecer poetas y prosistas". A tese que sustentava Sarmiento era a de que "países como los americanos, sin literatura, sin ciencias, sin artes, sin cultura, aprendiendo recién los rudimentos del saber, no podían tener pretensiones de formarse un estilo castigado y correcto, que solo puede ser la flor de una civilización desarrollada y completa". Atribuía, pois, a esterilidade poética do Chile "a la perversidad de los estudios, al influjo de los gramáticos, al respecto a los admirables modelos que tenían agorrotada la imaginación de los jóvenes".

De fato, nem as idéias impetuosas de romantismo conseguiram medrar naquele austero ambiente, rico de historiadores e investigadores do passado, porém não de intérpretes.

Um grande romancista, Blest Gana, possuidor de uma visão global da realidade chilena, estréia em 1860. Logo, tomados de entusiasmo, surgem novos ficcionistas a analisarem detidamente os vários aspectos da nação em desenvolvimento. A poesia se mantinha em plano inferior. A essa época se organizava o "Certamen Varela" com os melhores propósitos, todavia limitadores da inspiração poética. Foi quando apareceu Rubén Darío, a princípio mal compreendido e mal apreciado. Contudo, sua lição seria transcendental e decisiva, não apenas para toda a América hispânica mas também para toda a literatura de língua espanhola, incluindo o além-mar. Começam então a

aparecer os primeiros poetas modernistas, alguns imitando a feição simbolista, plástica e musical do autor do *Azul*, outros de índole parnasiana. Destacam-se Pedro González, Francisco Contreras, Vicuña Cifuentes e Carlos Paoa Velis, o qual se ocupa de motivos populares em versos de tradição clássica.

Não tardaria a hora das províncias, cada qual com seus representantes autênticos, desdobrando em conjunto um panorama renovador. De Coquimbo são Carlos Mondaca, espírito ascético e Gabriela Mistral, a grande mística da maternidade, do amor e da morte. Pablo de Rokha vem da cordilheira da costa, imbuído de gosto nacional fazendo da terra sua razão de ser. De Santiago é Vicente Huidobro, de quem nos ocuparemos em especial. A seguir, desponta a estrela de Pablo Neruda. Muitos outros talentos poéticos se fazem notar, num acúmulo de imagens e ritmos singulares. Mas bastariam os três poetas de projeção internacional — Vicente Huidobro, Gabriela Mistral e Pablo Neruda — para compensar o silêncio de eras passadas, no setor lírico. Não importa que Vicente Huidobro tenha escrito em francês alguns de seus livros de versos, nem que tenha vivido longos anos na França. É certo que isso prejudicou a repercussão de sua obra na América latina, que só tardiamente veio a reconhecer-lhe a importância e o valor. Percebe-se hoje o quanto foi profunda a sua influência na área da poesia e da poética, embora seu nome tenha ficado um pouco à sombra. Suas criações revolucionárias e seus conceitos renovadores são de impressionante atualidade por terem sido, justamente, fortes esteios dessa reformulação geral das últimas décadas.

Façamos, de início, breve retrospectiva de sua vida e obra. Nasce em 1893 em Santiago, onde vem a falecer, em 1948. Pertence a uma família aristocrática e rica. Viaja para a Europa, onde permanece por longas temporadas. Convive, em Paris, com a fina flor da intelectualidade. Frequenta igualmente as melhores rodas de Madrid. Publica sucessivamente de 1913 a 1941 numerosos livros de versos, ensaios sobre poética e ficção poética. Eis os títulos de sua obra literária em ordem cronológica: *Canciones en la noche*, *La gruta del silencio*, *Pasando y pasando*, *Las Pagodas ocultas*, *Adán*, êsses antes de

1916, segundo C. Poblete. Segundo Antonio de Undarraga, sua bibliografia é a seguinte: a partir de 1916: *El espejo de agua*, *Horizón carré*, *Tour Eiffel*, *Hallali*, *Ecuatorial*, *Poemas árticos*, *Saisons choisies*, *Finis Britannias*, *Automne regulier*, *Tout à coup*, *Manifestes*, *Vientos contrarios*, *Mio Cid Campeador*, *Altazor o el viaje en paracaídas*, *Temblor de cielo*, *Cagliostro*, *La próxima*, *Papá o el diario de Alicia Mir*, *En la luna*, *Tres imensas novelas* (essa em colaboração com Hans Arp) *Sátiro o el poder de las palabras*, *Ver y palpar*, *El ciudadano del olvido* e, finalmente, em edição póstuma, *Ultimos Poemas*.

Recentemente, o ensaísta Undarraga, ilustre e dedicado conhecedor de sua obra, trasladou para castelhano vários poemas do original em francês. Além de exercer intensa atividade intelectual, Vicente Huidobro participava entusiasticamente do movimento social e político da época, chegando a combater na guerra civil espanhola ao lado das hostes republicanas; e a compartilhar da tomada de Berlim no posto de Capitão do exército francês, assim como a admitir, nos últimos anos de sua vida, quando dirigia o jornal "Acción de Santiago", o lançamento de sua candidatura à presidência do Chile. Tristan Tzara, Paul Eluard, Appolinaire, Malraux, Gerardo Diego, Juan Gris e Picasso eram seus amigos. Aos dois últimos artistas se devem retratos plásticos que credenciam o poeta como homem de bellos traços físicos, cabeça iluminada de expressão lírica, olhos de doçura algo infantil. No perfil desenhado por Joseph Sima em 1931, sua fisionomia trai uma índole contemplativa. Assim o evoca Mariano Latorre: "Se caracteriza por una inquietud extraordinaria, una morbosa movilidad de niño consentido: lo veo en su lujosa mención de aristócrata, pidiéndole a la mamá que le baje la luna del cielo..." (*La Literatura de Chile*, p. 185).

Poeta em toda a extensão da palavra foi Vicente Huidobro, cuja aventura espiritual ainda hoje exerce influência não somente na literatura de língua hispânica mas ainda na literatura francesa e, também, nas letras brasileiras. Fôrça é reconhecer que êle foi, de acôrdo com os argumentos abundantemente documentados de Antonio Undarraga, pioneiro da escola que abriu novas perspectivas para a poesia contemporânea. Entre-

tanto, convém anotar algumas pesquisas em tôrno do assunto. Max Hénriquez Ureña, ao traçar em seu livro *Breve Historia del Modernismo*, o desenvolvimento das atividades do tempo, que são também as atividades vitais do intelectual hispano-americano ávido de renovações, reserva, naturalmente, um capítulo para o Chile. Depois de analisar a preponderância de Darío, que só se manifestou plenamente depois da publicação de seus primeiros volumes *Azul e Abrojos e Rimas*, arrola os poetas que pertencem à geração subsequente; detêm-se algumas linhas a exaltar a figura de Gabriela Mistral e depois se refere ao nosso poeta: "Con Vicente Huidobro que, surgido bajo el signo modernista, funda después el Creacionismo, ya estamos en un mundo distinto; y abierto el camino para nuevos e audaces movimientos de vanguardia à los que la generación subsiguiente prestará decisivo impulso". (p. 359). Vale a pena recolher a opinião de outro historiador literário, Luís Alberto Sánchez, autor de *Nueva historia de la literatura americana*, em apêndice intitulado "Ojeada sobre las tendencias literarias de post-guerra": "Huidobro — diz êle — más culto, más cebral, más afrancesado, trajo a la poesia chilena su sentido equilibrado, su esprit de finesse, captor de nuevas corrientes, afanoso de originalidad. En esta actitud, mucho se le há discutido y detractado, y el ha contribuído a mover — a veces sin provecha — a enturbiar el ambiente literario de su país; pero de el queda no el fundador del creacionismo — discutible escuela poética — de vida fugaz y demasiado emparentada con otros ismos e etaneos de los años al derredor del veinte, sino la pura voz lírica presente en muchos fragmentos de *Altazor*, en lindas estrofas de *Horizón carré*, en sus ultimos poemas, algunos publicados en "Sur" de Buenos Aires, en donde se ve madurar un esteta que si recuerda a Valéry y desde luego a Paul Eluard, no por eso abdica de indiscutible personalidad". (p. 414). Por sua vez, Guillermo Díaz Plaja, no último capítulo de seu livro *La poesia lírica española*, ao abordar os aspectos da nova poesia, considerando o "ultraismo" como o movimento subversivo dessa mesma poesia, tão só em pé de página alude à questão criacionista: "No intento siquiera el planteamiento del problema de prioridad entre el ultraismo y el llamado creacionismo, por tener este último una ubicación pre-

ferentemente en la literatura americana — Herrera, Reissig, Huidobro — y, sobre todo, por creer que la ruidosa polémica planteada afecta más a bizantinismos de detalle o a vanidades personalistas” (p. 395). Voltando ao ensaio de Undarraga, obteremos mais detidos esclarecimentos. Conforme seus dizeres, o “criacionismo” forneceu bases essenciais para a plataforma de idéias intituladas “ultraismo”, lançada em Madrid e na França algum tempo depois e que se traslada para a América latina com êxito imediato e brilhante, devido à genialidade de Jorge Luís Borges, poeta argentino de formação européia. Porém, enquanto se consagrava a expressão “ultraismo”, o termo paralelo “criacionismo” ficava apagado.

A filosofia inspiradora da estética de Huidobro, como éle próprio elucida em suas reminiscências, está contida em certas profundas palavras de Emerson, ao fazer o elogio do poeta: “Ao poema, não o fazem os ritmos, senão o pensamento criador do ritmo; um pensamento tão apaixonado, tão vivo que, como o espírito de uma planta ou de um animal, tem arquitetura própria, adorna a natureza com uma coisa nova. Na ordem do tempo, o pensamento e sua forma são iguais. O poeta tem um pensamento nôvo; tem uma experiência nova para desenvolver; dirá os caminhos que percorreu e enriquecerá os homens com seus descobrimentos; pois cada nôvo período requer uma confissão, outro modo de expressão, e o mundo parece que espera sempre o seu poeta”. (Huidobro, p. 33).

Tais palavras calaram fundo no irrequieto espírito do jovem Huidobro, em hora de grande perplexidade. Ia-se formando aos poucos seu conceito do ato poético. A fim de atingir um módulo artístico original e dar à inspiração uma arquitetura própria e obviamente adequada, já não se podia aceitar a imitação da natureza como fórmula. Então pergunta, já conhecendo intuitivamente a resposta e a solução, no seu “Manifesto Non Serviam”, lido em Santiago, em 1914: “Até agora nada mais fizemos do que imitar o mundo em seus aspectos, nada temos criado. Que saiu de nós senão o que já tenha estado diante de nós, rodeando nossos olhos, desafiando nossos pés ou nossas mãos?” Esse manifesto, segundo Undarraga, constitui a ata de independência de Huidobro. “Non serviam — dizia éle

com arrogância — Não serei teu escravo, mãe natureza; serei teu amo. Te servirás de mim, está bem. Não quero e não posso evitá-lo; mas também me servirei de ti. Terei minhas árvores, que não serão como as tuas; terei minhas montanhas, terei meus rios e meus mares, terei meu céu e minhas estrêlas. E já não poderás dizer-me: esta árvore está mal; não me agrada este céu... Os meus são melhores”. (Huidobro — *Poesia y Prosa* — p. 35).

Bem mais tarde, em *Vientos contrários*, ao fazer o elogio da arte negra na qual percebia maior transposição ou insubmissão do que na arte européia, encontra uma síntese maravilhosa para seu pensamento fundamental: “A verdade da arte começa aonde termina a verdade da vida”. (Huidobro — p. 36).

É claro, como diz Juan Eduardo Cirlot, que a arte legítima jamais prescindiu do componente da invenção. É também óbvio que a teoria da arte como coisa mental vem de tempos longínquos. Isso não diminui o valor de Huidobro ao realizar estritas experiências técnicas no setor e ao exprimir com meridiana clareza uma conceituação orgânica do fenômeno artístico. Foi em 1916 que, em Buenos Aires, pronunciou uma conferência após a qual se batizou e consagrou sua doutrina. Tantas vezes repetirá o verbo criar que ao final o público, tomado de emoção, passou a saudá-lo com o espírito de criacionista. “A primeira condição do poeta é criar; a segunda, criar; a terceira, criar” (p. 40) — dizia. Para isso, apresentava as seguintes fórmulas: “Fazer um poema como a natureza faz uma árvore” (p. 47). “O poeta é um pequeno deus”. “Por que cantais a rosa, ó poetas! / Fazei-a florescer no poema” (p. 78).

Ao situá-lo como vanguardista, na sua *Historia de la literatura hispano-americana*, escreve Anderson Imbert, com simpatia não isenta de malícia: “Quer dizer que o poeta devia criar, inventar feitos novos. Como? Despojando as coisas de seu ser real e fundando-as com outro ser, no meio da imaginação. No fundo, foi uma forma de metaforizar. Suprimia a comparação, o enlace lógico da fantasia com a realidade. Ao mundo que nossa inteligência aceita e organiza, Huidobro opõe um mundo inventado. É o que sempre fizeram os poetas; porém Huidobro

assombrou com suas enumerações caóticas, seus neologismos, suas imagens disparatadas, seus versos livres tipografados caprichosamente, seu culto às letras soltas sem significado (um verso: ai a i ai a iiii o ia), seus balbucios dadaístas, seus super-realistas automatismos subconscientes, suas cabriolas para burlar-se da literatura" (p. 318). Cauteloso e irônico, êsse parecer. Terá razão Imbert?

Herdeiro do modernismo hispano-americano, escola que havia poderosamente contribuído para libertar a poesia de antigos cânones, por intermédio do símbolo, Huidobro anelava por um processo revolucionário que liquidasse de vez a lógica, o princípio da identidade, a categoria da causalidade, as concepções de tempo e espaço. O momento histórico propiciava toda espécie de violência, ditada pela angústia e pelo absurdo da situação em que se encontrava o universo, entre as duas grandes guerras. Com tantas motivações inéditas ao redor e tantos abalos íntimos, o artista reclamava direitos de inovação, ainda que por meios perigosos que ao cabo deram vasa ao movimento supra-realista, pagando tributo tanto a Nietzsche como a Freud, em estado paradoxal e conflitivo. Contudo, Huidobro não cede ao automatismo, antes se defende dêle em nome da super-consciência ou delírio clarividente, como se pode observar pelo aspecto formal de sua obra, em coincidência com a substância. Eis uma de suas mais importantes declarações, fórmula de rebeldia e lucidez: "Nunca o homem esteve mais perto da natureza do que agora, em que já não trata de imitá-la em suas aparências, senão de proceder como ela, imitando-a no fundo de suas leis construtivas, na realização de um todo, no seu mecanismo de produção de novas formas". (Huidobro — p. 39). Essa programação filosófica acompanha a obra poética em andamento. Não era fácil impor-se em sua própria terra, onde e quando reinava como ídolo Rubén Darío. Nem fácil acrescentar algo de original à poesia de língua espanhola em que brilhavam tantos poetas nas primeiras décadas do século. O esforço de Huidobro para superar redundâncias é digno do maior respeito. Em virtude de sua ousadia e de seu hermetismo, encontrou incompreensões. Mas despertou a admiração de altos espíritos, entre os quais Jorge Carrera Andrade: "Huidobro,

com seu criacionismo, fortificou a construção poética, dotando-a de materiais superpostos, antes nunca usados, e de sutis inventos, leves e duráveis a um tempo. A expressão idiomática se converteu então em uma nave livre com a proa sempre dirigida para um horizonte desconhecido" (H. p. 146). Eis um belo depoimento não gratuito mas resultante de análise.

O motivo inspirador do poeta chileno é, primordialmente, o homem dentro da natureza, dentro do emaranhado da existência, a bracejar entre os escombros de uma civilização e a mecânica de fábula de uma era nascente; o homem em pugna com os seus próprios mistérios; aderentes a êsse motivo, estão as coisas vivas, as paisagens que deslumbram os olhos, as máquinas inventadas para assombro dos mesmos inventores, as sensações insondáveis à luz da razão. No início da carreira, preocupava — antes de tudo a problemática da expressão artística, pelo que se depreende do conjunto de poemas *El espejo de agua*. Já em *Ecuatorial* se alarga sua visão do mundo:

"Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin
alas

y empecé a canar sobre las lejanías desatadas
saliendo de sus nidos

atruenam el aire las banderas

LOS HOMBRES

ENTRE LA HIERNA

BUSCABAN LAS FRONTERAS"

(p. 241)

"Que de cosas he visto:

entre la niebla vegetal y espesa
los mendigos de la calle de Londres
pegados como anuncios

contra los frios muros". (247)

"Junto a la puerta viva
um negro esclavo

abre la boca prestamente

para el amo pianista
que hace cantar sus dientes". (249)

Essas ligeiras anotações pertencem a poemas em que se desdobram confusas lembranças, emoções seccionadas como flores sem caule, pensamentos que se cruzam sem tempo de maturidade, bulbucios premonitórios de mistura a soluços agônicos. Esses poemas sofridos de tempos de guerra, em que os mesmos rouxinóis se mecanizam, guardam conhecimentos amargos e feição lírica, ao mesmo tempo, condicionados, tais fatores, a um vivo sentido de humor. Poemas contraditórios: algumas vezes alegres, de uma alegria mental mais do que física, ardentemente imaginativos e todavia graves de angústia — a da perene condição humana sem suporte, pelo menos para os que anseiam penetrar o outro lado das coisas. O mais vibrante e comovido momento de Huidobro está no poema *Altazor*, unânimemente considerado pelos críticos sua obra prima. (H. pp. 283 a 298).

Em tentativa de aproximação a tal poema, diríamos que *Altazor*, no atirar-se em para-quedas de incalculável altura para profundezas ignoradas, é uma reiteração simbólica de Lúcifer — rebelado por não poder ser maior do que Deus. — Em termos de modernidade, tal como se apresenta, a metáfora adquire leveza, sem perda de densidade, pela intervenção de pitoresco no elemento dramático. Sem possibilidade de conhecer todas as coisas nem de torná-las como as desejara, o poeta ensaia o vôo para a libertação total. Mas enquanto persiste este vôo, esta queda, este breve momento de vida que equivale a uma viagem pelo cosmos em companhia de todos os seres, tudo seja emoção, visão, participação e desgarramento, no tempo e no espaço. Quando ele diz — cai — parece convidar o mundo a acompanhá-lo na vertiginosa experiência:

“Cai e queima ao passar os astros e os mares
queima os olhos que te miram e os corações que te
aguardam

queima o vento com tua voz
o vento que se enreda em tua voz
e a noite que tem frio na sua gruta de ossos”. (284)

Durante a aventura, ele não abandona sua preocupação inicial, a da teoria poética; e traça uma parábola de curvas insinuantes que constitui desafio à velha maneira de reunir analogias:

“Basta senhora harpa das belas imagens
dos furtivos como iluminados
outra coisa outra coisa buscamos
sabemos pousar um beijo como um olhar
plantar olhares como árvores
enjaular árvores como pássaros
regar pássaros como heliotrópios
tocar um heliotrópio como uma música...”. (293)

É a temerária insubmissão estética a instruir uma avançada teoria da metáfora talvez ainda não superada. A metáfora já não é um jogo retórico mas sim uma forma de revelação psico-física, ao juntar elementos díspares na aparência, mas que possuem secretas afinidades, embora não comprováveis nem mensuráveis. De fato não se logra calcular a distância real entre as duas entidades da imagem hodierna. Todavia a intuição receptora logra harmonizar a contradição que ela representa, pelo calor de expressão criadora, pelo contágio de sua graça, força ou beleza. Declara o professor Harald Weinrich no magistral estudo “Semântica de metáfora moderna” (p. 280):

“Estamos cada vez mais convencidos de que as nossas metáforas não são como o supunha a velha teoria metafórica, imitações de similitudes pré-existentes na realidade ou no pensamento, pois elas forjam as analogias, elas criam as correspondências e elas são instrumentos demiúrgicos da mais alta importância”.

Segundo o mesmo ensaísta, as metáforas mais audaciosas são as que trazem contradição nos termos — fenômeno assim chamado pela lógica. Ele próprio cita o clássico exemplo: o círculo quadrado. Ora, *Horizon carré* é precisamente o título de um livro de Vicente Huidobro, publicado em Paris pela Editorial Paul Birault, em 1917.

Encontram-se, ao longo de sua obra, numerosos exemplos de imagens pertencentes à categoria do absurdo: “Para seguir el camino/hay que recomenzar; Hice correr rios/que nunca han existido (p. 226). En donde estamos/el mundo ha cambiado de lugar (232). Auroras boreales/en el polo sur (243). He

estado en todas partes y en ninguna (267). Golondrina atravessada por el viento (293). Mis ojos oyen las campanas/cuando la oreja mira el numero de las casas (304). Eres hermosa como un cielo bajo una paloma (306). Volad flores detrás de vuestro aroma (310). Todo es otra cosa (320). Un arbol donde maduran las aldeas (321). Hay muertos que es necesario matar (341). La nada luminosa/ni luminosa ni oscura/La armonía de la nada sin armonia/. La nada y el todo sin todo/Para ver eso hay que resucitar dos veces/Para sentirlo hay que morir primero". (321)

Ao lado e em torno dessas construções de sentido anti-lógico (aceita a proposição de que o anti-lógico tem sentido...), se multiplicam outras talvez menos cerebrais e mais amáveis, possivelmente, aos olhos de ver: "Todas gaviotas/dejaron plumas en mis manos (219). La noche viene de los ojos ajenos (219). Mi sangre que hizo rojas/las auroras boreales (222). El ultimo rei portaba al cielo/una cadena de lamparas extintas (242). Sentados sobre el paralelo/miremos nuestro tiempo (242). Las ciudades cautivas/cosidas una a una por filos telefónicos (244). Es preciso cubrir el naufragio bajo un edredón de lana (238). Mi mano derecha es una golondrina/mi mano izquierda es un ciprés/Mi cabeza por delante es un señor vivo/y por detrás es un señor muerto". (308)

Como se pode observar pelos últimos versos, que outros viriam confirmar, o tom jocoso se mescla ao lírico, perfazendo uma tonalidade cromática jamais fatigante, apesar da insistência do paradoxo e da repetição de certas imagens: — rosas, golondrinas, palomas, auroras, pájaros, corderos, mar, cabelos, arco-iris, naufragios — convivendo ao lado de elementos práticos ou técnicos: fios telegráficos, pontes, faróis, torres, chaqueta, bolsillo, naves, aeroplano. Em virtude dessa atmosfera tolerante, em que coabitam vocábulos de índole emocional com os de interesse imediato, os poemas se equilibram graciosamente, frutos de sensibilidade peculiar. É no poema *Altazor*, dividido em cantos que se verifica em determinada estrofe toda a virtuosidade e ousadia criadora do poeta, através de neologismos cambiantes de forma e som numa sucessão de prismas, conforme as provocações da musa. Mas, convém dis-

criminar: essa deformação léxica não é gratuita, faz parte integrante do contexto, ilustra-o com eficácia, instaurado o clima de velocidade indicado já na linha inicial da estrofe: "No hay tiempo que perder". Diante da primeira andorinha, símbolo anunciador da arribada ("viene gondoleando la golondrina"), sôfrego de maior rapidez, torna-se o poeta gaguejante no seu tropêço vocabular: "Al horitaaña de la montazonte"/Ya viene la golondrina "la golonfina/la golontrina/la goloncima/la golonchina/la golonclima/la golonrima/la golonrisa/la golonrina / la golongira / la golonlira/la golonbrisa/la golonchilla / la golondia...". (294)

À medida em que se aprofundam suas explorações do ignoto, com indisfarçável inquietude, cresce seu sentido de humor, em compensadora leveza, como recurso de equanimidade. Os poemas da maturidade têm momentos chistosos e alegres.

"Ella daba dos pasos hacia adelante
daba dos pasos hacia atrás
El primer paso decía buenos dias señor
el segundo paso decía buenos dias señora
y los otros deciam como está la familia
hoy es dia hermoso como una paloma en el cielo".
(306)

A nota pitoresca está sempre diluída na emotividade, lembrando a teoria dos vasos comunicantes. E como o estado de infância se avizinha do estado poético, as metáforas têm maturidade indefiníveis, entre o risonho e o grave: "Acaso esta escu-
Bajo las águas gazeosas/un serafin náufrago/teje coronas de algas (246). Mi reloj perdio todas sus horas (249). Soy el angel salvaje que cayo una mañana/en vuestras plantaciones de preceptos (287). Paseos arqueológicos/que tienen tanto orgullo como si se bañara un caballo. (302)

A adjetivação é sumamente original. Quando o substantivo é de categoria nobre, menos acessível, a qualificação o coloca em termos de alcance comum. Alguns exemplos do processo: estrêla doméstica (236), estrêlas fermentadas (221), ocea-

no filial (196), astro quebrantado (222), auroras cativas (228), lua ferida (234), canção solidificada (251) rouxinol mecânico (251). Em sentido inverso, os elementos de ordem quotidiana ou imediata, assumem interêsse de nível mais elevado ou simplesmente abstrato. Assim: cabeleira sideral (234), enfermidades vesperais (222), chuva eletrizada (222), cabeça madura (251), aeroplanos ébrios (251), vidros delirantes — do céu — (316), ossos azuis — das pedras — (317), ôlho enlouquecido (283).

Há entre outras uma expressão perturbadora: “insaciável olvido” (286), em que o adjetivo precede o nome, criando atmosfera onírica de abstração, apesar da convivência com o real, pois “insaciável” é vocábulo bastante forte para “olvido” que parece neutro. Na reunião de palavras “mundos veludos” o segundo substantivo tem função sugestiva de qualidade. Em “cielo oblongo” se concretiza forma geométrica inesperada, por efeito de deformação visual emotiva. Os procedimentos de representação são por vezes intrincados. Essa poesia tem laivos de barroquismo, todavia diferente do estilo de Gôngora. Esse operava por acumulação, pensamentos simultâneos, imagens lançadas a distâncias variáveis, de modo a denunciar e causar estado vertiginoso. É possível que o autor fôsse de caráter volúvel. Mais do que conflito interior, o que agencia seu dinamismo lírico é a disponibilidade, a versatilidade, a dissidência sentimental, a sedução diversicolor por tôdas as manifestações da vida. Atraente, solicitado e discutido como parece ter sido, transfere para o poema não apenas as reações da sensibilidade mas ainda a própria feição de ser e de agir, desatendendo programaticamente o senso comum, em benefício da fantasia. Não se preocupa em dar ao poema uma arquitetura fechada que o tornaria mais habitável. Seus pássaros voam sem intenção de volta: e por isso mesmo são belos.

Uma das características dessa poesia é a sutileza, a delicadeza com que se transpõe para o campo lírico a mesma sensualidade, sendo, entretanto, intitulada “Ver e palpar” uma das coletâneas de versos, o que não deixa de ser expressivo. Um termo entre outros — cabeleira ou cabelos — denuncia pela frequência e pelas circunstâncias em que comparece índole aris-

tocráticamente sensual. Exemplos confirmativos: “Yo queria ese mar para mi sed de antaño/ lleno de flotantes cabelleras” (245). “Dentro de tus cabellos hay música” (258). “La cabellera que se ata hace el día/La cabellera al desatarse hace la noche” (291). “Y todo el cabello al viento/ eres más hermosa que el relincho de un potro en la montaña” (293). “Peina su larga cabellera como las serpientes del milagro” (322). “La última sirena fatigada bajo el peso de tus cabellos sonoros” (329). Note-se aqui o sincretismo a insinuar harmonia de sensações físicas. Mais alguns exemplos: “Los rios/todos ríos de las nascentes cabelleras/los rios mal trenzados/que los ardientes veranos han besado” (250). “Levantarás el cielo con tu presencia/el cielo loco por la armadura de tus cabellos/y tus cabellos dirán un día la causa de su luz/la energía latente de su origen?”. Nesses últimos versos chegam a ter função metafísica, os cabelos amados! Mas há todo um poema em que se resume a predileção imaginística: “Bay Rum”.

En tus cabellos se há dormido
aquella alondra que voló cantando
Cual era mi camino
Nunca podré encontrarlo

Las cascadas
Pequeñas cabelleras en la orilla
Sus estrellas resbalan y no brillan
En el cielo despoblado
Tan sólo tu cabellera sideral
Suelta sobre la tarde
Aquellas llamas que arden
Oración o cantar

Dame tu mano
Vamos
Vamos
Hay un poco de música en el musgo
Huir
hacia el último bosque

Y en la noche
Vaciar tu cabellera sobre el mundo (234/235).

Seria demasiadamente longo falar sobre a vivência do criacionismo na poesia hispano-americana. Interessa-nos focalizar,

de passagem, essa vivência na poesia brasileira. Um de nossos melhores poetas, Murilo Mendes, se utiliza dessa mesma técnica de contradição nos termos, de metaforismo por inversão, de imagismo abstrato, de preferência por sinais geométricos; seus adjetivos têm igual sabor picante, no sentido contrário ao previsível; muitos de seus poemas são totalmente articulados fora de toda lógica, em climas aéreos. Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Cassiano Ricardo e outros mais poderão ser estudados sob idêntico aspecto. Alguns novos poetas valem-se de amálgamas paradoxais e neologismos reversíveis, de maneira semelhante, porém mais radical, nas perquirições do absurdo. O fato me parece digno de atenção: aparecido por força de coincidências, vindo direta ou indiretamente de outras paragens, com essa ou similar denominação, o fenômeno CRIACIONISMO felizmente viveu e ainda vive entre nós.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Dias — Plaja, Guillermo — *La poesia lírica española* — Ed. Labor, Barc. 1937.
- Diez Canedo, Enrique — *Poesia y Prosa* — Antologia precedida del ensayo "Teoría del Creacionismo" de Antônio de Undarraga — Aguilar, Madrid, 1957.
- Imbert, E. Anderson — *Historia de la literatura hispano-americana* — F. C. C. México, 1954.
- Latorre, Mariano — *La Literatura de Chile* — Instituto de Cultura latino-americana, IV, Buenos Aires, 1941.
- Sanchez, Luiz Alberto — *Nueva historia de la literatura americana* — Editorial Americalee, Buenos Aires, 1941.
- Ureña, Max Henriquez — *Breve historia del Modernismo* — F. C. E. México, 1954.
- Meirich, Harald — "Semântica da metáfora moderna" — *Kriterion* — Revista da Faculdade de Filosofia da U. F. M. G. nº 64, Belo Horizonte, 1964.

Conceitos básicos de ensino programado — suas implicações de ordem material

JOHN A. TIRRELL

Ensino programado é um método de organização sistemática do material de ensino no qual o resultado do programa se constitui no elemento crítico. O material, para ser considerado "programado" deve ter, pelo menos, as seguintes características:

- objetivos específicos de performance;
- participação do estudante durante todo o programa;
- meios eficientes de informar ao estudante qual a resposta esperada de sua participação;
- uma versão inicial do programa para ser aplicada a um certo número de alunos e ver se é válido;
- revisão da versão inicial após o teste, para incorporar as modificações indicadas.

Há muitas outras características de programas, mas as apontadas acima são essenciais para que o material possa ser chamado de "programado".

O programador deve preocupar-se com o valor do material em relação ao currículo global. Posteriormente, cabe-lhe detalhar os resultados a serem produzidos pelo programa. Deve ordenar a matéria numa sequência racional, que levará o estudante à consecução dos objetivos. Igualmente, deve preparar o material que possibilite o número de respostas do estudante requerido para alcançar bons resultados. A condição *sine qua non* para a programação é que o resultado do programa seja o

elemento fundamental, crítico; não o método de apresentação. Todo programador deve fazer a pergunta: "Qual foi o desempenho do aluno?" O resultado final do aluno coincidiu com os objetivos originais do ensino?"

Inicialmente, o programador deve fazer uma análise do conjunto para identificar os elementos componentes que o material deve incluir para orientar o estudante na aprendizagem. Baseado nisto, o programador deve identificar os objetivos em termos da performance do estudante, para a qual deve ser orientado o material. Em seguida, devem ser elaboradas unidades de informação, cuidando-se que o tamanho da informação seja adequado à tarefa. Deve-se ter em mente que o programa conceda ao aluno possibilidade de recapitulação suficiente para assegurar respostas corretas por ocasião da avaliação. O programador deve também assegurar que o estudante tenha imediato conhecimento dos resultados.

O ensino programado é importante de se dar valor ao processo de instrução. O material do curso deve ser de modo a conseguir resultados válidos e que mereçam toda confiança. A unidade deve produzir os resultados da aprendizagem pretendidos e descritos nos objetivos. Tais resultados devem ocorrer todas as vezes que o programa for aplicado em condições adequadas.

A validade e a confiança que o programa possa merecer serão comprovadas no decorrer do programa. À medida que as unidades forem sendo completadas, serão entregues a um pequeno grupo de estudantes. Desde que a teoria do estudo programado é de que o estudante, segundo B. F. Skinner, nunca está errado e, de acordo com N. Crowder, enganado apenas até um certo ponto, aquelas fases do programa que apresentarem uma margem de erro elevada, serão reescritos e reavaliados. Este processo prosseguirá até que o programa produza os resultados da aprendizagem especificados, de todos os grupos testados.

O esboço seguinte resume as fases necessárias para definir os objetivos da performance. O processo é cansativo e demo-

rado, mas é essencial para o conceito básico do ensino programado. Devemos considerar o grau atual de compreensão do aluno e o esperado nível de conhecimento após a fase de instrução. Nossa responsabilidade é ajudar no processo de aprendizagem e ajudar ao estudante a aprender. Nosso sucesso afinal só poderá ser medido adequadamente quando tivermos registrado o comportamento inicial do aluno e os objetivos projetados para ele.

O objetivo da performance propõe uma mudança no estudante. Tais objetivos são também chamados objetivos de comportamento, objetivos de instruções, especificações da performance educativa ou objetivos orientados de ensino.

Os objetivos de performance referem metas estabelecidas em termos de comportamento estudantil, em função do qual os processos e conteúdo do curso serão feitos. Uma descrição clara e concisa dos objetivos se faz necessária, se estes devem ser entendidos por terceiros. Outros profissionais devem estar devidamente habilitados a determinar se, à luz dos objetivos propostos, o estudante está obtendo resultados. E, mais importante ainda, o próprio estudante saberá se está atingindo os objetivos propostos.

Os objetivos devem referir uma performance que seja observável, mensurável e realizável. O estudante deve demonstrar habilidades específicas ou responder com sucesso aos testes (mudança intelectual) que são observáveis, isto é, verificados. A performance deve evidenciar uma mudança capaz de ser avaliada. O objetivo, por seu turno, deve ser atingível pelo estudante. Deve inspirar confiança, ser razoável e ter validade assegurada, adequando-se às circunstâncias ou situação.

Ao estabelecer os objetivos do ensino, deve se ter em vista os seguintes elementos: a) tudo deve ser centralizado em torno do aluno; b) o bom rendimento não se alcança com a apresentação, pelo professor, do material, mas quando o aluno mostra seu domínio dos objetivos, realizando-os. Os objetivos devem ter suas limitações em função do aluno. A performance do aluno deve ser revelada em palavras que claramente a definam.

Para se avaliar o domínio do estudante deve-se estabelecer critérios mínimos. A maneira pela qual o estudante revela sua aprendizagem pode ser medida de vários modos, tais como limites de tempo, ou percentagens de correção nos testes. A avaliação tem de ser válida, em seus processos, de tal maneira que se o teste exige a resolução de problemas uma régua de cálculo, ele não deve possibilitar a resolução por outros meios.

Êstes processos iniciais devem ser observados, determinando-se os objetivos da performance desejados; identificando-se os resultados individualmente; fixando-se o tipo de performance desejado, como critério indicador de que o aluno alcançou os objetivos visados, chegar-se-á aos resultados propostos.

Define-se por outro lado, a performance desejada, descrevendo a condição sob a qual ocorrerá a ação e dentro das quais será avaliada. Finalmente, devem ser especificados das performances aceitáveis.

ADAPTAÇÃO DO ENSINO

A finalidade de uma escola, seu espaço físico, suas disponibilidades materiais — instalações e instrumentos de trabalho — devem permitir e garantir economicamente a função docente. Por conseguinte, cada instituição deve responder às perguntas seguintes: — “qual o programa educacional que a escola pode financiar?” — “que disponibilidade material o programa requer?” — “Vamos usar material programado, televisão, sistema de ensino apoiado por computadores, aprendizado e ensino por equipe, representações e/ou jogos?”

No momento atual, os procedimentos básicos de programação educacional estão passando por acalorados debates e rápidos progressos são feitos no sentido de novos processos. É absolutamente necessário que se defina o que vai ser feito nessas áreas, como vai fazer. Esta informação é necessária tendo em vista que se quer justificar o tipo de espaço e disponibilidade material para garantir efetivamente a realização dos objetivos da instituição.

Educação compromete e envolve espaço e objetivos. Ao designar espaço e material de ensino, devemos indagar “como se situam as pessoas e as coisas do complexo educacional umas com as outras?; como podem render mais atuando juntas?” Para responder a estas questões, devemos determinar: (1) os modelos de agrupamento e movimentos de estudantes e professores dentro da instituição, em função do tempo, distância e exigências de ambos; (2) os hábitos de ensino e aprendizagem em relação ao tamanho dos grupos; (3) os problemas de espaço ao tamanho dos grupos.

Desde que os processos educacionais básicos estão em transição, é impossível prever exatamente quais os seus caminhos ideais no futuro. Contudo, a continuar a tendência atual no sentido de se individualizar o ensino através dos métodos da instrução programada e a ajuda de novas técnicas, podemos prever, com alguma probabilidade, certas características gerais que marcam as condições exigíveis para o ensino futuro. Para começar, as salas de aula padrão serão em menor número e para menos alunos. Poucas instalações para muitas pessoas serão necessárias. Tais instalações deverão propiciar condições para a atuação de grupos, como por exemplo, na biblioteca; ou, alternativamente, centros de recursos educacionais, salas de música, laboratórios de arte e trabalhos manuais, teatros, salas para estudantes, etc. Todo o material disponível deverá ser especificamente destinado à sua função. O material, por exemplo, para possibilitar a feitura de processos de ensino no novo meio (isto é, televisão, computadores, etc.) será confeccionado de acordo com o tamanho e função desejados. Espaço individual para um ou dois estudantes se tornará cada vez mais importante. Tais espaços serão providenciados de tal maneira que a presença ou ausência de um professor não seja problema. O material para auto-aprendizagem deve estar à mão, tais como livros, equipamentos de laboratório, gravadores, televisão, instrumentos de desenho, projetores, etc. Salas para seminários, com capacidade para 10 a 15 alunos deverão ser coisas comuns, mais simples que as salas de aula, com acomodações e equipamento necessário para realização das mais variadas tarefas de ensino e auto-aprendizagem.

Caso se venha a fazer um uso maior do material programado para auto-aprendizagem, bem assim como dos métodos indicados, pede-se pensar numa redução do espaço-estudante. Mediante uma programação adequada, acrescida do fato de não ser necessária a presença do estudante no campus pelos métodos adotados por muitos processos auto-educativos, se reduzirá o número de alunos presentes na instituição em um tempo dado. A fim de determinar o espaço faz-se mister, em primeiro lugar, avaliar e descrever a função educativa proposta. A este respeito, podemos usar um dos princípios primários do ensino programado. Se desenvolvermos objetivos que sejam orientados pelo comportamento ou performance para os programas de estudo a serem oferecidos aos estudantes, e descrevermos os métodos e materiais que serão usados para que o aluno domine seus objetivos, podemos traduzir tudo em termos de disponibilidade material, exigências e especificações. Com este procedimento, será possível reduzir ao mínimo o problema de edifícios inadequados que não permitem ao estudante ou professor alcançar seus objetivos, devido às limitações decorrentes de instalações inadequadas ou insuficientes.

Técnica do ensino na área de saúde

DALE W. PODSHADLEY

Últimamente tem havido um crescente interesse em relação ao complexo ensino-aprendizagem. Tal interesse tem atuado como agente catalizador na criação e desenvolvimento de novas estratégias instrumentais. Estes aspectos inovadores atacam uma série de deficiências no processo educativo. Ensino programado, e recentemente o ensino apoiado em computadores, têm se revelado como uma grande promessa para resolver a questão da individualização e personalização do ensino, combinando os princípios educativos da recordação e participação ativa. Em relação à falta de professores e à necessidade de dar cobertura a um grande número de alunos, a televisão representa uma solução parcial. Para resolver o problema de atendimento ao aluno no momento necessário, material de gravação e visual vem sendo utilizado. Para enriquecer a experiência de aprendizagem recorrendo a mais de um processo de transmissão de conhecimentos, foram desenvolvidas técnicas de simulação, bem como novos meios e instrumentos, incluindo-se entre estes filmes de cartucho, filmes sobre um problema ou questão isolada ou sobre dois ou mais assuntos, slides de 35 mm, sistemas de apresentação detalhada e vários outros meios visando ajudar ou possibilitar ao estudante a adquirir conhecimento, técnicas, e habilidades específicas. O presente trabalho se propõe descrever algumas das aplicações correntes de auto-aprendizagem no campo profissional de saúde, enfatizando seu potencial dentro da nova perspectiva do ensino.

Ensino programado

O ensino programado foi usado pela primeira vez no campo médico em 1961, em parasitologia. Desde então, o valor da auto-aprendizagem no campo da saúde ficou bem comprovado

e documentado. As pesquisas mostram que os bons programas são produtivos, eficientes e aceitos pela maioria dos estudantes. Mostram ainda, por outro lado, que quase todos os campos do ensino médico são suscetíveis de programação. Na Faculdade de Medicina em Missouri foi publicado um manual programado para ensinar a técnica da entrevista médica. Parte do princípio de que a rentabilidade da entrevista, seus resultados positivos, depende da conduta do médico. O interessado é levado, passo a passo, a formular sua própria resposta, e a compará-la com aquelas sugeridas pelos autores. O manual formula ou figura consultas hipotéticas que solicitam do estudante decisões relativas a (1) o tipo de informação que deseja em seguida; (2) o tipo de resposta que usar para colher a informação; e (3), como formulará sua resposta.

Pesquisas na Faculdade de Medicina da Carolina do Sul se centralizaram no uso do sistema de auto-aprendizagem em microbiologia. Uma das suas conclusões foi a de que os estudantes preferem pequenas Unidades programadas, distribuídas de tal modo que coincidam com os tópicos em discussão.

Na Faculdade de Medicina Humana, da Universidade Estadual de Michigan estão sendo preparadas várias unidades de auto-aprendizagem, utilizando-se diversos meios de transmissão de conhecimentos. Usa-se um sistema onde processos clínicos ou de laboratório são expostos e têm seus objetivos definidos. Os meios adequados são então escolhidos e a produção é realizada. Uma unidade sobre *rompimento de veia* emprega um filme de cartucho, slides de 35 mm, filmes de cartucho de 8mm e um programa linear.

Em odontologia este sistema que usa vários meios de transmissão é o mais popular. A Universidade da Califórnia está preparando material de ensino programado para periodontia; as Universidades de Illinois e Michigan e a de Western Reserve estão preparando material para vários cursos de técnica pré-clínica. E o serviço de Saúde Pública está programando cursos em odontologia. Material programado para instrução de grupo em diagnóstico oral e material odontológico foi preparado pela Universidade de Loma Linda, enquanto a Universi-

dade de Pôrto Rico se encarregou do preparo do material em histologia. Em muitos casos, estas escolas estão utilizando os serviços de programadores experimentados no preparo do material. A Faculdade de Medicina da Universidade de Oregon, todavia, confiou, dentro de certos limites, a calouros de medicina o preparo do material destinado ao ensino de anatomia. Estes estudantes escolhem um projeto simples, do qual pelo menos uma parte possa ser completada durante um curso de verão. Recebem uma orientação ou supervisão geral, mas têm uma liberdade relativa para desenvolver e pôr em prática suas próprias idéias. Uma vez completada a unidade, uma comissão edita o material, preparando-o para reprodução.

Ainda que muitas escolas de medicina e odontologia estejam interessadas no preparo desses materiais de auto-aprendizagem, a aceitação não se vem dando com suficiente rapidez. Talvez o maior obstáculo isolado que entrava a aceitação nacional seja a falta de acôrdo entre as instituições relativamente ao que deve ser ensinado num determinado curso. Em outras palavras, controvérsia sobre o programa de ensino, seu conteúdo, pontos a destacar, bloqueiam a aceitação generalizada do material programado por um professor ou grupo de professores de uma escola. Desta forma, os professores ficam isolados, com o encargo de preparar seu próprio material ou modificar o que outros colegas preparam para fazer frente às suas próprias necessidades. Infelizmente, devido à falta de professores, poucos docentes podem dispor do tempo e dispende o esforço necessário a tal tarefa. A Universidade de Pôrto Rico, tem tido a iniciativa neste particular, visando resolver o problema: representantes de unidades escolares estão orientando a preparação do material. Outro fato animador foi a reunião de vários professores de diferentes escolas para o preparo conjunto do material para Odontologia. Utilizando-se uma faixa pré-determinada de objetivos, cada escola assume a responsabilidade do desenvolvimento de pontos específicos do programa geral.

O ensino programado tem um lugar definido na educação no campo da saúde. Seu potencial completo, todavia, não será alcançado até que se permita a cada professor desenvolver seu programa e divulgar os conhecimentos de sua área den-

tro de um sistema geral organizado. Esta questão nos leva às considerações seguintes.

Uso de computadores

A técnica mais recente que apareceu no campo educacional, extensão lógica da própria auto-aprendizagem programada, foi a do uso dos computadores como método auxiliar do ensino (EUC — Ensino com uso de computadores). Incorpora a maioria dos princípios característicos do ensino programado, porém em nível mais sofisticado. Tal sistema possibilita o ensino numa base mais individualizada, uma vez que as alterações e modificações podem ser feitas continuamente pelo autor, de conformidade com as respostas do aluno. Com o EUC passa a existir até mesmo uma interação mais adequada entre o autor e os estudantes. Muito embora, porém, o computador represente um importante papel no sistema, deve-se dar uma boa margem de crédito ao autor, cujos conhecimentos de importantes técnicas de ensino e aprendizagem se constituem ainda requisitos indispensáveis.

Alguns programas EUC estão sendo desenvolvidos tanto em odontologia como em medicina. O Centro de Computação de Harvard investiga no momento a possibilidade de utilização do EUC no ensino da anatomia bucal. Tais investigações se preocupam, sobretudo, em como melhorar a retenção de informações que possam servir à aprendizagem através do sistema EUC. Na Universidade da Califórnia o computador tem sido usado para auxiliar na técnica de entrevistas psiquiátricas. Na Universidade Estadual de Ohio, o computador, auxiliado por um projetor de slides, está sendo utilizado na descoberta e diagnóstico do câncer. Na mesma Universidade o computador é ainda utilizado para verificação do rendimento individual no ensino de anatomia. O estudante responde a testes de múltipla escolha. O computador fornece respostas imediatas que ou reforçam as respostas corretas ou fornecem ainda maiores informações relativas às respostas incorretas.

O uso efetivo e eficiente dos computadores em educação pode ser visto na simulação de ambientes, automação e reten-

ção de informações, e no controle de variáveis para o estudo das interações estudante-professor.

Propiciando-se a integração dos meios educacionais no currículo, descentralizando-se o sistema educacional pela utilização de recursos pedagógicos na classe, na biblioteca, e até mesmo no lar, permitir-se-á um melhor uso do potencial dos materiais. Consideráveis pesquisas serão necessárias para que se aproveite ao máximo esta nova técnica que se desenvolve tão rapidamente.

A real contribuição dos computadores para a educação virá, sem dúvida, no decurso do próprio ou dos próprios processos utilizados no ensino. Não será demasiado pensar que alguns computadores de alta velocidade serão adaptados para servir como centros de instrução médica e odontologicamente nas respectivas faculdades. Dêstes centros, os programas feitos pelos vários especialistas se irradiarão para as várias escolas onde os estudantes poderão aprender segundo sua própria conveniência.

Filmes de Unidades ou Subunidades

Muito embora o computador possa ser uma solução para vários problemas educacionais no futuro, muita coisa pode ser feita agora, como dissemos antes, recorrendo-se aos programas que utilizem múltiplos meios de divulgação e ensino. Em especial, podemos mencionar os filmes. O ensino odontológico, posto ênfase no ensino de técnicas específicas de procedimento, tem encontrado em tal processo um valioso auxiliar. A simplicidade dos projetores, os cartuchos fáceis de carregar e a amplitude de cobertura dos filmes de cartucho em quase todos os procedimentos odontológicos, acrescentam uma dimensão nova, nunca antes atingida no campo. Por exemplo, recente investigação na Universidade de Iowa, procurou demonstrar a possibilidade de condensar um curso de 2 semestres em odontologia em 3 semanas de estudos intensivo. Neste projeto foram utilizados filmes sobre determinado assunto ou sobre vários, abrangendo os aspectos conceptual e de procedimento de certas técnicas. O resultado demonstrou que em clínica odontológica o processo

pode ser usado com êxito, trazendo resultados práticos. Desde então os filmes têm sido colocados em locais acessíveis para uso individual pelos estudantes, para recordar qualquer técnica particular imediatamente antes do atendimento ao cliente.

Muitas escolas de medicina e odontologia estão estabelecendo centros e locais de estudos individuais, com ênfase primordial sobre o uso de filmes de cartucho e outros recursos audiovisuais. As novas escolas estão combinando os meios disponíveis por intermédio dos sistemas de acesso automático individual e coletivo, que consideraremos a seguir.

Sistemas de acessos automáticos

Consideráveis progressos têm sido feitos no campo do "armazenamento" e memorização da informação nos últimos anos. Com a tremenda soma de material impresso publicado e a rapidez com que novas coisas são criadas, a necessidade de divulgação e guarda é de suma importância. Foi tal necessidade que resultou na criação dos sistemas de acesso automático. Com esta nova técnica, torna-se agora possível para o estudante ter imediato acesso a qualquer material pré-gravado de que precise — quer no campo audiovisual como no de projeção. E de qualquer lugar e de qualquer época, simplesmente acionam um botão ou discando um número. E até mesmo mais rentável que o sistema de acesso automático individual, pelo qual apenas um estudante pode chegar à fonte emissora, é aquele sistema de acesso automático geral, onde vários estudantes podem participar ao mesmo tempo.

O sistema é uma realidade em um certo número de escolas nos EE. UU., mas até o presente, medicina e odontologia fizeram apenas um modesto começo nesta área. Apenas umas poucas escolas possuem sistemas operacionais.

O conceito de memorização automática, especialmente se é de acesso geral e sob controle de computadores, tem implicações tremendas no campo educacional profissional de saúde. O acesso imediato a uma biblioteca de ensino pré-gravado quando o estudante necessite propiciaria a flexibilidade e individual

lização do ensino desejado se queremos que os estudantes progressam de acordo com sua capacidade individual. Este fator é de suma importância na aprendizagem das habilidades psicomotoras, onde os indivíduos diferem largamente em sua habilidade digital e conceptual. Não mais será o estudante forçado na aprendizagem tipo *ordem unida*; não mais será retardado ou empurrado para diante por outros estudantes na classe; não mais dependerá do professor ou da biblioteca tradicional para lhe fornecer a informação de que necessita num determinado momento. Desde que isso pode ser feito eletronicamente haverá mais diálogo entre professor e aluno e muito mais tempo poderá ser devotado aos problemas individuais na aprendizagem.

Televisão

O instrumento tecnológico que consideramos a seguir — a televisão — vem sendo usado desde muitos anos. Com o advento do video-tape, muitos usos novos surgiram na área da educação. As pesquisas nessa área, contudo, prosseguem. Temos um exemplo disso no Departamento de Odontologia da Universidade do Texas, onde televisão tridimensional foi feita para mostrar perspectivas e dimensões. A inovação, ao que parece, tem pronta aplicação no ensino de anatomia a grandes grupos de estudantes.

As pesquisas prosseguem em novas aplicações da televisão no campo da medicina e odontologia. Nas universidades da Califórnia e Nebraska, os estudantes têm oportunidade de fazer video-tapes de sua atuação e participação em entrevistas com pacientes. É-lhes dada então a opção de auto-avaliação ou consulta a um instrutor para rever o tape com eles.

Infelizmente, uma das utilidades da televisão que teria grande impacto no problema da falta de professores não está sendo devidamente aproveitada na área de saúde. Seria a participação de grandes professores através do video-tape; o fator primordial no caso, provavelmente, é a falta de compatibilidade dentro do sistema de televisão.

Outro uso de tecnologia educacional tem focalizado o problema de propiciar aos estudantes experiência clínica adequa-

da. Ainda que surjam oportunidades para os estudantes de medicina e odontologia experimentarem grande variedade de situações no decorrer de sua prática clínica, é virtualmente impossível mostrar-lhes todas as situações que finalmente encontrarão na sua prática profissional. É verdade que não há substituto para a experiência própria, mas desde que certos problemas não ocorrem em horas programadas, o meio mais adequado e próprio para enriquecer a experiência educativa do estudante é simular situações reais que provavelmente ocorrerão, no futuro, em seus consultórios particulares.

A simulação como método de ensino fornece uma singular experiência de aprendizagem onde a situação escolhida pode ser repetida tantas vezes quantas desejadas, dando assim ao estudante a prática precisa para distinguir certos dados que elucidam um determinado problema de maneira mais realista e avaliar os resultados com mais proveito. Muitos problemas em medicina e odontologia, particularmente aqueles relacionados com a determinação do diagnóstico e respectivo tratamento, são fáceis de simular.

Na Universidade de Oregon, uma série de emergências foi filmada constituindo-se em elemento de alto valor para ensinar aos estudantes de odontologia a lidar com problemas semelhantes que possam surgir na prática particular. Esta técnica básica também está sendo usada na Universidade do Alabama, onde as experiências da comunidade são "representadas" em video-tape, visando preparar os estudantes para seu papel na sociedade como líderes da comunidade em assuntos relativos à saúde bucal.

Ainda mais realista que versões filmadas ou em video-tape de situações da vida comum são os manequins, como o controlado por computador, preparado pela Universidade da Califórnia, na sua Faculdade de Medicina, para treinamento dos anesthesiologistas. Um manequim semelhante, para treinamento dos estudantes de odontologia, está sendo feito pelo Departamento de Pesquisas Educacionais, da Divisão de Saúde Odontológica. Este manequim — cabeça e pescoço computadorizado, simulará uma grande variedade de características humanas. Por

exemplo, termostatos colocados nas polpas acusarão o calor excessivo que provocaria dor, salivação e circulação sanguínea; respostas adequadas aos procedimentos anestésicos corretos e incorretos serão dadas de modo que muitos problemas clínicos podem ser apresentados aos estudantes. Concebido em sua forma ideal, este manequim propiciará ao estudante a simulação de quase todas as respostas humanas concebíveis na prática odontológica, como, por exemplo, uma resposta alérgica a um anestésico ou à oclusão coronária.

Resumindo, diremos que, na área de saúde, se as profissões pretendem acompanhar o progresso, deve ser feito um esforço constante para facilitar a eficiência e a positividade tanto do ensino quanto da aprendizagem. É essencial que o uso da moderna tecnologia educativa seja incrementado e inovações no setor educacional sejam aplicadas com a necessária rapidez.

Cooperação continental para o progresso da educação profissional

NORMAN O. HARRIS
HÉLIO B. COUTINHO

Hoje em nossas escolas profissionais espalhadas pelo continente sulamericano, estamos testemunhando a necessidade de treinar um número crescente de profissionais para fazer frente às prementes exigências na área de saúde e das populações. Presenciamos, por outro lado, explosão demográfica sem precedentes, explosão esta que exigirá o dôbro de nossas atuais disponibilidades docentes e das condições que oferece. Assim, como educadores, é nossa tarefa mobilizar todos os recursos disponíveis para enfrentar a crise educacional que a nós faz frente e que ameaça suplantar todo o progresso educacional no futuro. A fim de enfrentar apenas o problema de professores sob nosso atual sistema, far-se-á necessário o treinamento de um tremendo número de homens e mulheres. Mesmo nas mais favoráveis circunstâncias, nosso sistema atual estará sempre pelo menos uma geração atrasada em relação à demanda de professores. Nestas circunstâncias, mesmo um investimento maior de homens e recursos financeiros de uma nação no sistema educacional como o temos agora não será a solução. Conceitos e métodos de ensino completamente novos devem ser elaborados para atender à demanda educacional que encontraremos em nossas vidas como educadores. Só recorrendo à inovação, imaginação, e perseverança poderemos responder ao desafio da população total — a educação total.

Na discussão seguinte, apenas um campo demasiado limitado da educação profissional — histologia — será considerado. Contudo, apesar de seu objetivo limitado, os conceitos e fundamentos da cooperação hemisférica porventura esboçados

poderão ser aplicados ao ensino em todos os níveis de escolaridade.

Há três conquistas das duas últimas décadas que devem ser incorporadas ao arsenal do educador. São elas: (1) o uso do ensino programado em suas etapas para propiciar educação profissional; (2) o uso de sistemas de armazenamento e memorização de dados para indexar, guardar e recuperar os vastos cabedais de conhecimentos à disposição do homem; e (3) o uso da comunicação por telefone, rádio e TV à disposição de estabelecimentos militares, comerciais ou particulares para a rápida difusão da informação entre os centros de ensino do mundo. A fim de ilustrar o tremendo potencial destas conquistas em relação ao mundo educacional, faz-se necessário uma imagem conceptual. A qualidade do ensino está em relação à matéria e aos métodos usados para sua apresentação. Em outras palavras, para garantir uma aprendizagem máxima, o estudante deve receber a informação correta, organizada da maneira mais eficaz e apresentada pelo melhor método possível. Em contra partida, o estudante deve pôr respostas claras, ser capaz de provar a si mesmo e ao professor que está assimilando a matéria à medida que vai sendo dada. É baseado nestas premissas que oferecemos a concepção seguinte para um esforço continental em educação profissional.

Em todo hemisfério há muitas autoridades internacionalmente conhecidas nas áreas específicas incluídas num currículo de histologia. Infelizmente, há muitas outras escolas que não têm autoridades em tôdas as áreas a considerar. O principal problema então é conceber um plano pelo qual tôdas as escolas possam se beneficiar da grande contribuição das relativamente poucas autoridades destacadas, bem como da contribuição mais limitada dos muitos professôres que compõem as congregações médias.

A realização, em bases cooperativas, de todo um programa de histologia permitiria o aproveitamento conjunto do saber de todos os participantes, bem como aceleraria a cobertura total do programa com um mínimo de esforço e um máximo de rendimento. Cada assunto seria supervisionado por um Co-

mitê Superior, composto de não mais que 5 autoridades reconhecidas. Este comitê seria responsável pelo estabelecimento dos objetivos específicos de um programa. Seria também responsável pelo script e provas, bem como pela sugestão de meios de ajuda visual necessários para o alcance dos objetivos do estudante. Além do Comitê Superior (organizado em base de rodízio) haverá um Comitê de Revisão, com número limitado, que se encarregará da revisão do material, bem como de relacionar o pessoal docente de onde mais tarde os mais destacados serão selecionados para composição do Comitê Superior. Ambos os comitês devem aceitar a responsabilidade de recomendar artigos de revistas e pesquisas importantes pertinentes ao campo ou área coberta. Tal recomendação seria um excelente meio pelo qual parte da melhor literatura do hemisfério poderia ser escolhida sem cansativas buscas na literatura por parte de cada interessado. Esta divulgação seletiva de informação contribuiria para máximo crescimento profissional de cada participante receptor, com o dispêndio mínimo de tempo, esforço e recursos.

Uma vez completo o programa de histologia, caberia ao Comitê Superior melhorar o material cada ano, à luz dos novos conhecimentos. Para tanto seria necessário eliminar do programa processos obsoletos de informação, inserindo-se, em troca, o material contendo as sequências audiovisuais.

Semelhantemente, depois de dado o programa inicial, o Comitê de Revisão continuaria o seu papel de revisor dos scripts modificados com o material recentemente publicado. Ambos os comitês devem ter representação internacional de modo a assegurar uma contínua apresentação de novos ou diferentes conceitos das diferentes áreas do hemisfério. A comunicação entre os membros dos comitês é uma questão crítica. Reuniões requerem tempo e dinheiro. Contudo, comunicações eletrônicas são possíveis para conferências periódicas a fim de fixar normas e discutir o conteúdo dos scripts. Tal processo poderia se tornar uma realidade econômica se um satélite educativo, ou satélites, fôsse providenciado para as universidades do hemisfério. Tal sistema de satélite facilitaria o recebimento, o armazenamento, memorização e difusão da pesquisa, informações

docentes e administrativas conservadas nas bibliotecas de todo o mundo.

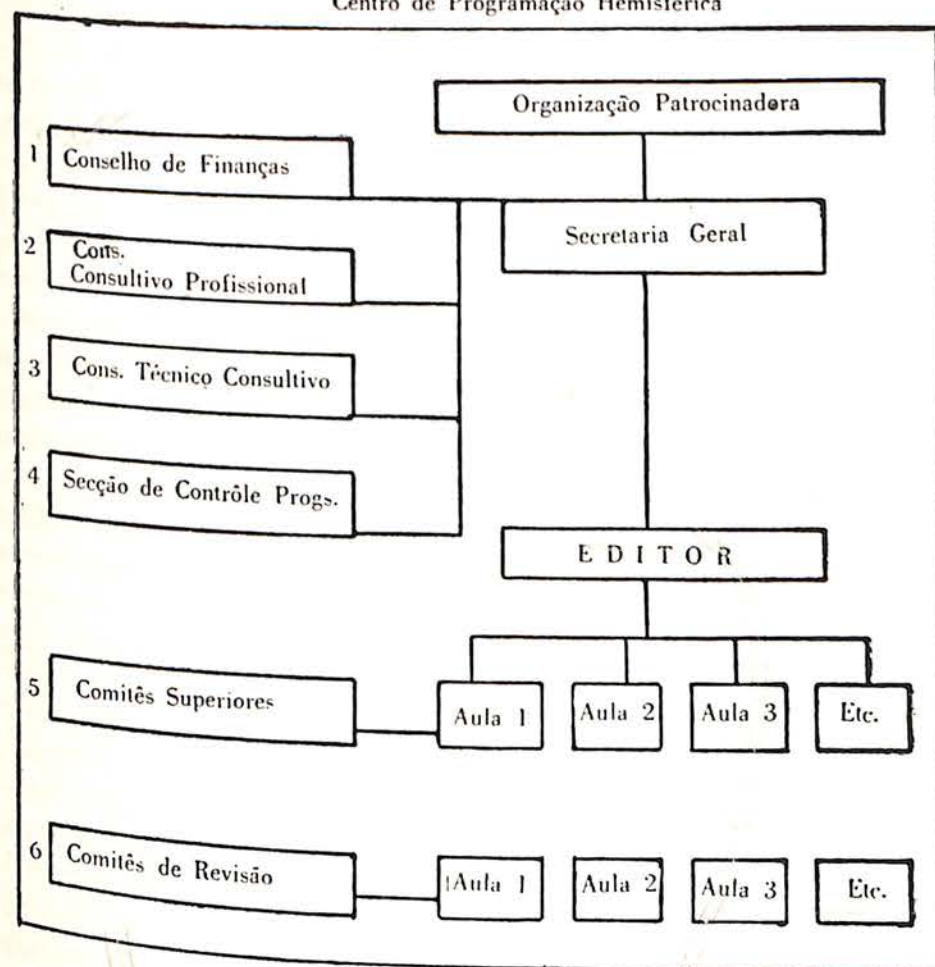
O funcionamento dos vários comitês necessários ao desenvolvimento de todo um currículo exigiria a criação de um centro administrativo para assegurar a alta qualidade da programação. Tal centro coordenaria todas as atividades, possibilitaria o material necessário, artístico e gráfico, para preparação de instrumentos de ajuda visual, traduziria os scripts para apresentação auditiva e impressa e, finalmente, asseguraria a necessária estrutura financeira para a realização e continuação dos programas. Especificamente, tal centro administrativo seria um Secretariado ou uma Secretaria Geral. (Ver quadro I para organização sugerida).

Esta Secretaria Geral funcionaria sob a égide de uma organização internacional tal como a Organização Pan-Americana de Saúde, que já trabalha em educação na área de saúde. Tal patrocínio implicaria automaticamente na participação de todas as nações do hemisfério através da máquina administrativa já em funcionamento. Também permitiria o mecanismo asseguratório de um controle centralizado dos fundos obtidos para realização dos programas e sua difusão.

No Quadro de Organização proposta, cada Comitê Superior completaria seu programa, ou revisão de um programa e faria circular o material para revisão e sugestões pelo Comitê de Revisão. Uma vez estabelecido o programa protótipo, com a aprovação do comitê, seria ele enviado à Secretaria Geral. Daqui sairia para o editor que, com seu corpo técnico de educação e programadores, examinaria no programa a necessária clareza de apresentação e o submeteria às adaptações de rotina para edição. Quaisquer alterações maiores do programa determinariam sua devolução ao Comitê Superior. Os originais com aprovação do editor serão enviados ao Conselho Consultivo Profissional para revisão final, antes de submeter o programa à execução da dispendiosa parte de preparo do material de ajuda visual e tradução. Então o programa será submetido a um pequeno grupo de estudantes, para experiência. Os resultados destes testes, juntamente com o programa, serão revisados pela Junta

QUADRO Nº 1

Gráfico de Organização
Centro de Programação Hemisférica



- 1 — Conselho de Finanças — Composto de representantes dos Governos, universidades e fundações particulares.
- 2 — Conselho Consultivo Profissional — composto de destacados educadores em organizações de saúde, medicina e odontologia.
- 3 — Conselho Técnico Consultivo — composto de programadores destacados e técnicos em audiovisualização para assegurar a melhor apresentação do material.
- 4 — Secção de Contrôlo de Programas — composto de artistas, fotógrafos e programadores de tempo integral para desenvolvimento dos programas submetidos pelos comitês superiores.
- 5 — Comitês Superiores — composto de cinco elementos importantes nas áreas específicas que serão designadas.
- 6 — Comitês de Revisão — composto de um número limitado de elementos voluntários com interesse maior em áreas específicas designadas pelos comitês superiores.

Editora e seus consultores; se julgados satisfatórios, reproduzidos em quantidade suficiente para satisfazer a demanda.

É indispensável que os programas assim organizados satisfaçam as exigências de todas as escolas participantes. A troca de informações e o contato entre os vários comitês deverão ser um contínuo mecanismo de educação. Da mesma maneira, a seleção de profissional de qualidade permitirá um método de reconhecimento de contribuições valiosas inteiramente racional e sem parti-pris em benefício da literatura. O uso da eletrônica permitirá a junção de todos os centros de aprendizagem, em benefício do estudante, do professor e dos comitês. Neste ponto, pode-se ver que tanto a qualidade da matéria quanto o método de apresentação são viáveis por todos os padrões profissionais e técnicos. O próximo passo a ser considerado é o rendimento em termos de devolução do aluno. As sequências interrogatórias podem ser apresentadas seguindo cada grupo ou módulo de informação na apresentação do programa. Uma compilação das respostas de cada escola participante poderia ser remetida à Secretaria. Tais compilações poderiam ser facilitadas pelo uso, por parte do estudante, de cartões perfurados em máquinas portáteis, ou por meio de respostas mais sofisticadas para gravar as respostas aos testes de múltipla escolha. Em troca, o ingresso total de respostas de todas as instituições poderia ser avaliado por meios estatísticos para localizar pontos fracos no programa, para ajudar a determinar as áreas problemas do ensino devido às razões como qualidade de tradução ou adequação da apresentação. Tais informações seriam extremamente valiosas para os comitês originários, quando das suas revisões.

O método de desenvolvimento do programa acima mencionado só mudará fundamentalmente o papel do professor. Ele se tornará um moderador, com a habilidade e o tempo necessário para discutir as várias fases do programa. Tornar-se-á também um crítico e diagnosticador. Será capaz de reconhecer facilmente os estudantes excepcionalmente dotados ou mal dotados, como uma decorrência da apuração do rendimento. Melhor ainda: o professor estará em condições de ajudar cada um destes indivíduos tão distantes entre si na escala acadêmica. O estudante lendo poderá repetir as sequências programadas tan-

tas vezes quantas necessárias; o estudante mais inteligente pode progredir tão rapidamente quanto desejar, se as condições necessárias lhe forem dadas. O professor terá também tempo preciso para olhar a literatura e direção dos departamentos, bem como para pesquisas. A participação nos vários comitês permitirão ao professor não só contribuir para melhoria dos programas, como também se beneficiar do intercâmbio de informações por ocasião da revisão de programas. A interligação eletrônica de bibliotecas e profissionais em todo o hemisfério acelerará grandemente o intercâmbio de informações biomédicas.

Resumindo, nós agora temos os corpos docentes, o conhecimento e a maior parte do equipamento que permitirá a aplicação no método acima preconizado se tornar uma realidade em todas as faculdades e escolas do hemisfério. Tudo que se precisa é a imaginação e a iniciativa para desenvolver a base administrativa para possibilitar a realização contínua dos programas e participação total.

Até aqui, esta apresentação tem sido de natureza teórica. Seja-nos permitido discutir agora, a questão básica de como nós, reunidos aqui na Universidade Federal de Pernambuco, podemos cooperar para tornar nossos planos uma realidade. Nossa tarefa é demonstrar que os programas em cooperação podem ser realizados — programas que irão de encontro às aspirações e padrões de cada um de nossos países e que satisfarão as exigências de professores e estudantes em nossas respectivas escolas. No momento, há um programa piloto que compreende quatro escolas nos Estados Unidos e a Universidade Federal de Pernambuco. Cinco scripts-módulo foram feitos e precisam agora do material audiovisual para complementação. Cinco outros estarão completos antes do fim do ano. A Universidade de Porto Rico tem atuado no papel de Coordenadora de Programas. Ainda não houve formação de comitês — apenas há elementos trabalhando em base individual, comunicando o resultado final para sugestões e informações.

As comunicações pelo correio tem se mostrado decepcionantemente lentas. Contudo, a cooperação e a realização de programas tem sido boa. Elementos gráficos são restritos agora

Editora e seus consultores; se julgados satisfatórios, reproduzidos em quantidade suficiente para satisfazer a demanda.

É indispensável que os programas assim organizados satisfaçam as exigências de todas as escolas participantes. A troca de informações e o contato entre os vários comitês deverão ser um contínuo mecanismo de educação. Da mesma maneira, a seleção de profissional de qualidade permitirá um método de reconhecimento de contribuições valiosas inteiramente racional e sem parti-pris em benefício da literatura. O uso da eletrônica permitirá a junção de todos os centros de aprendizagem, em benefício do estudante, do professor e dos comitês. Neste ponto, pode-se ver que tanto a qualidade da matéria quanto o método de apresentação são viáveis por todos os padrões profissionais e técnicos. O próximo passo a ser considerado é o rendimento em termos de devolução do aluno. As sequências interrogatórias podem ser apresentadas seguindo cada grupo ou módulo de informação na apresentação do programa. Uma compilação das respostas de cada escola participante poderia ser remetida à Secretaria. Tais compilações poderiam ser facilitadas pelo uso, por parte do estudante, de cartões perfurados em máquinas portáteis, ou por meio de respostas mais sofisticadas para gravar as respostas aos testes de múltipla escolha. Em troca, o ingresso total de respostas de todas as instituições poderia ser avaliado por meios estatísticos para localizar pontos fracos no programa, para ajudar a determinar as áreas problemas do ensino devido às razões como qualidade de tradução ou adequação da apresentação. Tais informações seriam extremamente valiosas para os comitês originários, quando das suas revisões.

O método de desenvolvimento do programa acima mencionado só mudará fundamentalmente o papel do professor. Ele se tornará um moderador, com a habilidade e o tempo necessário para discutir as várias fases do programa. Tornar-se-á também um crítico e diagnosticador. Será capaz de reconhecer facilmente os estudantes excepcionalmente dotados ou mal dotados, como uma decorrência da apuração do rendimento. Melhor ainda: o professor estará em condições de ajudar cada um destes indivíduos tão distantes entre si na escala acadêmica. O estudante lendo poderá repetir as sequências programadas tan-

tas vezes quantas necessárias; o estudante mais inteligente pode progredir tão rapidamente quanto desejar, se as condições necessárias lhe forem dadas. O professor terá também tempo preciso para olhar a literatura e direção dos departamentos, bem como para pesquisas. A participação nos vários comitês permitirão ao professor não só contribuir para melhoria dos programas, como também se beneficiar do intercâmbio de informações por ocasião da revisão de programas. A interligação eletrônica de bibliotecas e profissionais em todo o hemisfério acelerará grandemente o intercâmbio de informações biomédicas.

Resumindo, nós agora temos os corpos docentes, o conhecimento e a maior parte do equipamento que permitirá a aplicação no método acima preconizado se tornar uma realidade em todas as faculdades e escolas do hemisfério. Tudo que se precisa é a imaginação e a iniciativa para desenvolver a base administrativa para possibilitar a realização contínua dos programas e participação total.

Até aqui, esta apresentação tem sido de natureza teórica. Seja-nos permitido discutir agora, a questão básica de como nós, reunidos aqui na Universidade Federal de Pernambuco, podemos cooperar para tornar nossos planos uma realidade. Nossa tarefa é demonstrar que os programas em cooperação podem ser realizados — programas que irão de encontro às aspirações e padrões de cada um de nossos países e que satisfarão as exigências de professores e estudantes em nossas respectivas escolas. No momento, há um programa piloto que compreende quatro escolas nos Estados Unidos e a Universidade Federal de Pernambuco. Cinco scripts-modelo foram feitos e precisam agora do material audiovisual para complementação. Cinco outros estarão completos antes do fim do ano. A Universidade de Porto Rico tem atuado no papel de Coordenadora de Programas. Ainda não houve formação de comitês — apenas há elementos trabalhando em base individual, comunicando o resultado final para sugestões e informações.

As comunicações pelo correio tem se mostrado decepcionantemente lentas. Contudo, a cooperação e a realização de programas tem sido boa. Elementos gráficos são restritos agora

àquilo que de melhor cada área pode produzir. Microfotografias representam o que de melhor pode ser obtido pela cooperação de grupos. O Conselho Consultivo presentemente consiste de um histologista, um odonto-patologista, psicólogo e um microscopista eletrônico. O financiamento está a cargo da Fundação do Serviço de Saúde Pública dos Estados Unidos. Até o presente, êste esforço cooperativo tem sido insignificante em termos do que pode ser feito. Todavia, estas tentativas pioneiras de cooperação hemisférica deram a base para uma futura expansão. Deram a confiança necessária aos vários participantes a ponto de não mais permitir perguntas tais como "É possível a programação?"

A fim de encerrar esta sessão com um desafio ao futuro, gostaríamos de solicitar a participação da Sociedade Brasileira de Anatomia para ajudar na confecção de um programa completo de histologia até setembro de 1970. Em segundo lugar, gostaríamos de iniciar os esforços para transformar dois dos programas experimentais em programas realmente superiores, com as esperanças de que essa transmissão seria feita no Brasil para uma estação em Pôrto Rico e outra seria de Pôrto Rico para Recife. Tais transmissões provariam a viabilidade de transferência de sequências ordenadas de ensino de uma parte do mundo para outra, em benefício de todos. Também em 1971, gostaríamos de ver uma transmissão de informações computadorizadas impressas dos Estados Unidos para escolas profissionais no Brasil, usando o sistema telex ora instalado nas universidades federais brasileiras. Finalmente, em 1972, gostaríamos de ver uma conferência transmitida via satélite entre participantes de comitês superiores que se localizem no Brasil, Pôrto Rico e Estados Unidos.

Se tais objetivos poderem ser alcançados, ficará demonstrado que o saber coletivo de nosso hemisfério está ao dispor de todos. E possivelmente de maior importância é o fato de que haverá um fortalecimento da amizade internacional que une as Américas do Sul e do Norte. Com sistemas de comunicação modernos, mesmo que estejamos separados por milhares de milhas, estaremos apenas a alguns segundos de distância eletronicamente.

LUÍS SOLER

A ARGILA
E O SAL

SEPARATA DA REVISTA
ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

PRELÚDIO

Difícil, mesmo, é ver.
Porque por trás dos olhos
assoma sempre o coração inquieto
e velhas transparências se interpõem
entre nós e o de fora.

— Onde, uma côr que não conjura formas?
um perfume que volta sem lembranças?
um traço a-toa que nada signifique?
um silêncio deserto?... —

Morrer, eu imagino, chegará com frescores
de barro espesso, primitivo, amnésico...

a Ariano Suassuna

Que os dedos da alma, lentamente,
modelem o meu corpo.
Um dia meus sentidos, se apagando,
darão por finda a estátua de sal.

De um gesto — o derradeiro — surgirá
o rosto exato de um destino errante;
soma final de tôdas as estranhas
máscaras que em mim viveram.

Virá então um Arqueiro silencioso
a ler nos sulcos consumados. Depois,
recobrando seu dardo escrutará
nos altos céus uma estrêla implacável.

Abrçar-te
era abraçar a fugidia chuva,
as côres de uma festa, aromas
do verão que se exala de espalhadas frutas:
tão insólito, tudo!...

Te abraçava
e a fôrça dos meus braços
arrancava do nascente dos tempos,
da medula das pedras.

Estendiam-se
asas misteriosas
para os aléns da morte e do nascer
e meu peito, de chôfre, não sei como,
dava para conter a imensidão...

Tantos abraços, desde então!... e sòmente consigo
acarinhar a pele da saudade!

O TEMPO VIVIDO

Contar os anos
deixa tudo tão incerto!

Há anos breves
e anos que nunca acabam.

Um ano é amarelo, outro é azul
ou vermelho
ou tem o gris das cinzas...

Alguns anos, parece, desmancharam-se.
Outros ficam rufando nos tambores do peito.
Outros, ainda — bem que os conheço — ameaçam,
desforram-se.

... o que adianta
a contagem dos anos?

Quem queira, sim, sentir de vez
o tempo já vivido
— depois talvez sorria —
conte seus dias até hoje
em dias.

À AMIGA, AO PÔR DO SOL

Silenciosa amiga, como os anos se escoam
diante dos olhos cada vez mais fundos!...
Silenciosa amiga, como os anos se escoam.

Nesta hora de pompas incendiadas
ouves também — eu sei — asas que batem
em remotos azuis, juvenis para sempre.

Dá-me tua mão, irmã na nostalgia.
No limiar da noite há claridades
màgicamente dispersas entre as coisas...

Venho de Ti, como a torrente
que nasce em altas neves;
despenho-me pelos barrancos
com insolente fúria.

Sou água nova a comprazer-me
no borbulhar sonoro;
canto, longe de Tua paz,
desafios de fuga.

Tu ouves meu louco bulício
sem quebrar Teu silêncio.
Penso: reservas-me, lá embaixo,
planícies semeadas?...

O que eu ganhei: água na bôca
diante do cercado laranjal;
tremor das mãos sem ousadia
para roubar a fruta.

O que eu perdi: um coração
a debruçar nos olhos admirados;
música dos sentidos se entreabrindo;
subir às nuvens sobrenadando seivas.

O que encontrei: vozes enfatuadas
na feira das cobiças e as empáfias.
E uma secreta voz: "Em vão, Luis,
só frutifica a flôr nunca colhida..."

O que deixei: galos do amanhecer,
ensolarada paz das coisas fúteis...
Adeus, trilhas!... Ando em névoas, agora.
... eis os meus lucros, eis as perdas minhas.

a Lenyra, amiga

Verdes bandeiras
de ramos delirantes:
vento de juras
nas brenhas da paixão!...

... mas nos últimos galhos dos sentidos
amadurecem borboletas
que um dia, de improviso,
reclamam seu momento para desfraldar côres
— breve, cambaleante, repentina beleza! —

Sim!... que em nosso peito finca, às vezes,
o pânico à saudade
da flor que em furnas solitárias
abre o cálice
e dança
e queima seu perfume
e murcha...

... para ninguém.

Além ou aquém dos olhos,
luz e trevas?...

Soubesse ao menos se és revolta
ou aceitação, coragem!

Soubéssemos um dia para que
infortúnios, fortuna...

Sinto apenas o tempo traspassar-me
e nos olhares dos outros reencontro
as interrogações minhas. Envolve-me demais
o pânico de todos, para entender a fôrça,
e não sei que lamentas quando agitas
meu sangue, azar que não governo!...

DESPEDIDA

Adeus!... Horizontes me chamam
e no ar esvoaçam promessas
e cheiros distantes.

Não, não fales!
O tempo, se eu ficasse,
semearia chumbo nos relógios
e tédio nos silêncios.

Devo ir embora.
a cansar-me de terras e sonhos.

Adeus!... Não me esperes.
Embora saibas
que voltarei, um dia, com a rosa
dos ventos murcha na lapela.

E aprender

A RACHA

a César Leal

Não, não sei em que momento
aconteceu... Mas o cristal rachou-se
irreparavelmente.

— ... Foi em hora de fúria,
unhas rebeldes, as raízes minhas,
num solo áspero demais?

... Foi no âmago de um sono descuidado,
quando o incenso dos sonhos
faz crepitar esquecidos rescaldos?

... Não chorada, uma lágrima morta
cortou talvez, no fundo dos olhos,
como um diamante vingativo? —

Nem sei!... aconteceu secretamente.
Como o aniversário da morte que virá:
desconhecido, certo.

E de repente hoje é que eu compreendo:
nunca mais — nunca! — a mão do Deus
de outrora voltará a me suster.

NOTURNO, DESDE MINHA CAMA

Sem mágoas. Sem saudades...
Chuva de abril, um pouco
como tu: simples, oferecida,
caindo em leves rosários rumorosos.

A secreta conversa da garoa
chega-me do jardim. É bom
estar deitado só. Não amo
ninguém. Gosto de muita gente.

Meia noite passou. As ruas
da cidade brilham, lá embaixo
sob as lâmpadas. Dormias,
mar, e a chuva te arrepia?

Agora é tempo de esquecer
rancores, desencantos...
As teimosas agulhas da paixão
furam apenas velhos versos.

A ARGILA E O SAL

Cala. Cala.
Racha-se tanta argila. Tanta!

"Olhai as serpentinas
nas varandas do peito
o dia após a festa!"

Cala, te digo!

"Foi demolida a escada, noutros tempos
descida para sempre".

Cala.

"Os muros plangem a velhice do sol
e a desertão das lagartixas últimas".

Cala.

Cala e escuta:
chega um silêncio de muito longe. Vem
de brancas, de irreparavelmente mortas
salinas solitárias.

Para nos despedir temos as mãos.
Levantadas e abertas, para as palmas soltarem
todos os sulcos que caem com o adeus;
abanando, porque fios de sedas delicadas
uniam mãos que partem e que ficam
e é preciso rompê-los sem que as mãos nada sintam.
Ai, mãos de despedidas que ao baixar
envelhecem de vez todo um tempo de ausência
ou são, quem sabe até, mãos sepultadas!

Para voltar, em troca, o que é que temos?...
não servem mãos, nem braços, nem lábios retraídos;
não servem lágrimas com sal de longe;
não serve um coração que não é mais
o coração que todos conheciam.

Não temos nada. Só uma hora prevista:
um melancólico domingo à noite, sempre o mesmo
para aqueles que voltam.

Não, melhor nunca voltássemos
onde velhas janelas e olhos que nos choram
vitrificaram o tempo na lembrança.

... e em verdade, haverá alguém que volte?
Porque não é somente a água do rio: as pedras
da ponte — as pedras! — também mudam.

Tantas, as mãos levantadas
aos céus da noite!
Tão gritante, o silêncio
e breve, a longa vida!...
— Em minha fronte
extraviou-se um anjo
sofrendo a eternidade. —

Da escuridão da estrada,
por um momento, espio
as mesas do festim, feito mendigo.

Quando prossigo meu caminho
as estrêlas enviam
fugazes vagalumes a riscar
em derredor de mim enigmáticos círculos.

Como a muralha, sombras, tudo o que eu tive.
Deslizantes tesouros do espelho, meus tesouros.
— mais só a muralha depois de cada sombra;
os espelhos mais nus, a cada imagem. —

E hoje, vaga vazia na maré de um outono,
estranho à fôrça que me encaracola,
persisto apenas numa crista de espumas
e num longo olhar rochas onde irei rebentar.

Porque voltou o verão esta manhã,
velhas veredas me levaram ao esmo
até os rochedos lá da praia — te lembrás? —

Estranho, um coração que emudeceu!
Isto reencontrei:
os ásperos penhascos,
a areia morna,
os azuis do horizonte,
as escamas do sol a flutuar nas vagas...

um forasteiro em minha pele, à sombra
dos tamarindos e dos tempos sumidos.

ADÃO AFLITO

ao Pe. Jaime Diniz

Da submissão do barro, despertei
às secretas revoltas da arrogância;
o que de olhos cerrados conhecia
desconheci, acordado.

E hoje o tempo balança, para mim,
dos sentidos afoitos a uma rígida máscara:
a um lado e outro, bronzes roucos vibram
com idêntica mágoa.

Ah, se me devolvessem ao início
onde o carôço amargo dêsse fruto
pudesse rebrotar ramagens novas!...

Seria, então, pouso de pássaros, de ventos
bandeiriola; tamborim das chuvas, eu,
apenas testemunha de um instante de tudo.

SONHEI MINHA MORTE

a Jaime Carreiro

Minha jangada na praia
virada para sempre.
A vela, pintada com meu sangue,
apodrece na areia.

... Sobe a lua dos mortos
para acender nas ondas
fulgores de saudades implacáveis.

Quero viver, outra vez!

Crescer com a mata,
respirar com os ventos,
viajar com as nuvens,
rodar com a terra...

De nôvo!... nos enganos de sempre
sofrer os desenganos
de sempre.

Voltar a querer. Sentir
a incrível riqueza que nos trazem
duas mãos vazias.

... Uma morte, por último,
sem sonhos nem memória.

QUATRO MOMENTOS PARA UMA PAIXÃO

VEEMÊNCIA

I

Qual, dentre tantas palavras, a que dita
flôres à rama, rota ao vôo das aves,
olhos d'água aos penhascos... a que diria
o renascer que no meu pulso impões?

Não quero horas que chegam sem trazer-te
ao meu lado, nem risos e conversas
que tua voz não estremece, nem
côres do entardecer, vinhos ou livros...

Sòmente as coisas que já te conhecem
vêm lá de fora navegar meu sangue.
Falo teu nome e me responde a vida;
falas o meu e minhas mortes morrem.

a Salvador Dali

II

Relincham potros nos prados de outrora.
— mar adentro, fogueiras! — Velhos tocos se racham.
Fermenta nos celeiros o trigo adormecido
e uma rara penugem deixa o ar mais espesso.

Ai, noite sem relógios!... Transbordam vinhos
nos tachos que sangram em ocultos porões.
Minhas mãos estalaram, as pálpebras me ardem
e há formigas mordendo meus lábios de cortiça.

III

Não é saudade, o que acompanha
tua lembrança.
É uma música.

Menos:

a névoa de música
que deixam os ciganos pela estrada...
É lua em céus do dia,
chuveiro sobre os lombos do alto mar...

Não é saudade.

Não há saudade assim:
incurável tristeza de estar longe
e não te querer mais junto de mim.

POSLÚDIO

IV

Não a raiz, e sim a flôr
que balança na aragem, transitória.

Não palavras. Só ecos
de uma velha toada na memória.

Não o seixo no espelho da lagoa:
apenas rodas d'água se abrindo e serenando.

Uma lembrança cândida, imprecisa:
não mais como um martelo, tu, nas minhas veias!