



A dramaturgia camiliana a espelhar sua mundividência

The camilian drama reflecting his perception of world

Profa. Dra. Flavia Maria Corradin, FFLCH-USP

Resumo: O artigo busca examinar a dramaturgia do autor português Camilo Castelo Branco de modo a focalizá-la como uma achega primordial para a compreensão da escorregadia mundividência camiliana flagrada notadamente em suas novelas e romances.

Palavras-Chave: romantismo; dramaturgia; Camilo Castelo Branco

Abstract: The paper examines the dramaturgy of the Portuguese author Camilo Castelo Branco to focus it as a capital help to understand the slippery Camillian perception of world present especially in his novels and romances.

Keywords: romanticism; dramaturgy; Camilo Castelo Branco

1. Uma dramaturgia a oscilar entre o riso e as lágrimas

A dramaturgia romântica, segundo Luiz Francisco Rebello, limita-se entre 1838 (**Auto de Gil Vicente**, de Almeida Garrett) e 1871 (**O condenado**, de Camilo Castelo Branco). A incursão camiliana pelo teatro se deu, entre os anos de 1847 e 1871. Portanto, nos prelos ou nos palcos, a experiência dramaturgic de Camilo transcorreu, *pari passu*, acompanhando a moda e o gosto do Romantismo entronizado. É natural que suas peças, respondendo ao apelo do momento, travassem um diálogo com a norma estética do período.

A resposta camiliana à moda dos melodramas históricos, imperante na década de 40, teve dois títulos: **Agostinho de Ceuta** e **O marquês de Torres Novas**, publicados, respectivamente, em 1847 e 1849. Frutos da incipiência, ambas as peças, se submetidas ao rigor crítico de Alexandre Herculano, incorreriam em defeitos imperdoáveis para o autor de **Portugaliae monumenta historica**.

Herculano, num parecer datado de 1842, acerca de **D. Maria Telles**, drama em cinco atos de Rodrigo Sousa de Rebelo (vol. IX, pp. 235-271), concorrente aos prêmios oferecidos pelo Conservatório, oferece uma verdadeira receita de como urdir uma peça histórica. Os principais tópicos de seu pensamento podem ser resumidos assim:

a) a condição básica do autor que se dedica ao (melo)drama histórico é “saber profundamente a história da época e do povo” evocados;

b) os vultos históricos são o resultado e resumo da situação social do País; portanto, só à luz dessa situação social podem ser compreendidos, avaliados, explicados;

c) o maior defeito de uma personagem histórica reside em não representar a época a que pertence: elas não devem ser representantes do gênero humano em geral, mas representantes de uma geração, de uma época, de um País;

d) os caracteres não devem ser falsificados em relação à História, de modo que os lineamentos de sua personalidade devem ser buscados em fontes históricas;

e) as ações e reações das personagens devem ser pintadas de acordo com o caráter que lhes atribui a História.

Como se percebe, Herculano dá muita ênfase à verdade histórica, que será, com suas fontes fidedignas, o alicerce para o delineamento verossímil e verdadeiro do entrecho e dos caracteres. As cores local e temporal não se pintam com o mero artifício de malhas, achas, armaduras, castelos e pitorescos arcaísmos. É preciso captar a alma e forças-motrizes sociais do período ressuscitado.

À luz de tais conceitos, o **Agostinho de Ceuta** camiliano está reprovado, uma vez que revelam as infrações cometidas aos cânones de Herculano. A mais flagrante, para ficarmos só nela, é a caracterização de D. Afonso VI, cuja invalidez física e moral se transformou na prepotência libidinosa responsável pelo conluio que visa à sua deposição. Falsificados caráter e entrecho em relação às fontes e lições históricas, a época evocada serve apenas de pretexto e pano de fundo para o amor entre um pajem e uma nobre. A grandiloquência retórica do Ultra-Romantismo (mais uma impugnação crítica de Herculano às peças históricas) pontua os lances e expedientes melodramáticos da peça, subserviente ao figurino da fôrma na exploração dos amores impossíveis ou contrariados, das conspirações palacianas, dos espantosos e inesperados reconhecimentos.

O marquês de Torres Novas também não preenche os requisitos canônicos de Herculano. Verdade que desta feita Camilo tinha uma fonte histórica respeitável, Frei Luís de Sousa, nos **Anais de D. João III**. Contudo, a exemplo do que faziam os melodramaturgos do período, alvos dos senões de Herculano, ei-lo a arrancar uma página da História, a escolher uma época, alguns nomes, tudo submetendo seja à transfiguradora imaginação romântica, seja à carpintaria do melodrama. A mola mestra, como vimos ao analisar a peça, são os amores perjuros das fementidas Guiomar Coutinho e Maria de Noronha, num enredo de traições e sanguinolentas vinganças, deixando no palco um saldo de quatro mortes. Onde o espírito da época evocada, sua situação social, de que as personagens seriam o reflexo e o compêndio, como desejavam a sisudez e o rigor de Herculano? As cores local e epocal de **O Marquês de Torres Novas** eram as mesmas de quantos melodramas históricos do período — tenebrosas, sinistras, penumbrosas, sítios propícios para traiçoeiros golpes de punhal e inesperadas revelações de misteriosas identidades.

Mesmo que descontemos sua proverbial ironia, Camilo arrependeu-se dos seus cometimentos histórico-dramatúrgicos. Além de ter logo abandonado o veio, reconhece, em 1857, a incipiência (ou será insipiência, na óptica de Herculano?) de “**Agostinho de Ceuta e O marquês de Torres Novas**, que não posso dizer de horrível memória, porque ninguém se lembra delas”.

Esta década de quarenta não seria de todo perdida. Exercitou o estoque dos expedientes melodramáticos, adestrando-se na fôrma que fazia a delícia e choradeira dos palcos românticos, apurou a lacrimosa sentimentalidade e o papel avassalador da paixão, que há de distinguir seus melodramas burgueses em relação à norma epocal, além de ensaiar dois diálogos dramáticos em que embrionam motivos fulcrais de sua comediografia. Referimo-nos a **O tio egresso e o sobrinho bacharel** e **Os dois murros úteis**.

Escritos em 1849, só apareceram, insertos em **Noites do Lamego**, em 1863, época — note-se — em que, simultaneamente escreve melodramas burgueses e comédias. A vinda a lume na mesma data em que se representou

O morgado de Fafe amoroso, a tratar de ambos os motivos, pode ser mera coincidência. Mas pode representar a vinda à tona, emergente do inconsciente, de um tema que, germinal em 1849, permeará as tramas e conflitos de sua dramaturgia. A exemplo do que ocorrerá nos melodramas burgueses e nas comédias, **O tio egresso** e **Os dois muros úteis** — cronologicamente os primeiros textos teatrais cômicos de Camilo — tratam fundamentalmente da literatice e da *(in)autenticidade dos seres*.

No primeiro caso, o sobrinho é o representante da geração moderna. Com sua bacharelise de ultra-romântico e poeta, veste (e camufla), com a grandiloquência das metáforas etéreas, a realidade, que resulta, assim, literária, livresca. Realidade onde, denuncia o tio, “é tudo imaginação”, sem “vislumbre de sentimento”. Daí o saudosismo do tio, representante de uma geração passada, quando as coisas tinham menos brilho retórico “e mais coração”. Ausência, pois, de autênticos sentimentos é o que lamenta o tio, ao denunciar a literatice que reveste seres e realidade, tornando-os contrafações literárias.

Os dois muros úteis punem com o desforço físico dois sedutores saídos das páginas das novelas românticas com toda a logorréia do estilo ultra-romântico. Figuras poéticas de folhetim, são um plágio literário, a exemplo da quase seduzida, uma **bas bleu**, que, também corrigida com o susto, passou a ler menos e, sensatamente, engordar mais. Inautênticos, ei-los expostos ao ridículo. Numa sociedade de aparências, natural que o tema da *(in)autenticidade* tenha a ver com o conflito Ser **versus** Parecer, axial em sua comediografia.

A exploração do melodrama burguês a partir dos anos cinqüenta atende também às exigências da moda entronizada. O modelo posto em voga por Mendes Leal e Ernesto Biester, para usarmos uma expressão camiliana, puxava pelas glândulas lacrimais e punha em cena, basicamente, o conflito Poesia **versus** Dinheiro. De um lado, a utopia de uma sociedade que deveria nobilitar-se pela honra e pelo trabalho, a apologia do **self-made man** que, saído da pobreza, conquistará seu espaço com probidade. Na trincheira oposta, os *homens de mármore*, corações empedernidos, adoradores do

bezzero de ouro numa sociedade em que o homem era o lobo do homem. De um ângulo, o frêmito social e tribunício espelhava as aspirações de uma classe em luta contra a aristocracia empobrecida e decadente, a viver da glória enferrujada de seus brasões, encastelada no ócio e, portanto, desadaptada a um meio cuja palavra de ordem era o trabalho dignificante. De outro, o combate ao argentarismo sem entranhas do capital especulativo visava a impor a essa mesma burguesia, instalada no poder, um modelo ético que a dignificasse. Esse modelo foram os melodramaturgos burgueses buscar na herança simbólica da aristocracia desapeada do poder. O discurso de Mendes Leal e Ernesto Biester, para ficarmos nos dois mais representativos, objetivava incutir na burguesia — note-se — *nobreza* de caráter, *fidalgua* de maneiras. Em suma, os melodramas do período constituíam um compêndio para formar burgueses *fidalgos*. Esse esforço de nobilitação da burguesia preparava e justificava o surto dos *barões* do Constitucionalismo, tão criticado em **Viagens na minha terra** pelo mais tarde *Visconde* Almeida Garrett, que, aliás, muito bem sintetizou o conflito Poesia **versus** Dinheiro, ao dizer que a sociedade era materialista e sua literatura utopicamente espiritualista.

Com este pano de fundo, Camilo fez palcos e prelos gemerem com seus melodramas burgueses. Sem fugir à regra, sua melodramaturgia foi, como vimos, espiritualista. Não estranha que, em perfeita sintonia com o momento, seu melodrama burguês de estréia na cena portuguesa (1855) repercuta, no título, a temática que, dominante no período, ao cabo foi também sua: **Poesia ou Dinheiro?**

O exame de seus melodramas burgueses mostra-nos que *Poesia* emblematizava espiritualismo, altruísmo, paixão avassaladora e de raiz, sentimentalismo, tudo visceralmente autêntico. Por sua vez *Dinheiro*, além do óbvio argentarismo, cunhava o filisteísmo burguês, a inautenticidade das aparências.

O diálogo camiliano com a fôrma teatral imperante só não foi totalmente parafrásico, ao reproduzir e *conformar* o paradigma temático do momento, porque se ausenta o intuito de intervenção social, notável em Mendes Leal, Ernesto Biester e outros, dirigido, como vimos, no sentido utópico

de nobilitar a burguesia. Ademais, o papel das paixões avassaladoras e excruciantes, o purgatório das expiações que põem à prova os verdadeiros sentimentos, os desencontros do Amor impossível ou contrariado, dão a tônica característica de seus melodramas burgueses, transformando seus heróis e heroínas em vítimas de sentimental e ultra-romântico Coração.

Outra nota caracteristicamente camiliana reside em seus protagonistas. Quase sempre enfocados como santos e mártires, nimbam-se de uma aura religiosa que acaba remetendo os possíveis móveis sociais de sua *queda* ou *purgatório*, neste *vale de lágrimas*, para os insondáveis desígnios de uma Providência. Este matiz tragicamente persecutório, para além de subterrâneo na fôrma melodramática,¹ transparece na cosmovisão dramática de Camilo, visível na intervenção sobre o presente de ominoso passado, como acontece em **Justiça, O condenado e Purgatório e Paraíso**: um passado a manifestar-se com a força nefasta de uma poluição que, nascida de faltas antigas, transmite-se para a nova geração, punindo-a ou infelicitando-a, direta ou indiretamente.

A comediografia retoma a temática Poesia **versus** Dinheiro, metaforizando-a agora no conflito Coração **versus** Estômago. As novas metáforas para o mesmo tema, inspiradas em órgãos do corpo humano, (indícios de um *naturalístico* pendôr para enfocar o prosaísmo da existência?), vão opor a sede dos sentimentos autênticos e — nos dizeres do João Jr. das **Cenas da foz** — a “víscera-rainha”, emblema do filisteísmo burguês.

Ao tratarmos das comédias, explicamos o aparente paradoxo que consistia em defender o Coração através da vitória do bom senso estomacal. Servindo-se da norma social, expressão da filistéia Cabeça burguesa, Camilo expunha ao ridículo os joanetes morais, o materialismo rasteiro de uma sociedade patarata, dominada pela inautenticidade, contrária, portanto, à idealidade genuína e de raiz de seus heróis e heroínas melodramáticos.

¹ Como nos lembra Eric Bentley, o enfoque melodramático é o da irracionalidade tragicamente paranóica, é o universo das perseguições, “a bondade perseguida pela maldade, um herói perseguido por um vilão, heróis e heroínas perseguidos por um mundo perverso”. **A experiência viva do teatro**, 2ª ed.: Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981, p. 186.

A originalidade da comediografia camiliana reside já nesta paradoxal inversão de exaltar e defender o Coração, servindo-se do triunfo do Estômago. Originalidade que repercute também no diálogo crítico travado, ao cabo, com as idealidades éteras e siderais seja de seus melodramas burgueses, seja dos alheios.

Sabemos que toda comédia é o baluarte na defesa da norma social e moral vigentes, castigando com o riso e o ridículo os desvios. Mas a comédia também pode ser a postulação de uma norma ideal, descontente com a imperante. O subterfúgio de erigir-se em defensor da norma social burguesa — o bom senso estomacal — , para desnudar-lhe todo o ridículo, implica um processo não só de paródia ao **status quo** , mas também de autoparódia, a rir-se do filisteísmo burguês, mas também a rir-se, desencantadamente, de suas próprias idealidades — as encasteladas nos melodramas. Por isso, dissemos, ao introduzir e focar sua comediografia, que rir era para Camilo ainda chorar — pelo diafragma.

Caso reste dúvida de que a comediografia camiliana, mesmo com o triunfo do Estômago, é uma defesa do Coração — simplesmente a outra face de uma mesma moeda: a do seu sentimentalismo ideal e espiritualmente romântico —, sirvamo-nos das consabidas lições de Pierre-Aimé Touchard, Henri Bergson e Eric Bentley.

Diz Aristóteles que a comédia é “a imitação de pessoas inferiores” (1981, p.23). Como é natural ao ser humano identificar-se com paradigmas superiores e ilustres, estaremos na comédia, segundo Pierre-Aimé Touchard, diante “sempre de um outro que não sou eu ou de um eu que eu rejeito”. Daí nossa não identificação ou antipatia. Anestesiado o coração, estamos aptos para a explosão do riso punitivo ou corretivo. Expondo no espelho do palco o filisteísmo burguês do espectador, Camilo leva-o a autopunir-se, uma vez que, ao rir, estará rindo de si próprio. A rejeição de seu materialismo e prosaísmo implica, a contraluz, o enaltecimento do espiritualismo, da Poesia, do Coração.

Já o processo de identificação e simpatia, próprio da natureza do melodrama, ocorre quando a desventura do herói ou heroína suscita no espectador compaixão e temor. A identificação é no caso tão intensa que, ao

vivenciarmos o infortúnio dos protagonistas, diz Eric Bentley, “a compaixão que sentimos por eles é pena de nós próprios; e, pela mesma ordem de idéias, compartilhamos de seus temores. Lamentamos o herói de um melodrama porque ele se encontra numa situação terrível; compartilhamos de seus temores; e, quando temos pena de nós próprios, pretextamos estar com pena dele”(1981, p. 185). A empatia que possa unir-nos aos santos e mártires da melodramaturgia camiliana, implica o protesto contra as vilanias que perseguem e excruciam a inocência, o espiritualismo, o amor. Em síntese, as manifestações mais autênticas (ônticas?) do Coração.

Como se viu, seja na comediografia, seja no melodrama burguês, Camilo está a defender as idealidades de seu sentimentalismo arraigadamente romântico.

Autenticidade de sentimentos e paixões é o que, ao fim, reivindica Camilo, em defesa de um romantismo ontológico, se assim podemos dizer. À luz desse clamor pela autenticidade, explica-se o papel do conflito *Ser versus Parecer* inscrito em suas críticas às “indróminas” românticas.

As “indróminas” constituíam contrafações do autêntico sentimento romântico. Construídas a partir de poses inspiradas em novelas da moda e de uma retórica sublime até à estupidez, tanto na logorréia metafórica como no estilo “ramalhudo”, as “indróminas” assumiam a condição de clichês literários. Ao denunciar a transformação do *ser romântico* em plágio livresco, Camilo desnudava-lhe a inautenticidade ontológica, saudoso do tempo em que se era legítima e visceralmente romântico. Outrora toda e qualquer semelhança com os paradigmas do Romantismo era mera coincidência, uma sintonia de almas, gêmeas nas desventuras, no sentimentalismo, na autenticidade ôntica. A vida imitava a Literatura — naturalmente —, sem os plágios existenciais nascidos da leitura e da literatice.

Se o romantismo, enquanto atitude perante a vida, esvaziara-se ao longo de trinta anos, transformado em clichê, em literatice, ou digerido pelo prosaico Estômago, isso também significava a própria agonia e morte de sua expressão literária (o Romantismo). No fundo da crítica às “indróminas” românticas estava o amargor de que o romantismo, enquanto expressão

autêntica de *ser* e *sentir*, sucumbia. A vitória do materialismo, do filisteísmo, enfim, do Estômago, deixava Camilo, naquele findar dos anos setenta, às portas de uma sociedade prosaica e patarata, cuja vileza seria melhor autopsiada com o bisturi da moda literária importada de França. Tal desalento talvez explique a incursão camiliana, no fim de carreira, pelo Realismo/Naturalismo.

Em **Eusébio Macário** (1879), **A corja** (1880), **A brasileira dos Prazins** (1882) e **Vulcões de lama** (1886) estaria Camilo traindo sua natureza visceralmente romântica?

Creemos que não. Arriscamos dizer que ainda aqui o inquerito da sociedade burguesa, com seu argentarismo, seu filisteísmo, suas vilezas e joanetes morais, era o indignado protesto de quem via a derrota do espiritualismo e das pulvéreas idealidades tão caros à sua alma de autêntico romântico.

Como “uma pessoa de sua família” fê-lo compreender, em **Eusébio Macário**, o Realismo/Naturalismo não passava de um Romantismo envergonhado de declarar publicamente seu projeto utópico de reformar e sanear a sociedade burguesa.

Note-se que seu primeiro romance na nova escola literária, mais naturalista que realista no intuito intertextual (o acima citado **Eusébio Macário**), traduz a mesma intenção crítico-paródica presente em sua comediografia, além de não esconder que sua eçiana “bengalada do homem de bem” no lombo (de porco?) daquela sociedade filistéia, argentária e decadente, poderia ser o prelúdio de idealizante (e por que não *utopicamente romântica*?) morigeração dos costumes.

2. Hipótese de conclusão.

Por fim, (se permitem expressão tipicamente camiliana), *bacoreja*-nos uma hipótese a ser provada, noutra texto, noutra espaço. Maneira de fechar um estudo, abrindo-o para a especulação futura de quem se aventure a trazer nova achega para a compreensão da multifacetada obra camiliana.

Bacoreja-nos a hipótese de que o pensar pela “Cabeça social” e ver a sociedade pela óptica do bom senso estomacal, artifício usado na comediografia, é em Camilo a expressão e a voz do sarcástico, crítico e paródico narrador João Jr., “autor” de **Cenas da Foz** e de folhetins estampados no periódico **Aurora do Lima**.

Dos muitos “autores” que Camilo deu a lume, dois deles marcadamente se caracterizam pelo bom senso estomacal: João Jr. e Antônio Joaquim. Ambos os “autores” estão numa zona fronteira entre o pseudonímia e a heteronímia. Têm biografia e textos próprios, mas a vernaculidade clássica do estilo e a visão irônica, quando não paródica e derrisória, da sociedade não se distinguem muito nitidamente das presentes nas novelas satíricas assinadas por Camilo.

A perspicácia do bom senso estomacal de Antônio Joaquim, a revelar que as idealidades românticas e incandescentes acabam numa boa digestão ou no prosaísmo do casamento, timbra pela placidez bem humorada de um rico proprietário rural, para quem a vida não é um melodrama vazado em “estilo de cebola ou de mostarda de sinapismos que faz rebentar chafarizes de pranto” — reparo, por sinal, dirigido às novelas passionais de Camilo. Diga-se que os “amores de salvação” camilianos reproduzem, na filharada e na felicidade digestiva de orelhas de porco e feijão branco, as máximas e crenças de Antônio Joaquim, aliás, parceiro de Camilo em **Doze casamentos felizes** e interlocutor pródigo de casos em **Vinte horas de liteira**:

Contudo, Antônio Joaquim não tem a ironia virulenta, o sarcasmo de João Jr. — no fundo, um magoado com o filisteísmo e o argentarismo da sociedade, dominada pelo Estômago:

O órgão privilegiado da sensação, nesta gente, é sem contestação o estômago. Esta víscera é o foco convergente e irradiante de toda a percepção, memória e mais atributos concernentes à alma, no entender dos ideólogos. Os ideólogos, supremos pataratas no mundo das quimeras, se viessem aqui fazer experiências *in anima vile*, mais depressa encontrariam a alma dum cântaro, que a do rei da criação, como em estilo gótico se denomina o homem.

(...) Há nada mais desgracioso, funesto e mazorro que o tipo hoje dominante nesta terra, o homem de joanetes e

barriga, o homem de belfas e cachaço, o homem cor de beterrava ressumando toucinho, o homem cevado de carnes estúpidas, sem consciência de ter alma, sem assomos de espírito, sem vestígios de espiritualidade, sem nada que o possa abonar num concurso com os instintos do orangotango, do dromedário, do ónagro paneleiro, da foca, do tubarão, e outras alimárias susceptíveis de ensino e de formatura em Direito?! Eu creio que não.

“(...) ... o dinheiro , enfim, consegue fazer do mais desamanhado e soez pantalão o que o Criador não faria, se quisesse; é, por último, o agente milagre que atenua, emenda e modifica as monstruosidades do homem, legadas da degeneração do paraíso terreal.” CASTELO BRANCO, vol. XII, pp. 1120-1122).

Como se percebe, a virulência cáustica de João Jr. contra o filisteísmo, o argentarismo, o Estômago, enfim, — lastimoso da ausência de alma, espiritualismo e idealismo na sociedade —, coincide com a visão apresentada pela comediografia camiliana.

Terá sido mero acaso o diálogo intertextual parafrásico que **O Morgado de Fafe amoroso** camiliano trava com o **Cenas da Foz** de João Jr.?

Ou a paráfrase de Camilo, tendo por matriz **Cenas da Foz**, é indício revelador de que o paradigma de sua comediografia (paródica, cáustica e, ao cabo, saudosa de espiritualismos e idealidades perdidos) é a óptica de João Jr.?

Resolver as nuances da duplicidade (poeticamente) passional e (prosaicamente) cômico-satírica de Camilo, talvez resida na interpretação dos textos periféricos à sua novelística.

Além da comediografia e dos melodramas burgueses — por nós tratados —, seria preciso examinar acuradamente as crônicas e os folhetins e as críticas e as nótuas estampados ao longo de sua prolífica carreira. Os patenteados por ele, Camilo, ao correr da pena preocupada em sustentar, comezinicamente, o estômago da família. E os assinados por seus pseudonímicos (quase herteronímicos) “autores”.

Como se disse, trata-se de hipótese para outra hora e outras páginas. Contudo, achamos conveniente esboçá-la, uma vez que se prende a uma das vertentes da dramaturgia camiliana.

Assim cai o pano sobre Camilo. Ficam-lhe as máscaras.

Bibliografia:

ALMEIDA, Fialho. **Actores e autores**: Lisboa, Clássica, 1970.

ARISTÓTELES. **A poética clássica — Aristóteles, Horácio, Longino**: São Paulo, Cultrix/Edusp, 1981.

BENTLEY, Eric **A experiência viva do teatro**, 2ª ed.: Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

BERGSON, Henri. **O riso**: Rio de Janeiro, Zahar, 1980.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Obras completas de Camilo Castelo Branco** (dir. Justino Mendes de Almeida); Porto, Lello & Irmão, 17 vols., 1982-1994.

HERCULANO, Alexandre. **Opúsculos**: Lisboa, Bertrand, s/d.

REBELLO, Luiz Francisco. **O teatro romântico (1838-1869)**: Lisboa, Instituto de cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, 1980.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. **Dioniso — a apologia do teatro/ O amador de teatro ou a regra do jogo**: São Paulo, Cultrix/Edusp, 1978.