

pp
33

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS



REVISTA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

JANEIRO-JUNHO 1977 — NÚMEROS 1/2

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

Universidade Federal de Pernambuco

(Anteriormente publicada sob o nome:
Estudos Universitários. Revista de Cultura
da Universidade | do | Recife)

Editada, trimestralmente, pelo Departamento de Extensão

Cultural da Universidade Federal de Pernambuco

Impressa nas Oficinas Gráficas da Editora Universitária

Capa de Wilton de Souza

Número avulso: Cr\$ 10,00; atrasado: Cr\$ 16,00

Assinatura anual (quatro números): Cr\$ 30,00

Estrangeiro: número avulso: US\$ 3.00; atrasado: US\$ 4.00

Assinatura anual: US\$ 12.00

NOTA: Os números 2, 3 e 4, correspondentes ao Volume XIV, deixaram de ser editados por motivos técnico-administrativos.

ENDEREÇO: Rua Moraes Rêgo — Cidade Universitária
RECIFE — PERNAMBUCO — BRASIL

Est-s univ-s R. Cult. Univ. Fed. Pe., Recife, 16 (1-2): p. $\frac{1}{224}$ Jan.-Jun. 1977

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

Diretoria Executiva

Diretor: Reitor Prof. Paulo Frederico do Rego Maciel

Diretor-associado: Prof. Lourival Vilanova

Editor: Prof. César Leal

CONSELHO DIRETOR

Prof. Waldecyr Araujo

Prof. Luis Antonio Marcuschi

Prof. Marcus Accioly

Prof. Telmo Frederico do Rego Maciel

Prof.^a Cecília Maria Domenica Sanioto Di Lascio

Prof. Oswaldo Gonçalves de Lima

Prof. Nilo Pereira

Prof. Ruy João Marques

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Est-s univ-s R. Cult. Univ. Fed. Pe.	Recife	Vol. 16	n. 1-2	p. 1-224	jan. / jun. 1977
--------------------------------------	--------	---------	--------	----------	------------------

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

De jul. 1962 até ago. 1964 foi publicada sob o título Estudos Universitários;
revista de cultura da Universidade do Recife.

Diretor: 1962-ago. 1964, João Alfredo Gonçalves da Costa Lima, 1964-set.
1971, Murilo Humberto de Barros Guimarães, 1971-ago.-1975-out. Marcionilo de
Barros Lins, 1975-out.- Paulo Frederico do Rêgo Maciel,

1. Educação Superior — Periódicos. I Título.

378.4 (CDD)
378.4 (813.41) (05) (CDU)

PE-UF
BC-71-1754/rev.

Livros, cartas e pedidos de assi-
natura devem ser enviados para:
ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS —
Avenida Prof. Moraes Rêgo —
Cidade Universitária — 50.000
— Recife — Pernambuco — Brasil

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

Personagem e Ficção — <i>Leônidas Câmara</i>	5
Problemas Atuais do Acesso ao Ensino Superior — <i>Newton Sucupira</i>	25
As Origens Clássicas da Figa — <i>Gabriela Martin</i>	53
O Movimento Modernista e as Ciências Sociais no Brasil — <i>Nelson Saldanha</i>	81
Temas e Motivos de Thomas Mann — <i>César Leal</i>	93
Poética do Realismo Épico — <i>Marcus Accioly</i>	117
TEATRO	
Cancão de Fogo — <i>Jairo Lima</i>	161

COLABORAM NESTE NÚMERO

LEÔNIDAS CÂMARA

Professor Titular de Teoria da Literatura da Universidade Católica de Pernambuco, integrante do corpo docente do Curso de Mestrado em Letras da UFPe. Docente-Livre em Teoria da Literatura, crítico, poeta e contista.

NEWTON SUCUPIRA

Ex-Diretor de *Estudos Universitários*, Docente-Livre em Filosofia, ex-diretor do Departamento de Assuntos Universitários do MEC, membro do Conselho Federal de Educação, sendo um dos principais teóricos da Reforma Universitária, principalmente no âmbito da política dos cursos de pós-graduação. É considerado autoridade mundial em assuntos de educação superior.

GABRIELA MARTIN D'ÁVILA

Doutor em História, professor adjunto de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, integrante do corpo docente dos cursos de pós-graduação em História e de História da Arte no Curso de Mestrado em Letras e Linguística.

NELSON SALDANHA

Docente-Livre, Professor da UFPe, autor de numerosos livros sobre Direito e Ciências Sociais. Membro da Academia Pernambucana de Letras.

CÉSAR LEAL

Poeta e crítico de Poesia. Professor de Teoria da Literatura da UFPe. Coordenador e Executor do Projeto Nordeste de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Autor dos livros: *Os Cavaleiros de Júpiter* (Crítica de Poesia), *Introdução ao Estudo da Poesia de Camões*. *Jornal do Verão* (Poesia) (Prêmio para obra publicada de 1970 da Fundação Cultural do Distrito Federal). *A Quinta Estação* (poesia). Colabora em revistas universitárias norte-americanas e européias.

MARCUS ACCIOLY

Diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPe. Poeta, autor de *Cancioneiro*, *Nordestinados*, *Xilografia*, *Sísifo* (epopéia em 10 Cantos) e *Ixion*. É professor de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras do Centro de Artes e Comunicação da UFPe.

TEATRO

JAIRO LIMA

Pertence ao grupo de jovens escritores lançados através do Suplemento literário do Diário de Pernambuco e desta Revista. Com a peça *Cancão de Fogo*, agora editada, ganhou o Prêmio Recife de Humanidades, criado por Francisco Matarazzo Sobrinho. É autor de *Lampião no Inferno* e outras peças inéditas.

Personagem e Ficção

LEÔNIDAS CÂMARA

Luminosidade

A personagem é clarificada, através da ação inteira, por uma luminosidade particular, uma natureza, uma forma típica do existir e uma gênese preexistente à própria evolução do romance e que se inscreve na criatividade do autor. O ponto de partida para a criação da personagem pode ser concreto ou arbitrário, ato de vontade consciente do autor ou impulso obscuro, que através da representação adquire consistência. Este tipo de discussão não interfere na esfera objetiva da personagem. É o lado subjetivo do problema, anterior ao momento real da criatividade. Para o leitor — a personagem se revela em toda a sua totalidade, somando características físicas e psíquicas que a ação trata de tornar convincentemente anímicas. Sua vitalidade surge desde o instante em que a ação por ela vivida encontra uma adequação exata entre os dois pontos centrais da ficção: a fábula e a personificação humana dos fatos. Basicamente toda personagem é um símbolo como forma substitutiva da realidade. Mas esta noção é pobre, porque é necessário que a conexão entre o ser como símbolo — e o ser simbolizado — ocorra no plano circular da ficção. Se eu não me “convenço” da natureza da personagem, passo a desacreditar da sua ação. Não que se exija da personagem um relevo e uma configuração formalmente perfeitas, mas pelo menos que ela se ajuste ao tipo de ação. No romance policial os traços que caracterizam as personagens centrais são rudimentares e repetitivos e no entanto isto é suficiente, pela força absorvente da ação, para que a representação humana consiga um nível satisfatório de convencimento. Até mesmo a ausência de um tratamento psicológico da personagem, esbatida num só plano, não chega a prejudicar a sua tipificação. O paletó xadrez, o cachimbo, o ar distraído ou displicente do detetive e outros meios

peculiares de fixação da personagem bastam para que ela se ajuste ao tipo de ação intensa ali representada. O que resolve a absorção subjetiva do leitor é uma perfeita reciprocidade entre o simbolismo da personagem e o caráter mítico da ação. Observa-se, eventualmente, que uma personagem possa assumir uma projeção além dos limites razoáveis da ação, resvalando na hipertrofia ou, o caso inverso, a personagem aquém da ação, atrofiada dentro da fábula; naufragando no curso da própria história. Esses desajustes, ora o crescimento demasiado da personagem, ora a sua redução, geram o desequilíbrio entre o símbolo e o mito, fazem desabar a estrutura inteira do romance. Talvez por isso haja duas formas clássicas ou modelares, de uso tradicional, na construção de um romance. Iniciá-lo, à inglesa, pela descrição exaustiva do cenário onde a ação terá posterior desenvolvimento ou recorrerá à técnica do "portrait". De toda sorte o romancista procura um ajustamento dos elementos essenciais da fantasia para, em seguida, manter a estrutura de pé. O emprego simultâneo dos dois métodos tradicionais é mais avançado e complexo e sobretudo oferece grandes e inesperados riscos pela dificuldade da adequação psicológica dos elementos à expectativa sempre crescente do leitor. Pode suceder que a fantasia se desloque do seu centro e termine por "isolar" a personagem de uma ação consequente, deixá-la na situação de quem corre atrás do trem para não perder a viagem... Em *Grandes Sertões: Veredas*, de G. Rosa, Riobaldo fala a um vago interlocutor, invisível na verdade, e tanto se demora e se espraia em considerações, conceitos, descrições, aforismos, que o curso da narração parece não começar nunca. E quando o ritmo da ação assume a sua posição na estrutura do romance (um longo conto), a figura do narrador Riobaldo necessita correr atrás da história para não se atrasar... A ação é demasiada em detalhes ou numa pletora descritiva para um acontecimento nuclear de proporções reduzidas. Este é o "defeito" do livro como romance, inadequação entre o símbolo e o mito em termos formais. Essencialmente Riobaldo é uma personagem bem construída a partir de um convencionalismo típico. Simbólico como representação, mas de uma natureza ficcional tocada pelo traço consensual. Não representa nada além do

seu círculo convencional de uma existência típica de jagunço, cuja interioridade decorre do impacto inusitado e mágico da ação: uma mística. Já Fabiano, de Graciliano Ramos, representa a harmonia perfeita entre personagem-símbolo e ação mítica, pois além de repercutir convencionalmente (um retirante como tantos) possui sua própria humanidade (não consensual) que o monólogo interior e a introspecção tornam patentes. Riobaldo não é dotado de uma verdadeira ação interna no sentido de acontecimento mental. É um "tipo", não uma criatura. Opinião que parece ousada. Adiante se voltará ao assunto.

O costume, também tradicional e clássico, de acentuar a descrição física da personagem para determinar, com isso, o seu caráter e temperamento, ajuda a compreender a "mis-en-scène" do autor, que pode ainda condicionar a ação a uma atmosfera previamente "trabalhada". Tudo se resume em cenários e procura de efeitos. O romancista tenta ajustar a ação ulterior, por ele preconcebida, à tipicidade do seu herói, já fixada no limiar do romance. Há o justo receio de vê-lo surgir em cena como um "corpo estranho", uma aparição fantástica e desproporcional, sem nenhuma preparação psicológica antecedente. Necessário flagrar a personagem num recorte particularizado da sua existência revelada de modo completo e coerente. Este é um dos aspectos básicos da sua natureza anímica, o lado essencial da ontologia da personagem. Inscrita numa determinada circunstância, coloca-se no centro de um conflito cuja solução fatalmente ocorrerá pela consumação do mito. O símbolo se esgota no mito e nisso reside toda a dialética da ficção. Quase todos os teóricos já concordaram com o fato de que a vida de uma personagem tem início nessa circunstância e na sua resolução dialética. O "antes" e o "depois" no tempo do romance não tem interesse, não interroga, nada responde. O recorte existencial é uma ilusão da verdade que se desenvolve nas fases dramáticas do conflito. E assim é em toda arte de ficção. Conferir um significado total aos fatos (como pretende Forster) que não apresentam na vida comum um sentido ou uma coerência orgânica, salvo quando o ciclo vital se interrompe (ou completa) com a morte. Neste ponto não há dúvida que no

biográfico preside a idéia básica da busca de um sentido para a vida, a sua interpretação integral e suficiente. Ocioso bater nesta tecla, de vez que todos aceitam o fato, tantas vezes demonstrado, de que a vida é mais fragmentária e inorgânica que a própria ficção.

O problema tem o seu fogo de barreira quando se tenta detectar a substância que constitui a célula-mater da personagem... Existe, por acaso, esse princípio anímico subjacente à sua criação? Contorna-se a dificuldade pela tipologia da personagem, conforme o modelo padrão sobre o qual ela se desenvolve e se transforma num arquétipo simbólico. Ponto obscuro, um item da gênese e das fontes que implica numa investigação psicológica frequentemente falaz. A personagem como entidade pura ou impura, híbrida, metade real, metade fantasia, retalhada aqui e ali de certas apropriações da realidade experiente do campo de observação do autor (à Balzac), da sua afetividade (à Proust) até sua autonomia como símbolo, sua relação direta com o ser simbolizado que deverá ser rompida. Entra-se no território do factício. A matéria prima transformada pela fantasia ou a fantasia se transformando, por sua vez, numa conversão à realidade. Os dois planos são plausíveis e lícitos, indo desde o círculo familiar de Proust e Tolstoi (os parentes que o romance evoca) até o anonimato de Franz Kafka, a simbolização do tipo social, a mentação psicológica da personagem, sua projeção alegórica, etc. Uma argamassa que pode se petrificar ou dissolver-se ao impacto da ação. Preferível, às vezes, o ângulo estético de observação da personagem, capaz de iluminar determinados pontos da sua constituição. Não seria melhor atitude que a determinação psicológica e aleatória da "vontade do autor"? Abstrair-se as particularidades do romancista e conceber teoricamente o problema pelo exame formal da personagem: seu modelo ideal ou esquemático e sua projeção concreta na obra.

Quanto ao primeiro campo de trabalho ergue-se de logo a dificuldade do conceito de personagem. Quanto à segunda hipótese, a investigação de personagens universais pode ajudar a resolver a primeira colocação do problema. Estudos desen-

volvidos nesse setor, sob angulação psicológica, como o do Doutor Ernest Jones sobre Hamlet e os inúmeros ensaios em torno da figura do D. Quixote, colaboram intensamente para a fixação de um conceito geral ou padrão da personagem.

Assim se pensa, por exemplo, que a personagem nada mais é que o alter-ego do autor... Isto sem levar em conta coisas como "a arte é essencialmente biográfica" (Croce) ou que ela representa o "eu coletivo" (Engels). Uma perfeita dicotomia que não esclarece nada. A posição aristotélica ainda é invocada com frequência: a personagem como "verosimilhança e necessidade", o ser que representa aquilo que desejaríamos ser... "O desejado da épica ou o temido da tragédia".

Uma consideração da "hipótese do ser", tomando-se a realidade como essencialmente *patética*, campo do "sofrer e do poder", conforme a Metafísica. Nisto não há uma distância muito grande das postulações da sublimação e simbolização de Freud.

Prática: Personagem / Espaço Mítico.

Cortázar recorre com muita frequência à personagem dupla e à dupla concepção da personalidade. Em Rayuela, temos Talita e Maga, Horácio e Traveler. No conto Continuidade dos Parques o leitor passa a ser a vítima do criminoso e a personagem objeto do conflito. No conto O Perseguidor, Bruno tenta narrar a vida de um genial saxofonista negro de jazz, cuja personalidade se desdobra em dois planos existenciais distintos — o do músico genial e o do negro consumido pela droga e pelo álcool, que procura um significado para a vida, um sentido do real e "da ordem". O seu espaço mítico, que a improvisação do jazz e o devaneio alcoólico reduzem a termos de uma desesperada busca esquizofrênica, dá ao conto o título: O Perseguidor. Uma técnica que põe em evidência a substância da personagem como ser e imagem. O simples espelhismo não seria suficiente para alcançar a relação obscura da personalidade dupla do herói. Diante desse recurso, muitas vezes desconcertante, o leitor "se habituará" a não ver na arte um pro-

cesso tão artificial, pois a própria vida contém uma reserva ampla de supra-realidade e a arte não realiza nada além de uma promiscuidade com as camadas mágicas da existência. Isto não é apenas uma visão restrita e pessoal de Cortázar, que exercita o seu conto como um ensaio ostensivo desses aspectos subterrâneos do real. Afinal a sua maneira de apreender a vida vem comprovar apenas que nós não conseguimos, por inércia, ou passividade, distinguir a "outra margem do rio". Neste campo trava-se a batalha pelo encontro de uma harmonia entre o mito e a racionalização. Mais adiante abordaremos este lado do problema através de Pirandello.

Nada pode ser tão irracional e ao mesmo tempo realista como o círculo familiar de Os Irmãos Karamázov. Por isso tanto se insistiu, ao tempo do realismo psicológico eslavo, no demonismo, no exotismo desse tipo de literatura de ficção, quando toda a verdade dali extraída é aderente ao realismo pela aproximação íntima do seu objeto. Uma literatura promíscua e para a mentalidade européia chocante, ao tempo do autor de Crime e Castigo. Tanto se nota sua influência intensa sobre Nietzsche, na concepção do Super-Homem, livre, enfim, das limitações éticas do Bem e do Mal, como certos personagens do autor de Crime e Castigo, sobretudo na configuração moral de Raskolnikov. Mas a visão demoníaca de "fim de século" em termos de estética, liberada do problema religioso, e isenta de considerações da sociologia do romance, nada mais é que um efeito extraído das camadas subterrâneas da existência — o seu lado exótico que o romantismo europeu importava do Oriente e do mundo russo, que o realismo psicológico levou ao extremo de aderência à verdade numa redução patética da vida. O romance burguês russo não pode assim ser equiparado ao francês de igual período. Alimenta-se de outra fonte vital, justamente aquela que confere às suas personagens uma tipicidade não convencional. O modelo francês da personagem realista de romance é sempre marcado pelo convencionalismo social sobre a intimidade humana da criatura. Desse ângulo foi feita a referência a uma literatura de ficção que mantém uma integral promiscuidade com a vida, no sentido subterrâneo de apreensão densa da realidade. O Ivan de Os

Irmãos Karamázov vem sempre estudado no centro de uma problemática religiosa (lembrar seu escrito sobre o Grande Inquisidor), mas a sua frieza, seu ceticismo, seu intelectualismo niilista, sua alma diabolicamente oculta, tudo isso que se dirige para a procura de um significado no crime a morte do pai, como fonte de todo mal, equivale a uma circunstância conflituosa do mesmo gênero que prende ao álcool e à droga o saxofonista negro de Cortázar — O Perseguidor... O sofrimento dos dois, inexprimido, tem a mesma dimensão, não no plano existencial de uma supra-realidade apenas, mas ao nível de humanidade das personagens na sua relação dialética com o mundo. Neste ponto, de Édipo Rei, a Hamlet, D. Quixote e o negro de Cortázar, toda criação de personagem repercute como uma procura e uma busca. O mito e a racionalização. Seis Personagens em busca de autor, de Pirandello, ilustra bem este ponto da fantasia criativa da personagem viva que deseja "viver" o seu drama. Um dilema primário do instinto ou da insatisfação permanente. Assim ocorre com os modernos romancistas existencialistas, do tipo de Gide e Camus. E com quase todo o teatro após Pirandello. Em certo sentido todo personagem é um "perseguidor"...

Mito e Racionalização

Várias versões humanas: Construção da personagem

Pirandello confessa que pretendia escrever uma novela (ou pelo menos um conto) e quando desistiu do projeto já as suas seis personagens tinham adquirido uma vida própria e independente. Não havia como o autor livrar-se mais delas. No famoso prefácio à peça Seis Personagens em busca de Autor, Pirandello faz algumas declarações especiosas sobre o processo de criação de personagens. Todavia há na sua confissão alguns aspectos que merecem referência, como por exemplo a obsessão das personagens vivas que adquirem consistência no seu espírito.

Sabe-se que Pirandello transporta as suas seis personagens ao palco, onde se ensaiava uma peça sua, e ali ocorre a impro-

visação do drama, o confronto com o Diretor e com os Atores, a persistência das criaturas em ter o seu conflito encenado no palco sem os artificialismos comerciais do teatro burguês. Diz Pirandello: "Nascidos com vida, queriam viver". Claro que o autor destaca o fato de não saber explicar como as personagens criaram vida no seu espírito, como se tudo fosse uma gestação natural... Não se pode dizer como "os germes vitais" penetram no espírito e a personagem surge viva na fantasia.

Pela análise da "formação" das personagens na estrutura do drama, e sua classificação funcional, aprende-se com o autor algo sobre o "trágico conflito imanente entre a vida que continuamente se move e se transforma e a forma-fixa e imutável". Partindo da idéia de que "o drama é a razão de ser da personagem; é sua função vital, necessária à existência", Pirandello distingue entre as seis personagens — o pai e a enteada — que representam a fixidez da forma e o seu caráter irrevogável, que para o pai "significa castigo" e para a enteada "vingança". Essas personagens contestam a vulgaridade do Diretor e dos atores nas suas tentativas de adaptar o "drama" das seis personagens às chamadas "regras do teatro". Por sua vez o *filho* mantém-se persistente na atitude de personagem pura, recusando-se a exercer a função de personagem numa peça a construir...

As relações conflituosas entre as personagens, o confronto com o Diretor e os atores, na estruturação do enredo como uma peça lúdica, um jogo de armar, dividem a realidade de modo a tornar a ficção uma verdade mais cruel que a própria vida. O palco — um lugar destinado à experiência onde se desenvolve a improvisação violenta de destinos humanos e não de simples ardis cênicos. Esta inversão poderosa, que rompe com o realismo tradicional do drama e abre amplas perspectivas para o teatro moderno (Fergusson), termina por ser uma severa defesa dos princípios da pura criação sobre a imitação ou o decalque superficial de atitudes humanas repetidas no palco. Para Pirandello a criação de uma personagem atende a uma necessidade e o jogo da fantasia é provisório, não empolga a criação inteira, que termina por se tornar independente e ob-

jetiva. Daí sua recusa a ser tido como romântico: "Mas é precisamente este caos, orgânico e natural, o que eu devia representar; e representar um caos não significa de nenhum modo representar caoticamente, isto é, romanticamente".

Afinal Pirandello oferece as "várias versões humanas" em que se coloca todo o dilema do Mito e da Racionalização. A idéia que Fergusson faz do jogo de Pirandello é conclusiva: "Pirandello encontrou uma base mais ampla (com relação a Shaw), no próprio palco e em nossa necessidade, não só de racionalizar mas de mitificar, onde várias versões da ação humana podem ser exibidas ao mesmo tempo à contemplação".

Tipicidade / Universalidade

Uma passagem de Antonio Banfi esclarece o poder de permanente sugestão das personagens típicas e universais: — "A tipicidade de Aquiles ou Antígona, de Farinata ou Otelo, de Dom Quixote ou Tartufo, do pai Goriot ou do príncipe André, tem raiz na consciência social que ela interpreta, significa e, refletindo, reforça; daí a popularidade, ou melhor, a humanidade viva desses tipos". Mas Lukács ao analisar também o típico na arte, do ângulo da oscilação entre contingência e necessidade, afirma: "Cada "parte" da vida representada pela arte não corresponde a nenhuma parte determinada da vida, mas sim a uma totalidade particular da vida". Para Banfi há a necessidade de levar em conta o momento inter-subjetivo à base da criação. Para Lukács o "problema da humanidade da arte é indissolivelmente ligado ao da sua objetividade e subjetividade", tomando-se toda arte como auto-consciência. Um programa do próprio desenvolvimento da humanidade.

A universalidade de uma personagem está sempre presa ao seu poder permanente de evocação, à irradiação constante de um simbolismo cuja substância permanece inalterada. O conteúdo singular que de fato ela reflete num dado instante da sua circunstância social, repercute no universal sob duas faces: a exemplaridade da personagem como ente e o seu *esplendor* como puro reflexo da realidade social. Uma reflexão típica

que permite que cada geração, como se diz, tenha o seu Dostoevski.

Natural que a personagem típica adquira uma fixidez, um caráter sólido e aparentemente imutável, fatores favoráveis à sua evocação. Não se pode recordá-la fora dos limites demarcados rigorosamente pela circunstância vivida, toda intensidade do seu conflito, toda força e fascinação da sua particularidade. O pai Goriot e sua abnegação às filhas, Antígona e sua obstinação heróica, Otelo e o ciúme, André e o amor e o heroísmo, Tartufo e a dissimulação. Assim o típico está entrelaçado a uma qualidade, a um valor, a uma ação inflexível. Mas não parece que a humanidade esteja somente nesta relação ou nesta individualidade: uma persistência de atitude heróica. O Dom Quixote é um exemplo notável da *humanidade viva* da personagem e há algo nele que escapa à tipificação pura e simples do seu traço obsessivo. Neste sentido as grandes personagens universais, à semelhança também do Hamlet, resvalam no paradoxo e na ambiguidade. Se eu não posso imaginar o pai Goriot — uma personagem do mundo burguês — capitalista no quadro de uma contradição transcendental, fixo e imutável para as gerações posteriores, isto é porque Balzac a representou através de um simbolismo condicionado ao momento social, dando-lhe um contorno de humanidade humilde e grandiosa ao mesmo tempo, mas por outro lado privou o seu tipo de qualquer outro traço mais complexo de vida interior. Há personagens que se recolhem dentro do seu destino e nele se exaurem definitivamente; sua humanidade não pode transpor o limite da sua circunstância no tempo; dela se retira todo poder de *polemizar* com o tempo... Não se vai muito longe procurando as causas do comportamento do pai Goriot tanto quanto se percorre um caminho sem fim para interpretar o Dom Quixote e o Hamlet. A duplicidade humana está aí em jogo, isto é, por um lado eu tenho todo um quadro social e histórico que determina o surgimento do Quixote, mas por outro lado os valores existenciais escapam a uma análise homogênea. E este labirinto de conceitos e interpretações, que decorre da riqueza interna da personagem, a torna além de universal e popular, ou de uma humanidade viva, um “tipo” que conserva sempre

uma reserva intata da sua substância vital, uma potencialidade que se projeta no plano histórico como um enigma da própria condição humana. A “tentativa” das Seis Personagens em Busca de Autor coincide justamente com essa possibilidade de fazer entender de vez e para sempre o seu destino, *vivendo-o*. A diferença entre as personagens está nesse grau de demonstrar uma experiência passada em julgado, como uma sentença irrecorrível, e o caráter pendente de uma lide, cujo julgamento comporta juízos diversos em gerações diferentes. Não há mais de um modo de julgamento da figura de Goriot, ou de Sancho Panza, mas não existe unanimidade quanto ao Quixote ou ao Hamlet. A interveniência da psicologia neste campo explica a transcendência existencial da personagem, mas não resolve seu enigma. Por outro lado a personagem típica e universal se confunde com a própria dificuldade de interpretar a natureza humana, e não apenas *atos humanos*. Esta é a raiz de todo o problema, que se entrega à valoração estética e à mais ampla consideração filosófica.

Tipicidade / Universalidade *Materiais de Construção*

As personagens são projetadas ao exterior a partir de uma organização interna típica das diversas camadas que compõem a sua “realidade”. Para o autor o trabalho de estruturar essa matéria inorgânica, extraída da tessitura que constitui a própria vida, determina o *êxito* da personagem. A personagem bem realizada articula os elementos da sua composição de modo a garantir o interesse humano da narrativa. Sabe-se que a ficção só alcança o verdadeiro valor humano quando a personagem transmite o conteúdo simbólico da ação.

As confissões dos autores de como constroem a sua personagem pertencem a uma área restrita de significação teórica. Desde as obsessões de Balzac e Julien Green até o processo de imitação realista do cotidiano de Flaubert, afinal um disfarce subjetivista — eu sou Madame Bovary — tudo passa a ser desconcertante ou simplesmente matéria curiosa. A teoria da personagem não pode levar realmente a sério, nem generalizar, o

subjetivismo confessional dos autores nas suas formulações das categorias de valor. No mais, isto pertenceria ao domínio psicológico limitado pelo anedótico e pelo pitoresco.

Sobre este ponto é uma pura ociosidade toda e qualquer tentativa de classificação ou tipologia da personagem segundo a perspectiva do autor. Desde o modelo da vida real até a concepção fantasista e afetiva, há um caminho a percorrer em que o próprio autor se extravai. Daí a diferenciação entre a personagem pura e o tipo. Há uma passagem de Sartre que elucida bem o problema no plano do símbolo, na pintura: algo sobre o mau pintor que representa um tipo. O árabe. O judeu. O operário. Este meio de representar é convencional e falso, pois não existe essa singularidade humana do tipo, mas o homem com sua essência particular e íntima. Quanto à personagem, entretanto, o processo de representação convencional decorre de uma necessidade ou de uma exigência na equação do protagonista e das personagens secundárias e acidentais. De qualquer modo a personagem-tipo revela — ora um grau inferior de criatividade e sua configuração psicológica é pobre —, ora funciona como simples recurso técnico; no caso de Sherlock Holmes, por exemplo, seu companheiro Dr. Watson é apenas um tipo de estrutura fixa, uma personagem satélite. Já não se pode dizer o mesmo de Sancho Panza, o escudeiro, com relação ao Quixote, de vez que a individualidade é típica na caracterização não só do contraste como do próprio valor humano que assume no centro da ação. Pode suceder, como tão bem analisou Auerbach, que Sancho Panza, por uma alucinação momentânea, revista o papel do Quixote, tal como ocorreu no episódio em que ele julga ter descoberto Dulcinéia no campo... Isto talvez contrarie um pouco a classificação das personagens planas e esféricas de Forster.

Torna-se um problema de singular especiosidade a determinação dos materiais empregados pelo autor na construção da personagem como uma categoria ôntica. Do ângulo puramente formal a análise da constituição anímica da personagem é identificada, passo a passo, pelos dados da caracterologia, seu relevo típico, sua relação com a fábula, com o desenvolvimento

gradual de um enredo e seus diversos níveis de expectativa. De sorte que, sob este ponto, a personagem é tão irreversível quanto a própria ação simbólica que ela exprime. Mas esta matéria incide no domínio técnico perceptível à análise; quanto à elaboração da personagem de uma perspectiva interna, setor psicológico desse tipo de estudo, há todo um trabalho de abstrair do processo as “intenções” que transbordam no texto e se articulam com os demais elementos ficcionais, como uma *fantasia organizada*. Assim como em poesia as imagens fluem de uma camada sensorial indiscriminada, as motivações psicológicas jacentes, o trânsito entre emoção e sentimento e forma, cujos limites são difíceis de estabelecer, também na elucidação da personagem há um mecanismo semelhante em alguns pontos do processo. Antes que a personagem se constitua em símbolo e ocupe o seu lugar no centro da ação, deve ser basicamente uma imagem ou um espectro de imagens que elege por fim a *figura*. Mesmo a personagem que conserve um princípio de identidade próximo a seu possível modelo real, passa por um verdadeiro processo de transfiguração. Estou me recordando não só do romance biográfico quanto autobiográfico. Sobre este último, mesmo quando não se inscreva no gênero romance, a autobiografia faz com que o autor se examine da perspectiva distante do romancista, transformando-se, ele próprio, em personagem símbolo de uma ação e é, por consequência, preformada pela imagem que o indivíduo conserva da sua personalidade. Uma imagem ciumenta. Todos já notaram as dificuldades de ordem ética a vencer no campo da autobiografia, um gênero literário da idade madura, ou melhor ainda, dos anos da velhice. É comum, também, que homens de intensa ação, políticos, estadistas, militares, consigam uma força autobiográfica mais bem sucedida que poetas, músicos, pintores, místicos, artistas em geral, que não conseguem liberar o subjetivismo extremo em favor dos fatos externos que constituem a ação. Depois já se analisou, inclusive, que dificilmente o escritor se liberta de um natural pudor, sublimando certos fatos íntimos e camuflando de modo ficcional emoções, sentimentos e episódios afetivos da sua vida, que em geral lhe parecem inconfessáveis. Raramente nos deparamos com autobiografias do tipo “Infância”, de Gracília-

no Ramos, um analista tão frio e verdadeiro que fala de si, do seu mundo infantil, como se falasse de um terceiro — uma personagem de ficção. De valor universal, no plano da intensa sinceridade confessional, Santo Agostinho e Rousseau deram o estilo íntimo livre de qualquer censura. Não resta dúvida que se trata de uma singularidade *afásica*, uma distância que garante ao escritor manter com a realidade uma convivência harmônica sem nenhum choque ou trauma. Daí porque para autores assim não é difícil transitar da imagem móvel do interior à fixidez do símbolo. A personagem pode ser encarada, simultaneamente, como *vingança* e *recompensa*, sem que com isso perca o seu natural liame com a realidade ou a expressão experiente dela. Já a imagem do poeta é mais translúcida e se localiza no centro do motivo poético, que é o próprio centro da afetividade. Partindo, às vezes, de idêntico processo, o ficcionista consegue transpor a imagem-padrão para o simbolismo da ação e nem sempre é possível discutir *emocionalmente* o seu processo criativo. Isto não elimina a idéia de que a personagem é também um “recurso poético” tanto quanto a própria imagem. A diferença está na maneira de tornar concretas as duas entidades dentro da forma a que se destinam. A imagem presa à afetividade do poeta e a personagem adquirindo consistência pelo disfarce, ao modo épico, no seio da ação dramática. Pode ocorrer, assim, que a personagem surja em decorrência de uma ação conscientemente elaborada pelo autor, que os materiais empregados na construção da figura derivem da estrutura dramática, que termina por incitar a criação. Uma personagem, enfim, atípica do ponto de vista da gênese psicológica, ganhando seu contorno pela determinação dos conteúdos dramáticos da ação, vivendo às expensas da “exterioridade” dos fatos ficcionais. O inverso daria em que a ação se amoldaria a todo um processo criativo interno, uma forma idealizada do herói cujo destino a ação posterior iluminaria. Uma contrapartida psicológica de um tipo de estrutura ficcional “íntima”, à qual se poderia, sem medo de erro, denominar de estrutura romântica. Não parece, entretanto, viável na prática da análise interpretativa de textos de ficção, distinguir entre ação e personagem do ângulo da gênese criativa. No mais o

que se consegue é um certo nível técnico de observação crítica capaz de flagrar parcialmente o processo, muitas vezes deixando latente o diário, a autobiografia disfarçada, o “caderno” de anotações pessoais do autor que pode se transferir ao texto, eventualmente. Tanto a sugestão forte da ação pode determinar o plano do romance inteiro, quanto a prefiguração da personagem incita à criação e à escolha de um “assunto”. Nos romances subjetivistas, em que a personagem narradora conserva para si todas as perspectivas, e o plano da ação se esbate numa consciência, em geral “atormentada” no seu próprio conflito remoente, a personagem assume a atitude idealista — romântica que nulifica o interesse pela ação externa — o seu valor épico. Afinal todo o controle do narrador é pouco para não resvalar no puro lirismo e na divagação nebulosa, terminando, de vez, por sepultar num só túmulo a ação e a personagem que narra... Os materiais concretos da construção da personagem incidem numa esfera mais objetiva de interesse.

Morfologia: Materiais concretos

A personagem observada do ângulo da sua evolução. O antagonismo entre a versão filogenética e a ontogenética. Necessário compreendê-la a partir de determinadas características “inatas” que mais tarde se cristalizarão na maturidade do ser. Com isso se quer exprimir que a personagem evolui pela ampliação da sua esfera morfológica. Num romance como a “Paixão de Maria Grubbe”, de Jacobsen, sente-se com toda nitidez a ascendência, o equilíbrio aparente e a curva final de um destino, marcando-se a vida do sentimento até a mais profunda humilhação social como forma de entrega e submissão à natureza e ao instinto. É sob esse aspecto que se pode discorrer com suficiência a respeito da matéria concreta e orgânica da personagem, isto é, o desenvolvimento de determinadas substâncias que surgem na sua composição e se intensificam até uma consequência lógica e ao mesmo tempo fatal. Quero me referir precisamente ao plano existencial e onisciente do autor, aliás um pré-existencialista, que fixa a sua personagem feminina a uma pauta de vida da qual jamais poderá se libertar pelo estigma de forças que atuam numa base instintiva. Pres-

sentimos, como puros leitores, que uma parte da providência do romancista se revela além dos limites da obscuridade, que o destino da personagem, no seu andamento sem descontinuidades, tem curso e não pode ser contornado, nada pode alterar o seu rumo. Em Maria Grubbe o “declínio” não é de fato uma queda de degrau em degrau, salvo da perspectiva convencional, pois a personagem também desenvolve uma contrapartida na linha da evolução dos sentimentos e a sua “ascensão” íntima redime a abjeção à qual é lançada na escala da mundanidade. Este aspecto contraditório — o choque da vida brilhante em sociedade e a natureza que a arrasta para o fundo de um abismo, dá ao romance toda sua força poética pelo sentido evolutivo da ação da personagem, subjetiva, e da ação social objetiva. Um caminhar de um astro na sua órbita até atingir a face neutra da noite.

Com isso se conclui que a personagem possui na sua natureza todos os elementos que mais tarde vão fixar de vez o seu destino.

Morfologia: Materiais concretos: natureza

Pretendeu-se demonstrar, na breve análise da personagem de Jakobsen — Maria Grubbe — a determinação da sua natureza e o modo como ela se combina com o desenvolvimento gradativo e contínuo de uma conseqüente ação dramática. Na realidade há certas personagens, mesmo em romances de fama universal, que não parecem dotadas de uma natureza própria e a sua existência está sempre prefigurada pelas circunstâncias de uma ação externa. Não me refiro, evidentemente, ao maior ou menor grau de subjetividade ou interioridade da personagem, mas àquelas qualidades inatas e irreversíveis que formam a sua substância essencial, uma natureza particular e típica. Também não se trata, apenas, da linha de conduta refletida num certo tipo de temperamento, ora personagens estuantes de vida (Natacha), ora tipos sombrios e introvertidos. Essas qualificações, que fazem o *divertissement* dos psicólogos interessados na “clínica literária”, são frequentes no quadro imitativo do comportamento humano, que a ficção representa

de forma mecânica. Isto é, quando a ação não suscita na personagem sua interna espontaneidade. Com efeito, há uma dicotomia entre natureza, temperamento e caráter, em termos de ficção, que termina por excluir o primeiro elemento dessa proposição de qualquer esquema classificatório. O caráter vai ser definido e acentuado pela combinação de traços físicos e psíquicos, o temperamento pela fixação de uma certa tendência reiteradamente demonstrada e a natureza, que se envolve mais intimamente com a ação, reflete a potencialidade anímica da personagem, a sua constituição complexa. Assim será possível distinguir numa grande personagem — como Hamlet — traços inflexíveis de conduta, perfeitamente disfarçados, interpretados apenas como sinais de um temperamento e de um caráter, mas dotada de uma natureza cuja face essencial permanece vedada ao conhecimento e que surge à luz através do ritmo fatal e incontrollável dos acontecimentos que se precipitam para a resolução final. Isso gera no espírito do espectador uma certa margem de onisciência, mesmo quando ele não possa prever o desenlace da ação e sua última conseqüência. Assim como em Maria Grubbe desde logo somos advertidos pela sua natureza (ou do que dela pressentimos) de uma certa premonição do seu destino, embora não se possa fixar nada sobre o curso dos acontecimentos, assim também no Hamlet criamos no espírito uma disposição semelhante, uma espécie de “intuição feminina”... Essa impressão acontece à margem da ação sucessiva — é uma pura expectativa plausível que muitos gostariam de rotular como a intuição do leitor. Não se trata, é claro, de intuição genérica, mas da impressão pelo impacto que a natureza da personagem provoca no espectador (A imagem poética e a empatia, por exemplo, com suas ondulações sinestésicas). Tópico que erradamente vem sendo discutido, desde Forster, pois julgamos que certas personagens têm um comportamento imprevisível no curso da ação, enquanto outras, repetitivas, dada a fixidez do caráter, deixam uma margem de certeza quanto às suas ulteriores reações diante dos acontecimentos que a trama vai gerando. Entretanto nos habituamos a ver no romance — e no seu rastro romântico — uma perfeita divisão de águas, de tal modo que de forma simplória e mecânica os bons

sentimentos antagonizam com os maus sentimentos e o confronto dos caracteres é quase sempre inevitável. Esse preconceito básico, uma decorrência do mundo burguês já exaustivamente analisado por diversos teóricos do romance, fixa a natureza humana e o seu valor ético a um padrão social: o capitalista, o operário, o senhor de engenho e o camponês... etc. As alternativas do bem e do mal, do fraco e do forte não obedecem à tessitura complexa da natureza humana como tal, mas ao tipo do homem em sociedade, na sociedade capitalista da divisão de trabalho e da luta de classes, para empregar aqui o lugar comum da terminologia marxista à Lukács. Com efeito todos sabemos que a natureza não segue essa tipificação simplista, que tudo não passa, em termos assim, de uma esquematização externa. Simbolismo, enfim, já suficientemente explorado e compreensível como reflexo do problema da arte burguesa, ou da *arte na burguesia*, mas aqui lembrado para aprofundar a distinção entre a natureza da personagem, como ser, e a sua representação meramente social.

Morfologia: Planos, improvisações

Possível que o romancista trabalhe simultaneamente com a concepção das personagens, no seu círculo doméstico, dentro das vigas mestras de uma ação de natureza épica. Um grande plano. Operação estratégica de um general de campo ou de um jogador de xadrez. De todo modo pode ser surpreendido com lances inesperados à margem da sua linha natural de previsibilidade dos acontecimentos. Balzac frequentemente traído pela voluntariedade do destino autônomo das suas personagens, sonhando com elas, lutando com elas numa obsessão sem fim. O comum, entretanto, no romance épico moderno é seguir o plano da ação pela elasticidade do assunto, pela mobilidade dos motivos, pelo alargamento da esfera temática. Num romance como *O Morro dos Ventos Uivantes* todo leitor aguarda que o motivo do amor tenha o seu coroamento, que o tema central do livro não desobedeça à motivação de origem, daí porque todos os sentimentos, paixões, fatos e incidentes da obra convergem para o amor obstinado dos heróis. Essa fórmula,

que nos habituamos a considerar romântica, está presente no plano da ficção realista como uma aderência ao mundo da personagem. O Julien Sorel cumpre um destino como um fado e o seu *fim* está claramente previsto pela caracterização da sua natureza que deixa adivinhar o seu destino num mundo social competitivo. Não há um grande segredo nesse tipo de estruturação morfológica, quanto ao romance em geral, mas a matéria assume uma força surpreendente no conto. Pode o romance revestir a técnica da construção da personagem à semelhança da história curta, um conto mais longo que o habitual e nesse caso o leitor é iludido pela base... No romance assistimos, lentamente, a um processo de "educação da personagem". Na *Montanha Mágica*, de Thomas Mann, a natureza bondosa de Hans Castorp nos vai sendo revelada à medida em que ele se "educa" no sanatório. Educar-se aqui é empregado no sentido de reagir diante dos acontecimentos que a ação vai revelando como fatos novos. No conto, a instantaneidade da revelação da personagem não oferece nenhuma condição para que o leitor sinta o processo de amadurecimento do ser, suas naturais mutações.

Problemas atuais do acesso ao ensino superior

VIII SEMINÁRIO DE ASSUNTOS UNIVERSITÁRIOS

Conferencista: Conselheiro

NEWTON SUCUPIRA

Um dos fenômenos mais característicos do processo educacional de nossa época e, sem dúvida, a expansão sem precedentes do ensino superior. Se no século passado a grande preocupação dos educadores foi a universalização do ensino primário e na primeira metade de nosso século predomina o ideal de uma escola secundária obrigatória, este final do século é marcado pela generalização crescente dos estudos superiores.

Alguns países, como os Estados Unidos, já entraram definitivamente na era do ensino superior de massa, considerado como fase intermediária para se atingir o ensino superior universal em futuro não muito remoto. No Brasil, não passamos gradativamente pelas etapas da evolução do processo seguidas pelos outros países e registramos, nesta última década, os maiores índices de expansão do ensino superior em todo mundo sem que tivéssemos resolvido os problemas do ensino de primeiro e segundo graus.

Em toda parte o crescimento explosivo dos efetivos universitários tem criado toda sorte de problemas e gerado, por vezes, um sentimento de incerteza quanto ao futuro desenvolvimento da educação superior. No âmago do problema se abrigam as tensões provocadas pelo aumento maciço da demanda individual, pelas dificuldades do sistema em adaptar-se à pressão do número e sua lentidão em estabelecer relações satisfatórias entre a estrutura e conteúdo do ensino, as aspirações

dos estudantes e as necessidades da sociedade e sua capacidade de absorção do pessoal qualificado. Por outro lado é comum ouvirem-se os clamores contra a deterioração do sistema decorrência de massificação.

Os países desenvolvidos que desde há muito puseram em prática o princípio da universalidade da educação dispõem de uma infra-estrutura que lhes permite dilatar o sistema, até certo ponto, sem maiores prejuízos. Os países em desenvolvimento experimentam graves dificuldades em atender à rápida expansão da demanda de ensino superior em face das notórias limitações de recursos humanos e materiais.

Mas, os próprios países desenvolvidos enfrentam problemas igualmente complexos porquanto a questão do crescimento do ensino superior não se resolve apenas com a ampliação da capacidade de acolhimento do sistema tradicional. O chamado ensino superior de massa difere do ensino superior de elite não somente quanto às proporções de matrícula como também por sua estrutura, seu conteúdo, seus métodos e objetivos. Estaríamos por assim dizer, diante do princípio hegeliano segundo o qual, a um certo grau, a evolução quantitativa determina dialeticamente diferenças qualitativas.

Qualquer que seja o índice de desenvolvimento de um país, nenhum sistema de ensino superior atualmente poderia expandir-se indefinidamente tendo por meta fazer coincidir a oferta de vagas com a procura. Há limitações da capacidade de absorção, seja do sistema, seja da sociedade, o que suscita o problema do acesso ao ensino superior. Se não há lugar para todos, que critérios de admissão devem ser adotados? Quais os princípios que devem nortear uma política de expansão controlada do ensino superior? A importância do problema é atestada pelo fato de que constitui objeto de debates e de controvérsias na maior parte dos países desenvolvidos e em desenvolvimento. Em geral estes debates opõem os partidários de uma posição demasiado liberal, tendente a garantir o direito aos estudos superiores e a estimular a demanda, àqueles para os quais, consideradas as restrições financeiras, torna-se inevitável a intro-

dução de medidas mais seletivas a fim de disciplinar o crescimento do sistema visando a reforçar a qualidade dos serviços prestados.

No Brasil, o crescimento dos efetivos chegou a um ponto crítico tal que, no consenso de todos, se impõe a elaboração de uma política sistemática de acesso ao ensino superior, com pleno conhecimento dos elementos de base suscetíveis de facilitar a escolha de soluções alternativas.

2. O problema do acesso ao ensino superior há de ser analisado sob dois aspectos: o primeiro envolve uma questão de política geral de educação seguida em cada país, e o segundo se refere especificamente aos processos de admissão e depende, em última análise, do primeiro.

Uma política de ensino superior costuma definir-se em função de princípios e fatores tais como: natureza e objetivos do ensino superior, necessidades do desenvolvimento econômico, demanda técnica e social, disponibilidade em recursos humanos e materiais, democratização das oportunidades de acesso, direito à educação superior. Em termos mais concretos a formulação de uma tal política implica a tomada de posição em face de algumas questões preliminares altamente controversas como as que se seguem.

O ensino superior deve ser de livre acesso a todos que lograrem obter o certificado de conclusão de estudos de segundo grau ou, pelo contrário, há de ser restrito aos que revelarem determinadas aptidões e apresentarem certo nível de formação intelectual?

Neste último caso, a seleção a ser feita atenderá a número previamente fixado de vagas (*numerus clausus*) ou, uma vez demonstrada sua aptidão nos exames de entrada, o candidato deve ter assegurado o seu lugar na universidade como se tratasse de um direito?

Na hipótese de limitação prévia de vagas, estas deverão ser estabelecidas apenas em função da capacidade de absorção

das instituições de ensino ou serão determinadas à luz das prioridades do planejamento econômico e das necessidades do mercado de trabalho?

A escolha de qualquer uma destas alternativas depende naturalmente de decisões políticas as quais, permitam-me o truísmo, não podem deixar de ser políticas, na medida em que concernem aos objetivos da coletividade. Toda política de ensino superior há de refletir, assim, opções políticas, as tradições e valores do país, a idéia que ele mesmo faz de seu futuro bem como os valores e finalidades do próprio homem. Um dos grandes problemas de uma tal política é precisamente o de conciliar as necessidades técnicas e econômicas da sociedade e as escolhas individuais, o direito aos estudos, enfim, as aspirações pessoais, consciente de que uma adequação rigorosa entre essas duas ordens de exigências é praticamente inatingível.

Nos limites traçados pelos recursos disponíveis, toda política de acesso ao ensino superior buscará sempre reduzir as desigualdades de participação nos estudos superiores, provenientes dos desníveis sócio-econômicos.

A realização de objetivos políticos (satisfação da demanda social, democratização das oportunidades de acesso, etc.) de qualquer modo não é independente das modalidades de admissão ao ensino superior. Por onde se vê que os dois aspectos do problema que distinguimos de início, se encontram intimamente interrelacionados.

Sem ter a pretensão de propor soluções, desejamos trazer ao debate problemas e alternativas que necessariamente devem ser levados em conta na formulação de nossa política de acesso ao ensino superior. O nosso objetivo neste trabalho, é portanto, identificar e analisar alguns desses problemas.

3. Começemos por uma breve análise das causas e motivações que determinam a corrida ao ensino superior tão significativa nestas últimas décadas. Para uma política de ensino é sumamente importante conhecer a curva de crescimento da

demanda a fim de fazer com base, as projeções necessárias ao planejamento da expansão.

A aspiração a uma instrução de nível superior é fenômeno universal e se inscreve profundamente na mentalidade das sociedades modernas que atingiram certo grau de desenvolvimento. Resulta da ação convergente de fatores econômicos, políticos e sócio-culturais comuns em toda parte, assim como de variáveis específicas a cada país. De um lado temos o crescimento demográfico mesmo, de outro a elevação dos níveis de aspiração, com a abertura do ensino superior a novas capas sociais. Nesses níveis de aspiração intervêm motivações pessoais, porém não menos orientações normativas de caráter coletivo. Daí porque devemos distinguir o nível de aspiração subjetivo e o nível de aspiração objetivo e social que podem ou não coincidir em determinados casos individuais e sociais.

Podemos dizer que a demanda crescente da educação universitária é fenômeno intimamente ligado à civilização científico-tecnológica, ao processo de industrialização, à expansão das cidades e à mobilidade social daí decorrente. Até bem pouco, em quase todos os países, a educação estava fortemente vinculada à rígida estratificação social. Os níveis de aspiração ou de não aspiração dependiam da classe em que nascia o educando e o sistema escolar refletia em sua articulação e seus propósitos a estrutura social estratificada. A partir da revolução industrial, e com variações de datas segundo a velocidade de mudança dos vários países, rompe-se a estrutura de classes tradicional. Diante do caráter aberto que essa estrutura impõe, a educação procura satisfazer as aspirações de uma sociedade caracterizada por apresentar uma mobilidade social muito mais intensa. Isto significa que as camadas sociais que anteriormente se contentavam com a educação primária, hoje aspiram também à instrução superior. É precisamente o que vem ocorrendo no Brasil, nestes últimos tempos, em consequência da intensificação do processo de industrialização.

Outro fator de ordem geral que atua no sentido de estimular o crescimento da demanda universitária é a "preformação

da vida pela ciência", segundo a formulação do sociólogo alemão Helmut Schelsky. A preformação da vida pela ciência consiste em que a maior parte das atividades quotidianas do homem contemporâneo se encontra já mediatizada por pautas determinadas pelos padrões científicos. Esta preformação não quer dizer que se viva cientificamente, mas que se procura cada vez mais aplicar os métodos científicos na solução da maioria dos problemas práticos econômicos, políticos, sociais, etc. Nesta perspectiva, as profissões ou atividades especializadas tendem a apoiar-se de maneira crescente sobre bases científicas. Como o número dessas profissões é cada vez maior nas sociedades industrializadas, o movimento de sua diferenciação marcha paralelamente ao da diferenciação científica. E como as qualificações científicas e técnicas para o exercício de tais profissões se adquirem em nível de instrução pós-secundária, é natural que tenda a aumentar continuamente o volume da demanda de ensino superior.

Admitidas estas causas de ordem geral, podemos distinguir, entre outros, os seguintes fatores objetivos: a elevação generalizada dos padrões de vida; a necessidade cada vez maior de pessoal qualificado de nível superior em muitas áreas da economia; a tendência à democratização das condições de vida; a expansão da escola secundária; o crescimento demográfico. Este último fator, sem dúvida importante, se torna particularmente relevante atuando no contexto dos demais fatores. Na Alemanha, com o controle dos nascimentos, espera-se, dentro de dez anos, estabilizar o fluxo de entrada na universidade. Em nosso caso, com uma taxa alta de crescimento demográfico e uma considerável população jovem é de se prever que a demanda universitária continuará em ascensão por muito tempo.

Do ponto de vista puramente quantitativo parece fora de dúvida que o aumento dos efetivos universitários nestes últimos decênios foi largamente condicionado pelo extraordinário desenvolvimento da escola secundária. Em grande número de países as duas curvas apresentam sensível correlação positiva. No Brasil as curvas se afastam um pouco na década 1964-73, o ensino superior ostentando índice de crescimento bem mais

elevado. Isto se deve em parte à demanda reprimida e também ao grande impulso tomado pelos exames de madureza, hoje exames supletivos. O fato concreto é que a demanda social de educação universitária tende a aumentar regularmente com a democratização crescente e a generalização do ensino secundário.

Os analistas da expansão do ensino superior mostram a dificuldade de se identificar a incidência de outros fatores que se relacionem, seja com a natureza e a organização dos sistemas nacionais de ensino superior ou com o efeito das medidas políticas, seja com o contexto sócio-econômico.

Estudos feitos pela Organização de Cooperação e Desenvolvimento Econômico sobre a expansão do ensino superior de seus 23 países, no período de 1950 a 1965 mostram a ausência de correlações entre a expansão e as variáveis supracitadas. O estudo é significativo porque compreende países de níveis muito desiguais de desenvolvimento econômico, desde a Grécia, Portugal, Turquia, por exemplo, até países superdesenvolvidos como Estados Unidos, Japão, Alemanha. De acordo com esses dados, a expansão não parece ter sido afetada nem pelos tipos de organização do sistema de ensino superior (grau de centralização ou de autonomia) nem pela intensidade da ajuda aos estudantes ou pelo valor das taxas de inscrição. Do mesmo modo, a natureza dos mecanismos de admissão parece razoavelmente independente dos ritmos de crescimento dos efetivos, pelo menos no que concerne aos efetivos globais. Não seria inteiramente válida essa afirmação para certas carreiras tomadas isoladamente. Quanto às variáveis econômicas, sua influência se revelou igualmente mínima ou indireta. Assim, a expansão do ensino superior não se mostrou dependente do nível de desenvolvimento econômico ou das flutuações das taxas de crescimento do produto nacional. Enfim, nenhuma correlação foi identificada entre os índices de crescimento dos efetivos e as taxas de crescimento das despesas de ensino superior. O fato de que estas últimas são em todos os países muito mais elevadas permite apenas constatar que a expansão dos efetivos se acompanhou de aumento generalizado dos custos unitários.

Vê-se, portanto, que as correlações entre os ritmos de expansão e o contexto econômico são ainda difusas. Se é evidente que os progressos científicos e técnicos, a demanda de pessoal altamente qualificada, e a estrutura econômica exercem uma pressão sobre o sistema de ensino superior, não é fácil de explicar os mecanismos e as interdependências destas ações. Reconhecem, no entanto, os técnicos da O.C.D.E. que as interrelações entre estas duas ordens de variáveis, de uma parte, os níveis e ritmos do crescimento econômico, doutra parte, o crescimento dos efetivos universitários, merecem uma análise aprofundada e o recurso a estatísticas elaboradas.

De todas essas considerações podemos tirar duas conclusões de ordem geral. Primeiramente a intensidade da demanda universitária representa uma tendência típica de nossa civilização tecnológica, das sociedades industrializadas ou em franco processo de industrialização. Quando o país atinge certo grau de desenvolvimento econômico, de crescimento urbano, de mobilidade social, tende a elevar-se o nível de aspiração educacional. Em segundo lugar, influenciam fortemente no comportamento dos jovens e adultos em face do ensino superior fatores subjetivos e a constelação dos valores dominante numa sociedade. Como se sabe a ação dos fatores ditos estruturais não se exerce diretamente sobre o comportamento dos candidatos ao ensino superior, mas encontra-se mediatizada por valores e componentes ideológicos que seriam agentes mais concretos e imediatos de estímulo à procura de ingresso na universidade. Além disso, esse comportamento nem sempre se orienta por critérios objetivos de racionalidade.

Em geral a obtenção, do diploma de nível superior tem duas motivações básicas: garantia de um estatuto profissional com expectativa de melhores rendas; meio de alcançar *status* social e adquirir prestígio pessoal. Outras motivações existem que não se enquadram nestas duas categorias, embora menos frequentes, mas não negligenciáveis, tais como, desejo de melhor formação cultural, a busca de um desenvolvimento pessoal, a abertura de novos horizontes vitais.

Sem dúvida, a motivação econômica é das mais fortes e recente pesquisa do CESGRANRIO, confirmava que "a procura de vagas tende a crescer, quando à instrução universitária correspondem melhores condições de ascensão econômica". Neste sentido, o próprio serviço público é fonte de estímulo quando atribui níveis de vencimentos mais elevados às pessoas portadoras de diploma superior.

No Brasil, a ação conjugada desses múltiplos fatores, estruturais e subjetivos, é responsável pelo aumento da procura de vagas no ensino superior. E tudo leva a crer que a demanda continuará seu ritmo ascensional ainda por muito tempo. Neste último quadriênio, 1972/75, a demanda cresceu em mais de 80%, enquanto no mesmo período a oferta de vagas entrava em declínio, aumentando em menos de 40%, quando no quadriênio anterior, 1968/71, a expansão ultrapassou o índice de 100%.

Se considerarmos as projeções de crescimento do ensino de primeiro grau (90% de escolarização do grupo etário até o fim da década), o aumento substancial das matrículas na escola de segundo grau, a expansão dos exames supletivos e a demanda reprimida que se avoluma de ano para ano, é fácil de ver-se que o número de candidatos à universidade tende a crescer em ritmo quase exponencial. E esse crescimento contínuo agravará cada vez mais o problema do acesso ao ensino superior. Ora, uma política de ensino não pode ignorar essa demanda social em progressão para limitar-se exclusivamente ao atendimento das necessidades econômicas projetadas, com todos os riscos que esta atitude implica. Certamente, o sistema não teria condições de acompanhar *pari passu* a evolução da demanda, mas, por outro lado, não se poderia negar drasticamente toda possibilidade às aspirações pessoais a uma instrução superior. Esta situação conduz a dilemas do acesso ao ensino superior que veremos no curso dessas análises.

4. A tendência à institucionalização da demanda universitária como expressão de uma normatividade social tem dado margem a que se fale hoje de um direito à educação superior.

Martin Trow, professor da Universidade da Califórnia, conhecido por seus estudos especializados sobre os problemas da expansão universitária, fazia as seguintes constatações reveladoras de atitudes características das modernas sociedades industriais em face do acesso ao ensino superior. Numa situação de acesso muito limitado os estudos superiores são tidos como privilégio, seja de nascimento, seja de talento, ou de ambos. Quando a matrícula ultrapassa 15% do grupo etário, a admissão ao ensino superior começa a ser considerada um direito. Desde o momento em que o acesso beneficia cerca de 50% da população escolarizável, tal o caso dos Estados Unidos, a educação superior é vista como obrigação. Nos países que atingiram essa marca, ou dela se aproximavam, os jovens das classes médias ou altas que não seguem cursos superiores chegam a ser encarados como portadores de alguma deficiência que deve ser explicada, justificada ou desculpada.

No Brasil, o acesso ao ensino superior tem sido, muitas vezes, reivindicado como direito, muito antes de havermos alcançado os 15% de escolarização da faixa etária correspondente. As famosas campanhas dos excedentes pelo aumento de vagas costumavam apelar para o direito à educação superior. Não somente um direito qualquer, mas direito líquido e certo que, não raro, se fazia valer por intermédio de mandado de segurança.

A verdade é que em muitos círculos tende-se a admitir o direito a uma educação superior para os que terminaram satisfatoriamente os estudos de segundo grau ou, em sentido mais genérico, o direito de toda pessoa a completar sua educação em nível pós-secundário. Nos países industrializados mais desenvolvidos já se cogita, para futuro não muito distante, da universalização do ensino pós-secundário o que, certamente, não significa a universalização dos cursos universitários em geral. Recentemente, uma eminente autoridade de ensino superior na Inglaterra, Sir Peter Venable, afirmava já ter chegado o tempo de se estabelecer o direito de todos os cidadãos a uma educação terciária apropriada às suas capacidades demonstra-

das, independente de raça, religião e das circunstâncias políticas e sociais.

Em todo caso, o princípio da democratização progressiva da educação superior não implica direito a esse grau de ensino em sentido absoluto. A própria Declaração Universal dos Direitos Humanos, assinada pelas Nações Unidas, proclama que o acesso aos estudos superiores deve ser aberto, em plena igualdade, a todos, mas em função de seus méritos.

Mesmo se reconhecermos o direito de todo concluinte da escola de segundo grau a prosseguir estudos pós-secundários, daí não se segue que haja um direito a fazer certo e determinado curso superior. Não se pode falar de um direito a estudar Medicina ou Engenharia, independente de quaisquer condições. O direito à educação pós-secundária é, pois, suscetível de sofrer restrições por determinadas razões entre as quais têm primazia as medidas ditadas pelo bem comum. Assim, nos países em desenvolvimento o imperativo de universalização da escola de primeiro grau impõe inevitavelmente limites à expansão da oferta de vagas no ensino superior. A carência de recursos humanos e materiais obriga a reduzir a capacidade de absorção dos estabelecimentos em benefício da própria qualidade do ensino. Além disso, quando se trata de profissões altamente especializadas para as quais as necessidades técnicas podem ser calculadas com relativa precisão, é aconselhável uma regulamentação rigorosa da ampliação de seus cursos. A não ser assim, poderíamos ter excesso da oferta de profissionais com reflexos perturbadores para a economia e frustração dos próprios diplomados.

Não é esta a ocasião para se aprofundar o problema do suposto direito à educação superior. Numa perspectiva jusnaturalista, torna-se inquestionável o direito à educação na medida em que deriva de uma necessidade da própria atualização da existência humana. Este direito natural, por assim dizer, converteu-se em direito positivo quando os Estados modernos, em sua legislação, reconhecem o direito à instrução como um dos direitos elementares do homem. E a garantia de sua apli-

cação é do interesse do indivíduo tanto quanto da sociedade. Assim, a nossa Constituição, no artigo 176, estatui que a educação é direito de todos. Mas somente a educação dos 7 aos 14 anos é considerada obrigatória, porque indispensável ao mínimo de condições humanas de existência na sociedade moderna.

O direito à educação é relativo às formas e padrões de vida de uma sociedade e não se pode afirmar *simpliciter* o direito aos níveis sucessivos de instrução. No século passado, a educação primária foi reconhecida como direito; neste século, pelo menos nos países desenvolvidos, é a educação secundária que se torna uma exigência. Mas, atualmente, ainda não é lícito dizer-se que a educação superior seja condição *sine qua non* para a realização pessoal. Não ter feito estudos universitários, ainda que se tenha capacidade para tanto, não constitui necessariamente uma perda para o indivíduo ou para a sociedade.

De qualquer modo, a educação superior requer certas aptidões e qualificações intelectuais, sem dúvida variáveis de acordo com os diferentes níveis de cursos. Por isso mesmo, terminado o curso secundário não se poderá reivindicar direito a determinado curso, invocando-se apenas uma preferência ou uma problemática vocação.

Poderá dizer-se que a todo indivíduo, segundo suas aptidões, devem ser concedidas oportunidades para completar sua educação em nível pós-secundário. Mas a realização deste ideal dependerá sempre das possibilidades concretas de cada sistema. Teoricamente, conforme à doutrina da igualdade de oportunidades, iguais aptidões deveriam conduzir a igual acesso à educação superior, independente das origens sócio-econômicas. Na realidade, ocorre frequentemente que as diferenças intelectuais e de formação se encontram condicionadas por diferenças de classe institucionalizadas e, assim, o acesso ao ensino superior deixa de ser direito para se transformar em privilégio.

Ora, reduzir gradativamente essas desigualdades e eliminar as situações de privilégio sócio-econômico deve ser o objetivo de toda política educativa inspirada no princípio de justiça social.

5. No mundo moderno, o ensino superior não corresponde apenas a um direito ou a uma aspiração pessoal, mas constitui também a exigência das sociedades industriais em matéria de quadros técnicos e profissionais altamente qualificados. Mas nem sempre essas duas orientações coincidem em toda linha e o primado dos objetivos econômicos tende, por vezes, a se afirmar em detrimento da demanda cultural. Por isso mesmo uma das dificuldades do problema do acesso ao ensino superior está precisamente na harmonização das escolhas individuais e das necessidades do desenvolvimento econômico, demanda social e demanda técnica e econômica.

Três soluções principais se apresentam ao problema: a teoria do ajustamento automático: o princípio do planejamento integral; a combinação do planejamento flexível com os processos de ajustamento.

A primeira solução é peculiar aos regimes próximos ao liberalismo clássico e se apoia nas seguintes constatações: 1) interação da oferta e da procura no que concerne às possibilidades de estudo; 2) a interação das motivações e das necessidades econômicas; 3) a interação do crescimento simultâneo das rendas, das necessidades técnicas e da possibilidade de satisfazer a elas.

A experiência nos mostra, contudo, que estas interações não absorvem os desequilíbrios que tendem a ser graves. Nos tempos em que o acesso ao ensino superior se encontrava restrito a uns tantos privilegiados, atuavam mecanismos graças aos quais o jogo natural desses diversos fatores se ajustava de tal maneira que a livre interação das motivações individuais e das forças econômicas chegava a resultados satisfatórios para regular o fluxo de entrada na universidade e sua repartição pelas várias profissões. Mas nas modernas sociedades industriais,

densas e extremamente complexas, o ajustamento espontâneo tornou-se insuficiente e ineficaz em consequência da rápida evolução das técnicas, da organização dos processos econômicos, da intensa mobilidade e da crescente demanda social.

Do mesmo modo que a pura economia de mercado, esse tipo de interação automática não pode funcionar a contento. Em nenhuma parte a famosa "mão invisível", postulada por Adam Smith, bastou para assegurar o equilíbrio dos interesses em jogo. Por todos esses motivos, impõe-se, na maior parte dos países, a formulação de uma política de ensino superior que se traduza em alguma forma de planejamento da expansão das vagas, determinado em maior ou menor medida, pelas necessidades da economia.

Nos países socialistas a solução é o planejamento integral. As possibilidades de desenvolvimento econômico dando lugar a opções políticas, o plano mobiliza e integra os recursos humanos e materiais para atingir as metas fixadas. Calculados os tipos e o número dos diplomas exigidos pelos diferentes setores da economia, ao longo de um período fixo, amplia-se ou não a oferta de vagas nos diversos cursos. O processo de seleção tende a designar aqueles que serão formados em cada escalão segundo os fins definidos pelo plano. O princípio vigorante é o da limitação preliminar do número de admissões sobre a base de rigorosa seleção intelectual. A limitação se faz em função das necessidades do plano e não como consequência da exiguidade dos meios. Pretende-se que a seleção será democrática na medida em que os meios sociais não exercem mais qualquer influência sobre as orientações e desempenhos escolares, a supor que uma sociedade possa fazer corresponder exatamente a repartição da origem social dos estudantes de ensino superior com a da população ativa.

O regime do planejamento estrito leva a conceber o sistema universitário como indústria produtora de qualificações profissionalmente úteis e tende a esquecer as funções culturais do ensino superior e a diversidade das aspirações pessoais dos alunos. Entende-se, nesta perspectiva utilitária e tecnocrática, que

a racionalidade do sistema de educação superior seria estritamente determinada por sua adequação aos únicos tipos de necessidade que sejam rigorosamente mensuráveis e previsíveis, a saber, as necessidades da economia. Na realidade, o princípio do planejamento integral encontra sérios obstáculos em sua rigorosa aplicação prática, seja pelas dificuldades intrínsecas da previsão das necessidades técnicas do mercado de trabalho, seja em face da pressão crescente da demanda social, mesmo nos países de economia inteiramente planificada.

Por todas essas razões é que a solução mais difundida nos países de economia de mercado, mesmo sujeita a certo controle estatal, é a combinação do planejamento flexível, ou mesmo indicativo, com os processos de ajustamento.

Tal solução parte do fato que a demanda efetiva de educação é dupla, ou antes, se manifesta em dois tempos: uma primeira vez no ingresso do sistema de instrução, como exigência de escolarização das famílias (procura de vagas) e, em seguida, na ordem dos processos reais é que intervêm as demandas do mercado de trabalho (exigências de qualificações utilizáveis), demandas que, não satisfeitas ou mal satisfeitas, podem gerar desequilíbrios mais ou menos graves na economia do país ou conduzir os diplomados ao desemprego ou sub-emprego. O primeiro tipo de demanda, que se traduz pela ampliação das camadas sociais escolarizadas e pelo alongamento da escolaridade, obedece a leis parcialmente independentes dos imperativos de número e de distribuição expressos pelo planejamento escolar. Estamos, pois, diante de duas modalidades de demanda — a social e a técnica ou econômica — que o planejamento do acesso ao ensino superior não pode ignorar.

A noção de demanda social é considerada ambígua, na medida em que ela é comumente definida por oposição à demanda econômica, isto é, a uma estimação das necessidades da economia em matéria de qualificações. Com efeito, a demanda social pode ser encarada de dois pontos de vista. Primeiramente como a agregação das aspirações individuais na diversidade das aptidões e dos interesses, em seguida como avalia-

ção global dos recursos que uma sociedade deseja ou está em condições de visar objetivos puramente sociais ou culturais, ligados à satisfação de necessidades coletivas. Este segundo ponto de vista supõe, assim, uma interpretação das aspirações individuais que corre o risco de ser, por vezes, distorcida, notadamente pela multiplicidade dos centros de decisão e sobretudo nos países de estrutura descentralizada ou naqueles onde o setor privado é muito desenvolvido, e por interesses divergentes. Além disso, as aspirações dos estudantes e de suas famílias são difíceis de se distinguir de seu comportamento real, largamente determinado pelo sistema que só deixa a possibilidade de adesão ou de recusa. Na verdade, a demanda social tem de se exercer dentro dos limites da oferta de cursos impostos pelo sistema de ensino superior.

É esse tipo de demanda universitária, função da elevação do nível de vida e das aspirações culturais dos jovens, que tem grandemente influenciado os diversos países nas previsões de expansão de seus sistemas de ensino superior. Basta citar como exemplo o Robbins Report. Talvez esse elemento não tenha pesado devidamente em nossas previsões de 1967 quando se estimava em pouco mais de 300 mil alunos nossa população universitária para 1972, a qual, na realidade chegou a quase 700 mil.

Há quem pense, no entanto, que a demanda social é um objetivo puramente passivo, e fundar uma política de ensino sobre a satisfação dessa modalidade de demanda significa recusar-se a explorar a fundo as possibilidades que oferece o sistema para a democratização da sociedade. Decerto ninguém pensaria programar a expansão do ensino superior tendo em vista atender somente à demanda social. Considerando que a interdependência entre a formação de mão de obra qualificada e a taxa de crescimento econômico é universalmente reconhecida e que uma das funções importantes da universidade é a de suprir a economia das qualificações necessárias torna-se óbvio que o ensino superior deve adequar-se às necessidades técnicas do desenvolvimento e à demanda do mercado de trabalho.

Toda questão reside nas limitações inerentes ao método das projeções da demanda futura de mão de obra qualificada. Os próprios especialistas questionam a validade dos supostos que servem de base a tais previsões e chamam a atenção para as suas debilidades metodológicas. É que continua difícil ainda calcular com precisão a demanda técnica do mercado de emprego, sempre sujeita aos imprevistos do desenvolvimento e das inovações tecnológicas.

O problema, segundo reconhecem os especialistas, é duplo. Primeiramente, não é fácil estabelecer qual seja a estrutura ocupacional ótima em dado momento. Por exemplo, em certos estudos feitos entre nós há desacordo quanto a saber se as nossas necessidades em matéria de engenheiros estão satisfatoriamente atendidas, se o mercado de trabalho para estes profissionais se aproxima ou não do ponto de saturação. Em segundo lugar, há incertezas quanto às futuras modificações relativas à estrutura da mão de obra qualificada que depende das mudanças na estrutura industrial e na tecnologia de cada indústria com implicações para o mercado de trabalho.

Diante dessas dificuldades, na reunião dos Ministros da Educação dos países europeus havida em Bucareste, em 1973, sob o patrocínio da UNESCO, a delegação inglesa defendia o ponto de vista segundo o qual, a não ser para aquelas profissões cujas necessidades poderiam ser rigorosamente calculadas, para as demais deveria ser livre a produção de diplomados, e dava como exemplo a área do Direito.

Isto não significa, contudo, que o planejamento do ensino superior possa ignorar o mercado de trabalho e as necessidades da economia. De resto, o princípio de uma certa adequação da universidade ao sistema econômico é consagrado por nossa legislação universitária. E se é criticável a atitude tecnocrática para qual planejar o ensino superior consistiria simplesmente em deduzir do crescimento previsível da produção, os tipos e os graus de formação de que a economia necessita em deter-

minado prazo, por outro lado, seria prejudicial à sociedade e, em última análise, aos próprios jovens deixar crescer o ensino superior ao sabor dos caprichos da demanda social. O planejamento intervém justamente para estabelecer o equilíbrio das duas demandas, conciliando os objetivos do desenvolvimento econômico com as aspirações individuais.

O Professor Edson Machado que estudou esse problema entre nós, embora reconhecendo os obstáculos, acentuava que a elaboração das previsões desejáveis parece viável, “desde que não se insista em um excessivo grau de detalhamento, ou seja, na media em que se busque apenas o conhecimento das grandes linhas de evolução do mercado”.

As dificuldades e a margem de erros inerentes às previsões da demanda de mão de obra qualificada nos aconselha a ser mais cautelosos ao invocar a saturação do mercado de trabalho para a recusa de novas escolas. Além disso, o comportamento de nossa economia não parece dar motivos para que receiemos seriamente a expansão do ensino superior. Neste particular, Edson Machado, em trabalho apresentado à I Reunião dos Reitores das Universidades Oficiais, em 1972, fazia judiciosas observações que merecem ser lembradas. Dizia ele: “Em face do elevado índice de expansão do ensino superior, é de se prever que nos próximos cinco ou seis anos o estoque atual de PNS deverá ser duplicado. Enquanto isso, a força de trabalho (PEA) deverá crescer a uma taxa da ordem de 2,8% ao ano, ou seja, levará 25 anos para duplicar. Com isso estaremos rapidamente nos aproximando da proporção PNS/PEA apresentada por aqueles países em nível de desenvolvimento semelhante ou superior ao do Brasil. Esta tendência poderá levar ao excesso de oferta de mão de obra de nível superior e consequente *chômage* de diplomados. Considerada a questão em termos globais, provavelmente não haverá esse risco, levando-se em conta que o crescimento do produto interno apresenta um índice de 10,4%. Há razões para admitir que será possível manter nos próximos anos, um ritmo elevado de expansão da economia. Isto deverá acarretar a elevação do ritmo de absorção da mão de obra, notadamente nos níveis mais

elevados de qualificação, dada a tendência do processo de incorporação de modernas tecnologias ao sistema produtivo. Além disso, há uma nítida tendência para a desconcentração e diversificação do setor produtivo da economia cujos resultados, em termos de absorção de mão de obra, só estarão se manifestando em maior escala nos próximos cinco a dez anos”.

Ao que tudo indica, no estado atual de nossa economia, estas considerações continuam válidas, acrescentando que, desde 1972, a expansão se apresenta em relativo declínio.

É de se notar, ainda que, atualmente, em todos os países, se verifica curioso fenômeno de ajustamento automático do mercado de trabalho à produção de diplomados, do mesmo modo que a orientação em sentido contrário. Como assinala Martin Trow, à medida que a oferta de pessoal de nível superior aumenta, os requisitos de emprego são redefinidos de modo que as ocupações anteriormente exercidas por pessoal de nível médio se destinam cada vez mais a pessoas de nível pós-secundário. Este é justamente um aspecto do impacto da expansão do ensino superior na estrutura ocupacional e que nem sempre tem sido levado na devida conta pelos analistas que se colocam na perspectiva do ensino superior tradicional. Uma das características mais importantes da transição do ensino superior de elite para o ensino superior de massa está precisamente nas transformações dos empregos pelas pessoas de nível superior que as ocupa. Daí a necessidade de redefinir as conexões rígidas e tradicionais entre o ensino superior e a estrutura ocupacional.

Tudo isso nos mostra que, excetuado talvez alguns setores restritos, não há tantos motivos para se temer a expansão, do ponto de vista dos objetivos econômicos e do mercado de trabalho. Por outro lado, não se poderia aceitar o princípio da adequação da universidade à economia como critério único para as decisões de política de ensino superior. A demanda social há de ser convenientemente considerada, embora nos limites das possibilidades do sistema, seja do ponto de vista do atendimento às legítimas aspirações pessoais, seja porque a satisfação das

necessidades culturais do indivíduo redundam, em última análise, em benefício da sociedade.

Impõe-se, no entanto, diversificar e flexibilizar o sistema a fim de que possa responder prontamente aos desenvolvimentos imprevisíveis do comportamento da economia e do desenvolvimento sócio-cultural. Diversificação que implica maior diferenciação de ofertas de cursos, de formas institucionais, de meios de acesso, de modelos e níveis de estudos, de graus e maneiras de obtê-los. Como exemplo de diferenciação de cursos, deve ser incrementado o programa de cursos de curta duração, capazes de oferecer toda variedade de formação intermediária que a evolução da economia e das técnicas está a exigir.

O processo de diversificação, racionalmente conduzido, contribuiria para resolver certos aspectos do acesso ao ensino superior e ajudaria a este a relacionar-se com o fenômeno assinalado pelos sociólogos nos modernos sistemas sociais cuja evolução é caracterizada por "uma crescente diferenciação de estrutura e uma crescente especialização de função".

6. Se a educação superior, não sendo um direito absoluto, não deve também converter-se em privilégio de classe, segue-se que um dos principais objetivos de toda política de ensino é a democratização progressiva do acesso à universidade.

Para se avaliar a democratização do ensino superior, baseia-se comumente sobre o fato de que a população dos estudantes, encarada sob o ângulo da origem sócio-econômica, apresenta uma estrutura mais ou menos análoga à da população ativa, e sobre o fato de que a estrutura muda no curso dos anos em favor das categorias antes fracamente representadas. Em outros termos a democratização pode ser definida como a supressão progressiva dos privilégios de nascimento, de situação econômica e do lugar de habitação, que interferem no processo de admissão ao ensino superior. O núcleo do problema da democratização estaria na proporção em que filhos de operá-

rios e de agricultores que entram na população universitária e a maneira pela qual esta percentagem evolui ao longo dos anos.

Os dados estatísticos de que dispomos são insuficientes para uma avaliação precisa do grau de democratização do ensino superior brasileiro nestes últimos tempos. A se julgar por alguns estudos esparsos, tomado globalmente o sistema, há fortes indícios de uma democratização sensível com relação há pouco mais de uma década. Esses estudos parciais revelam aumento do percentual de estudantes provenientes de classes econômicas menos favorecidas e filhos de pais com instrução primária incompleta em algumas de nossas melhores universidades. Para isso contribui indiscutivelmente a extraordinária expansão dos efetivos universitários nesta última década. Em 1964, o índice de escolarização superior era menos de 2% da faixa etária, atualmente é de 7%.

Embora se reconheça que a expansão por si só não conduz automaticamente à diminuição das disparidades na participação dos grupos sócio-econômicos no ensino superior, os dados mostram, contudo, que o crescimento dos efetivos repercute positivamente na composição social do corpo estudantil. Isto quer dizer que o aumento da taxa de absorção do sistema tem por efeito ampliar as oportunidades de acesso das classes economicamente inferiores, contanto que o mecanismo de admissão não opere como fator de estrangulamento da demanda.

A organização do vestibular unificado na área do Grande Rio permitiu à Fundação CESGRANRIO dados mais homogêneos e mais precisos que vieram trazer informações interessantes e esclarecedoras sobre os fatores de acesso ao ensino superior. A pesquisa mostrou a preponderância de três fatores na classificação no vestibular: renda do pai, idade do candidato e o turno em que frequentou o colégio, sendo que os dois últimos fatores detêm a força de acentuar ou reduzir o efeito do primeiro fator, antecedente por definição. O "cursinho" tem efeito mais ou menos constante, porém marginal. Mas o que resulta claro de toda pesquisa é a força da origem social do

candidato como fator dominante do vestibular. O que não constitui novidade e se verifica noutros países. Em todo caso é importante como confirmação empírica.

A pesquisa chega à seguinte conclusão significativa: "as oportunidades de acesso à universidade estão cristalizadas e, em média, definidas muito antes do momento em si do exame vestibular, isto é, na origem sócio-econômica do candidato; em consequência, os que chegam à condição de candidatos, acumulando dificuldades, desde a origem sócio-econômica, tem suas *chances* de classificação condicionadas, em parte, pela oscilação da taxa de absorção".

Isto confirma o que já havia mostrado Frank Bowles em seu conhecido estudo sobre o acesso ao ensino superior: "A admissão ao ensino superior não é uma formalidade administrativa única executada no fim dos estudos secundários, mas um *processus* que se estende por vários anos, durante os quais os alunos que ingressarão no ensino superior são escolhidos graças a uma série de seleções". Daí resulta que os candidatos chegam às portas da universidade em sensível desigualdade de preparo intelectual determinada por seu *background* escolar, o qual, por sua vez, é condicionado pela origem sócio-econômica. Quanto mais seletivo for o exame de admissão à universidade, mais beneficiados serão aqueles que passaram pelas melhores escolas desde o primário, o que significa a prevalência do fator renda e consequente seletividade sócio-econômica.

No caso específico dos vestibulares da área médica e da área tecnológica, os candidatos foram distribuídos em dez faixas segundo o rendimento familiar mensal: a primeira de 312 a 500 cruzeiros e a última acima de 7000 cruzeiros. Verifica-se que o índice de aproveitamento sobe com o volume de renda e que o grosso dos estudantes se concentra nas faixas intermediárias. Donde se vê que a universidade não se encontra tão elitizada como se propala. Por outro lado, constata-se o índice de absorção maior das faixas de renda mais baixa na área tecnológica, onde a oferta de vagas é consideravelmente maior do que na área médica.

Estas pesquisas confirmam certas conclusões a que as análises do sistema nos permitiam inferir. O problema da democratização do acesso não pode ser resolvido apenas com medidas no âmbito do ensino superior. Este é um subsistema que depende do sistema total de educação, o qual, por sua vez, é função do sistema social em que insere. Portanto, o problema do acesso depende do funcionamento adequado dos níveis inferiores, da democratização das oportunidades educacionais desde o primário, não somente no sentido de oferta de vagas para todos, mas da igualdade de oportunidades educacionais no desempenho escolar. Ora, a percentagem dos que, iniciando a primeira série do primeiro grau, atinge a última série do segundo grau ainda é muito reduzida, não obstante haver melhorado ligeiramente nestes últimos tempos. Na coorte de 1959 a 1970, de 1000 alunos que entraram na primeira série do primário, concluíram o segundo grau apenas 58. De 1000 alunos que se matricularam em 1963, 76 terminaram o segundo ciclo em 1974. Por aí se vê o grau de afunilamento do sistema com todas suas repercussões negativas no acesso ao ensino superior.

Estamos diante de fatores sócio-econômicos determinantes de profundas desigualdades de desempenho escolar que evidentemente escapam ao controle do ensino superior. Mas, não se poderia ignorar que os mecanismos de admissão à universidade afetam também a democratização do acesso, contribuindo ou não para reforçar as disparidades provenientes da situação sócio-econômica.

Mas, enquanto não se corrigem as imperfeições do sistema social, a universidade pode permanecer indiferente à democratização do acesso, preocupada apenas com o nível intelectual do candidato que chega às suas portas, indiferente à sorte da maioria? Não existem meios que possam atenuar a seletividade social?

Segundo já vimos, a expansão da oferta de vagas é fator de democratização, na medida em que, aumentando a taxa de absorção do sistema lhe assegura maiores probabilidades de

atingir todas as camadas sociais, ainda que em proporções diversas. E assim chegamos a um problema crucial do ensino superior atual: o fantasma da expansão que ameaça seriamente os padrões de ensino ou já teria provocado sua deterioração. Teríamos o seguinte dilema: ou bem, para atingir a democratização ampliaríamos os efetivos escolares, embora correndo o risco de baixar a qualidade do ensino, ou bem, pretendemos uma escola de alto nível, sacrificando a democratização nos altares de uma qualidade sublimada, consagrando o elitismo em educação, fundado numa seletividade econômica e social.

Não se poderia negar que o ímpeto expansionista da última década afetou, sob certos aspectos, a qualidade. Como resolver o problema? Para muitos, a qualidade do ensino pode recuperar seu antigo nível, seja pelo desenvolvimento, em quantidade e em qualidade, dos recursos postos a disposição de uma escolarização ampliada, seja, se esta solução é economicamente irrealizável, pela redução do número dos alunos, o qual deverá tornar-se proporcional aos recursos. Com uma ou outra destas soluções, o objeto principal do planejamento da educação seria atingido, restabelecendo-se o antigo equilíbrio entre o número de alunos e o volume de recursos. Como não possuímos recursos suficientes, a solução seria a redução drástica da expansão. A solução é cômoda para a universidade, mas não para o administrador da educação que não pode ignorar a maré montante da demanda universitária com todos os problemas sociais que daí advêm.

Como bem acentuava o eminente educador Philip Coombs, uma análise mesmo superficial das profundas modificações por que passa a educação em todo mundo bastaria para mostrar que reduzir, assim, a duas dimensões o problema da qualidade equivale a fazer uma concepção muito estreita e estática, longe de corresponder à atual realidade das coisas. Assim, enquanto tudo muda, a qualidade e as normas do ensino universitário permaneceriam no domínio do absoluto, insensíveis ao tempo e ao espaço. Do mesmo modo os programas e os métodos pedagógicos de ontem continuariam a assegurar uma educação

válida para o amanhã e, desta forma planejar a educação consistiria no essencial a voltar aos bons velhos tempos com recursos mais dilatados.

Em geral fala-se de qualidade em sentido abstrato e aplicado a uma forma de ensino superior tradicional e indiferenciado. Ora, no sistema de ensino superior moderno que deve ser altamente diversificado, a partir de um padrão mínimo, devemos contemplar diferentes graus de qualidade que se distinguem segundo os níveis e objetivos dos estudos. A solução do dilema depende de se pretendemos atingir um nível comum de qualidade através do sistema, ou se buscamos formas de criar e sustentar a diversidade dentro dele em todas as características que marcam as instituições de ensino superior, incluindo sua qualidade e custos. Pensamos que na interação de qualidade, igualdade e expansão, os educadores devem aceitar as desigualdades inerentes numa genuína diversidade, se querem defender os mais altos padrões da vida acadêmica em algum lugar do sistema em expansão.

Quando se fala de deterioração da qualidade, parte-se do suposto que tínhamos um sistema do mais alto padrão. Ora, trata-se de uma tese altamente constatável. Na verdade, possuíamos um ensino superior basicamente reduzido às clássicas profissões liberais e somente umas poucas instituições acusavam alto nível de ensino e pouquíssimas faziam pesquisa científica.

Apesar das críticas e das distorções inegáveis da expansão, se fizermos uma avaliação global do sistema nestas últimas décadas, estou certo que o balanço será positivo. Não somente ultrapassou o quadro restrito dos cursos profissionais tradicionais, atingindo razoável índice de diversificação, como também criaram-se cursos de pós-graduação, oferecendo-se condições para os altos estudos e para pesquisa científica na universidade.

Por outro lado, cabe ressaltar que a expansão se concretizou mais pela multiplicação de escolas isoladas do que pela ampliação desmesurada das universidades. No período 1969/74 o sistema federal constituído de universidades, em sua quase totalidade, não chegou a dobrar o número de sua matrícula,

enquanto as instituições particulares, em sua esmagadora maioria estabelecimentos isolados; triplicavam os efetivos. Assim, as dificuldades resultantes da expansão devem ser atribuídas mais às debilidades da própria organização universitária do que à suposta avalanche de alunos. Ou seja, a fragilidade do sistema universitário, por escassez de recursos pessoais ou materiais, não lhe permitiu resistir a um relativo aumento de escolaridade que organismos mais vigorosos, absorveriam sem maiores problemas.

A questão é de saber que espécie de equilíbrio é possível atingir entre as duas orientações — qualidade e expansão — desde que não podemos, nas mesmas proporções, assegurar número e qualidade superior. Não cremos que o problema deva ser posto em termos de antinomia insolúvel. A nosso ver na linha de uma política realista, importa promover uma expansão ordenada visando a maior democratização do acesso ao ensino superior, enquanto são programados dispositivos de melhoria gradual da qualidade.

O problema a ser tratado a seguir é o do sistema de admissão à universidade e suas implicações para a democratização do ensino superior. A política de *numerus clausus* põe necessariamente o problema de quem deverá ser aproveitado. Deve a universidade aplicar mecanismos de seleção para escolher os mais aptos, visando a receber candidatos de nível intelectual elevado, ou utilizará de um dispositivo de distribuição de vagas segundo a ordem de classificação, no esforço de atenuar as desigualdades da origem sócio-econômica? Que outro sistema de admissão poderá conciliar essas duas preocupações? Mas esse problema será objeto da conferência do Professor Edson Machado.

Para concluir, diremos que se a expansão deve ser racionalmente planejada e orientada, aplicando-se medidas corretivas aos abusos gerados pelo crescimento desordenado, ela não pode ser detida, sob pena da frustração das justas aspirações da demanda social. Nosso dever é procurar a autenticidade da educação universitária em termos de eficiência, de utilidade

social e de valores culturais, sem que nos mova um farisaico ideal perfeccionista que contrasta com nossas urgências, nossas possibilidades concretas e com o imperativo de uma democratização progressiva do acesso ao ensino superior.

Como dizia Raymond Aron, a universidade moderna está condenada a uma expansão conforme ao ideal democrático e ao dever de contribuir para a manutenção da alta cultura que é o privilégio de alguns. Não se resolve essa aparente antinomia recorrendo-se às formas tradicionais. Nesta fase de transição, devemos imaginar novas formas de ensino superior, altamente diversificado que permitam ao mesmo tempo acolher o maior número de estudantes e propiciem estruturas de excelência sem o que as universidades deixariam de ser o lugar da pesquisa científica e da criação espiritual.

As origens clássicas da figa

GABRIELA MARTIN

É, possivelmente, no Brasil, onde está mais arraigado o uso do popular amuleto, vulgarmente chamado “figa”, e ao estrangeiro que, pela primeira vez, visita o país, não deixa de surpreender a enorme quantidade de tipos, tamanhos e materiais utilizados na sua fabricação. Não faltam em lojas folclóricas dedicadas ao turismo ou nas lojas de umbanda; estão pendentes nos colos das “filhas-de-santo” e de seguidores menores dos cultos afro-brasileiros. Utilizadas como amuleto ou como simples enfeite, passaram hoje da arte popular à ourivesaria européia mais sofisticada e transformaram-se em “pendentifs”, colares e broches, já sem as propriedades profiláticas que as fizeram tão comuns, desde a Antiguidade. Trata-se de um autêntico *caminho de ida e volta*, à semelhança do que tem acontecido com muitos elementos do folclore latino-americano que, posteriormente, influenciaram o próprio folclore ibérico a que deviam sua origem.

A grande influência africana no folclore brasileiro e a circunstância de que a figa seja, sobretudo, utilizada como amuleto pela população brasileira de cor, fez com que, tradicionalmente, se lhe atribuisse uma falsa origem africana, quando, em realidade, se trata de amuleto de pura origem clássica, com dilatada divulgação no mundo fenício, e cujo uso, levado à Península Ibérica pelos colonizadores e conquistadores gregos e romanos, manteve-se em vigor, malgrado as pressões do Cristianismo contra os objetos considerados de culto pagão.

Chegou ao Brasil, portanto, por via européia, em mãos portuguesas e espanholas, e não formando parte do patrimônio cultural africano trazido pelos escravos negros. Embora tenha sido utilizada nas cidades púnicas e romanas do Norte da África, não parece que fosse adotada pelas populações negras do interior africano. Apenas pode ter sido utilizada, esporadicamente, pelos escravos negros da Antiguidade, sincreticamente ligados ao universo mágico de seus senhores.

Atualmente, independentemente de sua presença como simples enfeite, seu uso no Brasil está restringido à capacidade de tirar o mau-olhado, seja como "bibelot" nas casas ou no colo de seus possuidores.

Originariamente, o gesto de "fazer figa", colocando-se o dedo polegar entre o indicador e o médio, com a mão fechada, indicava a união sexual e podia ser medida profílica ou insultuosa, dependendo de como ou quando fosse utilizado. O gesto é descrito por Ovídio, como afastador de desgraça:

"Signare dat digitis medio cum pollice iustis,
Occurrat tacito ne levis umbra tibi"
(*Fastos*, v, 433)

Aliás, a mão como amuleto ou como símbolo mágico, foi utilizada, desde a Pré-História, em diferentes lugares, sem nenhuma relação entre si. A mão hábil do *homo sapiens*, a mão humana capaz de criar, é, frequentemente, objeto mágico em si mesmo, independentemente do gesto. Encontram-se silhuetas de mãos desenhadas nas cavernas européias, entre pinturas paleolíticas, neolíticas e da Idade de Bronze, na França, Espanha e Itália. Como exemplos, poderíamos citar as silhuetas aurinhacienses de *Cueva del Castillo*, em Santander (Espanha); as mãos da caverna de *Pech-Merle*, na França, sobre pinturas de cavalos, da época magdalenense e as gravuras de mãos de Valcamonica (Itália), onde aparecem juntamente com representações fálicas (fig. I).

No Brasil, desenhos de mãos nas pinturas rupestres são comuns, sobretudo nos rochedos do Nordeste, se bem que se encontrem por todo o país. Isolados ou em grupos, são conhecidos em Pernambuco, na Paraíba e no Rio Grande do Norte. Em Taquaritinga (Pe), a "pedra da pintura" apresenta improntas de mãos em tinta vermelha, em torno de figuras de emas e lagartos; no município de Sumé, perto de Campina Grande (Pb), um numeroso grupo de mãos rodeia a figura de um lagarto e o mesmo motivo aparece em São José dos Cordeiros, também na Paraíba (R. Almeida, 1974); no município de Marcelino Vieira (RN), incisões na rocha apresentam figuras estilizadas de animais, pés e mãos (Cabral e Nasser, 1964).

Estando generalizada a interpretação de que figuras de animais pintadas nas cavernas e rochedos formam parte da magia propiciatória da caça, podemos aceitar que, tanto as mãos em torno dos cavalos selvagens de Pech-Merle, na França, como as mãos rodeando as emas e lagartos de Taquaritinga, no Brasil, formam parte de ritos mágicos em torno de animais que se deseja caçar, reforçando a magia universal do homem primitivo à procura do seu sustento.

Mão e falo são comumente valorizados nas pinturas e gravuras pré-históricas, e continuamos a encontrá-los entre nossos primitivos contemporâneos, demonstrando a atração que a mão e o falo exerce sobre as mentes primitivas. Porém, não somente entre os primitivos a mão tem um profundo valor mágico. A representação das mãos e dos pés de Buda aparecem repetidamente na arte hindu. Numerosas estátuas de Buda apresentam suas mãos esculpidas com linhas da roda sagrada e do lótus.

Malgrado a estética iconoclasta da religião muçulmana, a mão aberta de Fátima, filha do Profeta, é amplamente divulgada entre os muçulmanos, como amuleto em forma de pendentif, ou em pinturas e relevos. É um belo desenho que apresenta a mão humana estilizada, com os três dedos centrais

juntos e o polegar e o mínimo do mesmo tamanho e forma. O interior da mão aparece ornado de arabescos.

Há diferenças entre talismã e amuleto. O primeiro tem força ativa de proteger e é capaz de atuar sobre outros elementos adversos. Já o amuleto tem apenas força passiva protetora ou neutralizante contra o mau-olhado, maldições, quebrantos, etc.

Castiglione (1934) distingue, ainda, dos talismãs e amuletos, os *fetiches*, palavra que considera derivada da portuguesa *feitico*, e com a mesma origem da italiana *fattura* (ação mágica), como aplicação à idéia da divindade que reside nos objetos materiais e a sua adoração. Dessa forma, uma determinada pedra preciosa ou uma planta, como a mandrágora, capaz de curar uma doença, será um talismã; a figura de um santo ou um deus será um fetiche ao qual se associa, geralmente, a forma antropomórfica ou zoomórfica e, finalmente, a *figa*, afastadora do mau-olhado, será um amuleto.

A respeito da figa no Brasil, é Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, quem recolhe mais dados: "É o mais conhecido afastador de infelicidades e forças adversas. É mais usado como berloque, enfeite, pendente, alfinete de gravata, em metais ou pedras preciosas. Os populares são feitos de arruda ou de coral, ou de qualquer madeira, com dimensões às vezes de um metro, pendendo-se às portas de entrada. Quando a força do malefício é mais poderosa que a defensiva, a figa parte-se".

Na obra citada, recolhe um versinho popular português, que indica a figa quebrada, quando vencida:

"Olha o demo da mulher
Os olhos que me deitou
Fiquei-me logo a tremer
E vai a figa quebrou"

Segundo Câmara Cascudo, a cor da figa concretiza determinadas propriedades: assim, a preta livra do mau-olhado; a vermelha dá sorte, a amarela aumenta a memória, etc.

Uma pequena restrição a sua afirmativa de que os árabes levaram a figa à África, onde se divulgou, talvez possa ser feita. Muito antes que os árabes pudessem adotá-la, a figa já era conhecida e amplamente difundida na África, pelos cartagineses, gregos e romanos. Presente nos enxovais funerários das necrópoles de Cartago e nas cidades romanas da Mauritânia e associada ao *falus*, a encontramos em amuletos protetores, na cidade púnico-mauritânia de Lixus (Marrocos), e já devia ser conhecida em Alexandria desde a época grega. Nas cidades púnicas do Mediterrâneo Ocidental aparecem abundantemente, como é o caso de Ebussus, na ilha de Ibissa (Baleares), cidade cartaginesa fundada em torno de 654 a.C., em cujas necrópoles são encontradas numerosas figas de osso, perfuradas para pendurar, ou em forma de agulhas para os cabelos.

Para Câmara Cascudo, o gesto representado pela figa "é uma representação do ato sexual, em que o polegar é o órgão masculino e o indicador e o médio o triângulo feminino. O símbolo da reprodução anula as influências negativas da esterilidade adversas à vida". Cita, também, entre os mais antigos amuletos contra o mau-olhado, o gesto "tão italiano", de estender os dedos indicador e mínimo, paralelamente, deixando os outros dobrados, chamado de "figa isola", sobretudo no Sul do país. "A mão cornuda repete os cornos, atributos da potência viril, touro solar, vaca lunar, bode de Mendes, cabra Amaltea, cornucópia, etc" — diz ainda Câmara Cascudo: "A mão cornuda livra dos inimigos que possam trazer a fraqueza, o atraso, a infelicidade, todos os atributos contrários à virilidade, energia, decisão, vigor dos animais ornados de cornos". Se bem que o gesto seja conhecido e utilizado, no Brasil, ao contrário, não é representado

na arte e no folclore populares, como a figa, embora objetos que lembram a forma do corno sejam também amuletos.

Registre-se, à propósito, a associação da figa com dentes e raízes, em forma de chifre, que se encontram nos túmulos romanos, em forma de colar, e que, ainda hoje, são vendidos no Brasil, fabricados com materiais locais.

O gesto de fazer cornos com a mão pode relacionar-se, diretamente, com os amuletos em forma de chifre, às vezes, simplesmente, dentes de felinos que pelas suas formas curvas, lembram o corno, aliás, frequentemente associados à figa em colares de enxovais funerários romanos e púnicos.

No Brasil, esta associação entre a figa e o corno é perfeitamente identificada nos amuletos feitos com chifres de touro com a ponta talhada em forma de figa, e que podem ser comprados, ainda, no Mercado de São José, no Recife, recanto sempre cheio de surpresas para antropólogos e sociólogos.

A mão cornuda ou "lisola" transforma-se no simples símbolo do chifre que acompanha a figa. Por sua vez, a simbologia mágica da mão relaciona-se com a magia dos cornos e ambas com a simbologia fálica na equação:

Mão ————— **FIGA**
 CORNO ————— Mau-olhado
 FALO

A relação perfeitamente entrelaçada tem também uma motivação comum: afastar o fascínio, o quebranto, o mau-olhado "invisível, obstinado, terrível mal", no dizer de Câmara Cascudo.

A origem e antiguidade da figa são indiscutíveis, assim como a sua perpetuação cultural ininterrupta, porém se deve observar a notável evolução sofrida no seu significado e sua

aplicação no passar do tempo. Concretamente, podemos afirmar que perdeu, totalmente, seu significado fálico, tanto como objeto em si, como em seu valor de amuleto.

A figa simples, que os meninos romanos levavam no pescoço para afastar o *fascinum*, tem significação e força idênticas às das figas que, ainda hoje, são impostas às crianças brasileiras, não exclusivamente entre as famílias das classes sociais mais baixas, como também entre as da classe média, fato de que somos testemunha pessoal. Não a encontramos aplicada à conservação da potência viril, nem representada associada a símbolos fálicos que hoje seriam considerados profundamente obscenos. A simbologia fálica da figa na sua representação plástica, provavelmente, perdeu-se muito cedo pela influência do cristianismo no combate ao paganismo.

Sabemos que os cultos pagãos conservaram-se na Península Ibérica muitos séculos depois do Edito de Milão, em 313, quando foi instituído o cristianismo como religião oficial. Na verdade, nunca se perderam totalmente, renascendo das cinzas nos momentos em que a maior liberdade religiosa do Novo Mundo deu-lhes possibilidades.

Examinando-se a documentação dos Concílios de Toledo, da Espanha visigoda, torna-se patente esse fato. Neles, recomenda-se, repetidamente, aos bispos, tomar medidas que visem a reprimir o paganismo, a idolatria e a magia. No III Concílio (589), os bispos admitiam que a idolatria estava fortemente implantada em toda Espanha e na Septimânia. No IV Concílio, proíbe-se a todo clérigo consultar adivinhos. No V Concílio, decreta-se que a prática da magia e da adivinhação será castigada com penas de açoite e que poderá o infrator ser vendido como escravo.

As festas pagãs das calendas de Janeiro foram condenadas por São Isidoro, escandalizado com cristãos que dançavam e se embriagavam, fantasiados com peles de animais e roupas de mulher. No século VII, os adoradores de pedras,

fontes e árvores, os áugures e os magos e os que praticavam magia e sortilégios, eram perseguidos e castigados por juizes, bispos e sacerdotes.

Vemos, pois, que nas vésperas da instalação de uma nova religião na Península Ibérica, as práticas pagãs eram numerosas. Práticas, aliás, que a nova religião muçulmana não contribuiria a fazer desaparecer. Posteriormente, na documentação referente aos tribunais medievais da Fé e nos processos do Santo Ofício da Inquisição espanhola e portuguesa, serão numerosas as referências a delitos de paganismo, idolatria, magia e bruxaria, que chegaram até aos nossos dias, disfarçados no folclore e nos costumes populares.

Porém, se bem que amuletos, superstições e crendices pagãs nunca hajam desaparecido, totalmente, malgrado os esforços do cristianismo, qualquer simbologia ou amuleto que lembrasse antigos cultos ou mitos orgiásticos, sempre foi duramente hostilizada pela moral cristã.

Se a representação fálica da figa perde-se, como já dissemos, na Antiguidade, seu significado obsceno manteve-se mais ou menos oculto, por muito tempo, e o achamos, na melhor literatura, ora como protetor-esconjuro, ora como insulto. Este último é a intenção claríssima de Dante ao colocá-lo na boca do ladrão Caco (*Divina Comedia*, Inferno, XXV), fazendo a figa a Deus com ambas as mãos:

“Al fine delle sue parole il ladro
le mani alzò com ambedue le fiche,
gridando: Togli, Iddio, ch' a Te le squadro!”

Na cena, o gesto não é somente insultuoso, mas também, sacrílego. Na mesma época, aparece nas *Istorie Fiorentine*, de Iovani Villani, historiador italiano nascido e morto em Florença (1276-1348), relatando a existência, no seu tempo, de dois braços de mármore que faziam figa à Florença, na rocha de Carmignano. Deduz-se, aqui, que o monumento

infelizmente perdido era protetor da cidade, porque é indubitável que não teriam consentido os florentinos um insulto coletivo a sua pátria. Câmara Cascudo (1972) cita este fato com interpretação diferente, referindo que Pistóia, a quem pertencia o castelo de Carmignano, levantou uma enorme figa contra Florença, que lhe declarou guerra imediatamente. Como Carmignano ficou, a partir de 1328, definitivamente, nas mãos de Florença, o insulto dos pistoianos pode se ter transformado, depois, em monumento protetor da cidade.

Na vida de Teresa d'Ávila, contada pela própria santa, lamenta-se ela que um dos seus confessores obrigava-a a fazer figas, que a protegessem nos seus transe, contra uma possível visão celestial falsa, na realidade obra do espírito infernal. Vemos, assim, como o amuleto toma, aqui, um sentido cristão, apenas repelindo o diabo, sem reminiscências fálicas. Diz Santa Teresa: “*Como las visiones fueron creciendo, uno de ellos que antes me ayudava (que era con quien me confesaba algunas veces que no podia el ministro) comenzó a decir que claro era demonio. Mandame que, ya que no habia remedio de resistir, que siempre me santiguase cuando alguna visión viesse y diese higas, porque tuviese por cierto era demonio y con esto no venia y que no huviere miedo, que Dios me guardatia y me lo gritaria. Davame este dar higas grandisima pena cuando via esta visión del Señor... Por no andar tanto santiguandome tomava una cruz en la mano; esto hacia casi siempre; las higas no tan continuo, porque sentia mucho. Acor-davame de las injurias que le havian hecho los judios y suplicavale me perdonase*”. (Teresa de Jesus, *Libro de la vida*, 29, 5-6).

Cervantes utiliza-a em sentido depreciativo na resposta de dona Rodrigues a Sancho: “*Hermano, si sois juglar — replico la dueña — guardad vuestras gracias para donde lo parezcan y se os paguen; que de mi no podreis llevar sino una higa*” (D. Quijote, cap. XXXI, 2.^a parte) e quando Sancho aconselha a D. Quijote: “*de uma higa al médico, pues no le ha de menester para que le cure en esta enfermèdad, volvamos*

a nuestra casa, y dejemonos de andar buscando aventuras..." (D. Quijote, cap. LXV, 2.^a parte).

Shakespeare põe na boca de Iago: "*Virtue! a fig'tis in ourselves*" (*Otello*, I, III). O sentido aqui, mais que insultuoso, é dar pouco valor a alguma coisa. Na Espanha, como no Brasil, pode-se usar a expressão *uma figa*, em sentido exclamativo, indicando incredulidade ou coisa de pouco valor. Se bem que hoje, já em desuso, a expressão espanhola "*me importa una higa*" utiliza-se, também, nesse sentido.

Ramón de Valle Inclán, escritor espanhol da chamada geração de 98, a utiliza com intenção depreciativa, em uma de suas farsas:

"Me dijo, me dijo
que fuese su amiga
le jice, jice
le jice una jiga" (Ligazón)

A grafia "jiga" merece um esclarecimento. Valle Inclán escreveu *jiga*, em lugar de *higa*, aspirando o *h*, para imitar, assim, a forma de falar de certas regiões de Andaluzia.

Através de informação oral que recolhemos do antropólogo Roberto Motta, no Brasil, atualmente, a figa é utilizada como amuleto, exclusivamente contra o mau-olhado. Nas suas exaustivas pesquisas entre os diferentes cultos umbandistas, não tem achado reminiscências fálicas conscientes. Somos de opinião que também o significado fálico perdeu-se, possivelmente, como consequência das pressões exercidas pela moral cristã em torno de qualquer tema ou objeto que guardasse implicação sexual, se bem que perdurasse mais no seu significado que na representação plástica.

A figa é, atualmente, amuleto comum entre os membros dos cultos afro-brasileiros, ainda que não seja atributo especial nem exclusivo de nenhum santo, nem apareça nos *pejis* dos terreiros.

Câmara Cascudo afirma ter visto, na Bahia, uma cruz feita com três figas. Julgamos a peça interessantíssima, pois nela sincretizam-se um símbolo cristão e um amuleto pagão. Nele, poderíamos achar a mesma intenção do gesto que tanto atormentava Santa Teresa: a cruz afastaria o demônio e a figa a desgraça e o mau-olhado. Juntas seriam um remédio contra o mal no seu sentido mais amplo.

Também a mão cornuda ou figa *isola* tem sofrido notável mudança no seu significado, particularmente na Itália, de onde parece ser originária, evoluindo de atributo de força viril e representação do vigor dos animais cornudos para gesto francamente insultuoso de significação completamente contrária. O gesto *isola*, com a mão levantada, é, entre os italianos, o homem cornudo, principalmente o marido traído. Já na Espanha, é utilizado aplicando-se os dedos sobre a madeira ou metal, para afastar o azar e a má sorte, mesmo significado que tem no Brasil, se bem que hoje pouco utilizado. O poder mágico dos metais, tais como o cobre e o bronze, embora inferior ao do ferro que os suplanta, é também muito antigo. Com o ferro, forjam-se todas as armas e instrumentos, evidência do seu poder protetor. Pensa-se no seu poder profilático e curativo das doenças e dos perigos, defendendo-se o indivíduo contra o malefício. As cadeias, anéis, ferraduras, facas, pregos de ferro e em geral todos os objetos feitos com este metal, significam para o homem primitivo uma defesa. Já em épocas remotas, era considerado eficaz contra o mau-olhado, sendo desnecessário destacar que a crença continua viva na atualidade, e daí o poder protetor do ferro reforçar o próprio poder da figa *isola*.

A referência de Câmara Cascudo de que é mais conhecida no Sul do país, inclina a pensar que tenha chegado com os imigrantes italianos, entre os quais, como já dissemos, o gesto mantém-se vivo. O que se perdeu, totalmente, foi sua representação plástica, sendo apenas um gesto neutralizante ou insultuoso, porém nunca um amuleto. Já no Nordeste, o gesto *isola* protetor é, sobretudo entre as crianças, o dedo

indicador sobre o médio e o resto da mão fechada; com ele, o indivíduo considera-se *isolado*, ou seja, protegido do ataque de qualquer mal externo.

A respeito dos gestos utilizados pelas crianças — e que são precisamente aqueles transmitidos mais inconscientemente —, lembramos que, nos subúrbios de Madrid, as crianças faziam figa na presença de ciganos para se protegerem. É possível que, na atualidade, esse costume tenha-se perdido, porém consta-nos que estava bem vivo há não mais de três décadas atrás.

Dentro da simbologia mágica da mão, podemos incluir o gesto muito popular no Brasil, chamado *dar banana*. “No Brasil, diz-se dar bananas a um gesto insultuoso, pondo-se o antebraço ou a mão no sangradouro do outro, este oscilando o punho fechado. O nome é que é brasileiro, mas o uso é europeu e bem velho; *manguito* em Portugal, *far manichetto* na Itália, *hacer un corte de mangas* na Espanha”, assinala Câmara Cascudo (1967). Considerado como gesto vulgar e obsceno, poderia ser relacionado com a figa, e com a mão cornuda, mistura de insulto e esconjuro; em algumas regiões espanholas julgamos que seu verdadeiro significado primitivo era mandar depreciativamente alguém realizar o ato da masturbação masculina. Encontramos, pois, na Europa, outro exemplo de simbologia fálica em relação com a mão, e, por sua vez, nota-se também que sua vulgarização lhe fez perder, no Brasil, o profundo sentido obsceno original. Consta-nos que a maioria dos que hoje o utilizam como gesto ou palavra, não conhecem nem estão aplicando intencionalmente seu verdadeiro significado, e apenas pretendem desprezar atitudes contrárias às próprias. Também Veríssimo de Melo (1960), menciona o gesto de “dar banana” como demonstração de revolta ou protesto.

Outro gesto também relacionado com a figa, se bem que mais insultuoso do que profilático, é estender somente o dedo médio, deixando os outros flexionados. Já era conhecido

entre os romanos, que o chamavam de *infamis*, e também de *impudicus* e *verpus*, porque esta posição da mão pretendia uma comparação obscena e era gesto de mofa. O duplo sentido propiciatório contra o mau-olhado e fálico está patente também neste gesto: as mães e nutrizes romanas colocavam a mão nesta posição e untando o dedo de saliva tocavam na testa dos recém-nascidos para protegê-los, como lemos nos versos do poeta satírico Pérsio: “*frontem que atque uda labella infami digito et lustralibus ante salibis expiat*” (Pérsio, II, 32). No *Satiricon* (Petronio, CXXXI) uma feiticeira faz o mesmo gesto e unge com saliva a testa de Polieno para livrá-lo da impotência sexual de que sofre o jovem. Finalmente, podem-se citar como sinal protetor os dedos polegar, indicador e médio estendidos e dobrados os outros dois, gesto citado por Santo Agostinho (*Epistolae*, XVII, I). Uma mão votiva de bronze com figura de Serápis e símbolos protetores esculpidos em relevo, conservada no Museu de Berlim (fig. III) reproduz este gesto.

São muito numerosos os exemplos, desde a Antiguidade, tanto na arte como na literatura, da relação existente entre os amuletos e gestos contra o mau-olhado representando fatos obscenos. Não podemos, então, deixar de nos perguntar a razão desta interdependência.

De todas as forças capazes de produzir o mau-olhado ou fascinação — o *fascinum* romano, a *basrania* grega — que designam em particular a influência perniciosa que uma pessoa pode exercer sobre tudo que a rodeia, sem recorrer a nenhuma cerimônia ou fórmula mágica, e mesmo sem a sua expressa vontade, é o *olhar* a maior força maligna, o *oculus malignus*, capaz de consumir os corpos daqueles a quem é dirigido. A crença é tão arraigada que, segundo Santo Agostinho (*Confissões*, I, 7), até as crianças novas, incapazes de falar, podem produzir o mau-olhado. São numerosas as referências dos autores clássicos a respeito do olhar maligno produtor de fascinação. Um dos que mais amplamente tratou o tema é Plutarco (*Simposium V*, 7) examinando as crenças populares

a respeito e ouvindo a opinião de pessoas dotas e esclarecidas que, incrédulas, o tomavam como vulgar superstição. Plutarco admitia a existência de certas imagens possuidoras de sentimentos e de ação e portadoras de maldade e inveja, sentimentos que delas emanavam e transmitiam àqueles a quem se desejava enfeitiçar, causando perturbação ao seu corpo e a sua alma. Segundo Plutarco, era com os olhos, principalmente, que estas imagens maléficas comunicavam-se, pois sendo o órgão da visão muito ágil, emitiam com sua luminosidade, uma força ígnea de atividade surpreendente e que produziria tremendos efeitos...

Produzir fascinação com o olhar poderia ser força hereditária em determinadas famílias, e fazer vítimas do próprio poder. Um epigrama citado por Plutarco refere-se a um certo Eutélides, que se olhando nas águas de uma fonte, ficou enfeitiçado e começou a enfraquecer imediatamente. Mulheres de duas pupilas tinham também o mesmo poder de fascinação, e Plínio (*Naturalis História*, VII, 2) cita uma imaginária população do Ponto que tinha estranhos olhos, um com pupila dupla e outro com a imagem de um cavalo, ambos produzindo o mau-olhado. Ovídio (*Metamorfosis*, VII, 635), atribui o "fascinum" ao povo lendário dos Talchinos. Para Horácio (*Epistolas*, I, 14, 37), o mau-olhado não só atingia a pessoa através do olhar maléfico, como também os seus bens e tudo o que lhe era caro.

Se os olhos são a maior força do mau-olhado, todos os meios de proteção baseiam-se, uniformemente, na mesma idéia, como garantia contra ele (*praefascinandus rebus*), ou seja, obrigar ao "olhar fascinador" e maléfico a se afastar com a oposição de um objeto indecente, ofensivo, ridículo e insultuoso (*turpe, ridiculum, infamis, impudicus*), que repila o insistente olhar maléfico. Devolver o mal com o mal da mesma forma que a Gorgona não pode resistir ao olhar da própria imagem. O Gorgoneion com a cara horripilante da Gorgona, impede qualquer olhar maligno sobre quem o leva.

É aqui que encontramos a verdadeira razão de que amuletos contra o *fascinum* sejam indecentes e representem o falo e o ato sexual e apareçam nas insultuosas e agressivas formas da mão cornuda. Enfim, quanto mais indecente um gesto, mais afasta o olhar maligno e fascinador, e, por essa razão, além dos gestos obscenos, representam-se, também, figuras acoradas, defecando, junto com os olhos e outros símbolos profiláticos.

A representação fálica afastadora da fascinação foi tão comum entre os romanos, que o próprio falo foi chamado de *Fascinum*, tomando o nome do mal que ajudava a neutralizar. As características próprias do *fascinum*, capaz de atingir animais, indivíduos, famílias e até cidades, pela força única do olhar maligno, distingue-o dos outros malefícios (*magia, devotio, imprecatio*), fazendo-o mais temível.

Na antiga Roma, proteger-se contra o *fascinum* formava parte da vida cotidiana e, na Idade Média, nem os padres da Igreja negaram a sua existência ou consideraram o assunto como mera superstição; apenas o atribuíram ao demônio ou espírito maligno.

Nos comentários do gramático Pomponio Porphrion aos *Epodos* de Horácio (*Epodos*, VIII, 18), pode-se ler: "*Fascinum pro virili parte posuit quoniam praefascinandis rebus haec membri difformitas apponi solet*". Vemos, aí, como a idéia de *fascinum* e *falus* se identificam. Junto com a figa, é o amuleto preservativo mais forte, *medicus invidiae*, chama-o Plínio, sendo suspensos nos triunfos romanos no carro do vencedor para livrá-lo dos olhares invejosos no momento da glória (*Naturalis Historia*, XXVIII, 39). Como símbolo da fecundidade, é também protetor contra o mau-olhado que pode destruir os frutos da terra; isolado ou de tamanho exagerado nas estátuas do deus Priapo, era colocado na beira de campos e jardins. Em esculturas ou em baixo-relevos figurou nas muralhas das cidades e em edifícios públicos e privados. Amuletos como o da figura n.º 5 são comuns em todo o mundo

romano, geralmente pendurados nos batentes das portas. Um exemplar achado em Pompéia leva a inscrição "*hic habitat Felicitas*".

Em carta pessoal que nos foi enviada, recebemos do mestre Câmara Cascudo uma informação preciosa: em 1953, comprara no mercado de São José, no Recife, um pequenino falo de corno com orifício de suspensão, para se trazer na cueca, garantidor de virilidade. São vendidos na Bahia e "logicamente no Rio de Janeiro, enseada dos rios da Superstição", assinalou, espirituosamente, o antropólogo potiguar. Revive-se, assim, no Brasil, uma autêntica tradição clássica.

Com a mesma orientação, o corno, símbolo da energia sexual e da potência física, defende as lavouras, afasta as pragas e protege contra o quebranto e mau-olhado.

Se bem que o olhar fosse considerado o mais forte causador da fascinação, não era a única das causas capazes de produzir os mesmos efeitos. O mau-olhado podia chegar por meio da palavra, mesmo que o causador do mal não tivesse a intenção de ferir. Elogios desmesurados, manifestação de felicidade, confiança em si mesmo, podiam também trazer a má vontade dos deuses. Era a *nemesis* grega, castigo dos deuses à felicidade excessiva de alguns mortais. Plínio relata que certas famílias da África podiam, com seus perigosos elogios, por em perigo a vida dos soldados, secar árvores e matar crianças (*Naturalis Historia*, VII, 2). Em contrapartida, uma linguagem confusa poderia enganar os deuses, utilizando-se panegíricos hiperbólicos ou ridículos, confundindo-os de forma a atrair sobre outros sua cólera ou inveja. Esta é a intenção dos famosos versos de Catulo:

"tam te basia multa basiare
uesano satis et super Catullo est,
quae nec pernumerare curiosi
possint nec mala fascinare lingua"
(*Carmina*, VII, 8-12)

(tantos são os beijos que terias de dar ao louco Catulo, para que tantos tivesse que não os pudessem contar os curiosos nem os enfeitiçar com sua invejosa língua).

A mesma idéia da inveja do *fascinator* aparece também nos versos:

"Dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus inuidire possit,
cum tantum sciat esse basiorum"
(*Carmina*, V, 10)

(Depois quando somássemos mais de mil nos enganaríamos nas contas, para que não soubéssemos quantos eram e para que nenhum invejoso não nos pudesse mau-olhar ao saber que tantos beijos foram).

O *fascinator* da Roma antiga, o *jettatore* na Itália atual, são os indivíduos de quem "até falar ofende", segundo as palavras de Câmara Cascudo, indivíduos em quem ainda se acredita, amplamente, no Brasil.

A respeito do quebranto produzido pela palavra, vale registrar a pedra existente na torre da Igreja de Verin, na Galícia (Espanha), com a seguinte inscrição escrita em castelhano arcaico: A' LAS MALAS LEMGUOAS ESTAS FIGUASS, logo abaixo há duas figas esculpidas opostas, dentro de um círculo (Leite de Vasconcelos, 1938).

A difundida crença no *fascinum* foi a causa da abundância dos amuletos capazes de afastar o mal. Quem se achasse em imediato perigo, poderia se defender, fazendo rapidamente, o gesto da figa. Grande número de amuletos antigos representam a figa que, como o falo, foi também chamado *fascinum*, indicando não somente o mal, e sim, também, o próprio remédio.

Como as principais vítimas do mau-olhado eram as crianças, a proteção começava logo no nascimento, com todo tipo de amuletos e encantamentos. A crença de considerá-las as vítimas mais atingíveis deve estar baseada tanto na sua própria dependência e debilidade, como na maior facilidade de contrair doenças e sucumbir às epidemias do que os adultos, além de que a felicidade dos pais com o nascimento de uma criança bela e sadia, poderia eventualmente, excitar a inveja dos deuses. Essa crença mantém-se viva até nossos dias, muito especialmente no Brasil, onde se já não são os deuses invejosos os causadores do possível mal à criança, é o mau-olhado de alguém, maléfico, azarento, agourento, autêntico filho da inveja, a quem se pode atribuir a origem de qualquer desgraça que lhe suceda.

A respeito do particular perigo que correm as crianças com o mau-olhado são interessantes os comentários, combatendo a superstição, que Lopes Gama publicou em 1838, no *O Carapuceiro* intitulado *Os olhados, quebrantos e malefícios*: ... "o *acertado* uso de pôr figas de chifre em chaveiros, em crianças ou em qualquer coisa que se estima; porque de quantos antidotos se conhecem para quebrantos e olhados nenhum há de tanta virtude como as figas, e mais se são de chifre; que têm estas muitas aplicações na grande arte de malefícios; por isso quando alguma mãe tem de mandar fora o seu menino, logo advertem que não vá sem levar figas no cinto para evitar os maus olhados, e às vezes é o fedelhinho tão feio, tão sernoso e magro, que ninguém há que possa ter inveja de semelhante lesma; mas, não sai sem as figas por causa do quebranto".

A crença continua tão arraigada, que ainda hoje um periódico nacional, publica um anúncio da Editora Multilivros Ltda., do Rio de Janeiro, sob o título "*Como evitar o Olho Grande e a inveja*", e no qual a editora oferece como brinde, na compra do livro, "uma caixa de defumador *Anula Olho Grande* e uma figa de azeviche para sua proteção".

É comum, ao visitar-se um recém-nascido, junto com os louvores próprios ao caso e ao "Benza-te Deus", aconselhar-se à mãe a colocar no filho uma figa e uma fita vermelha, proteção segura contra qualquer quebranto. Aliás, o costume de proteger crianças novas com algo vermelho é de tradição hispânica, costume que se mantém, até hoje, nas populações camponesas da Península Ibérica e não esqueçamos que a cor vermelha e a figa dessa cor são símbolos de boa sorte.

Na antiga Roma, quando uma criança nascia, era protegida do *fascinum* com vários tipos de amuletos e encantamentos, entre os quais a figa era comum. No nono dia do nascimento, realizava-se a cerimônia do *lustratio*, espécie de batismo pagão, que purificava pela água e pelo fogo. No ato do *lustratio*, impunha-se o nome à criança e se colocava no seu pescoço a *bulla* que, dependendo de sua condição social, poderia ser uma medalha de ouro ou de outro metal, no qual estavam gravados símbolos protetores, tais como olhos, animais sagrados, falos, figas, fórmulas mágicas, etc. Ao mesmo tempo, a *bulla* indicava sua condição livre (*insigne ingenuitatis*). As crianças mais pobres levavam um saquinho ou bolsa de couro, também em volta do pescoço, contendo amuletos contra o mau-olhado, entre os quais se achava a figa. A *bulla* era levada até aos 16 anos de idade, quando os meninos passavam a formar parte dos *juvenes* e tiravam a *bulla*, então oferecida aos deuses lares. Vestiam, nessa ocasião, a toga viril. Era tão peculiar às crianças, que, nas representações romanas do deus Harpócrates, adorado em Alexandria como Hórus-menino ou o Sol nascente, aos seus atributos, juntou-se a *bulla*. Harpócrates era também o deus do silêncio, protetor contra o mau-olhado produzido pela palavra. Figurinhas votivas do deus, aparecem com a *bulla* e também são comuns colares de amuletos, nos quais consta a figa.

No Museu Etnográfico de Lisboa, guarda-se uma *bulla* de bronze em forma de caixinha, publicada por Leite de Vasconcelos (1913), e na Real Encyclopédie de Pauly-Wissowa, fala-se, no verbete *bulla*, de outra procedente de Portu-

gal, e achada numa urna funerária que tinha como adorno uma pedra gravada.

A *bull*a fora utilizada pelos etruscos de quem os romanos a herdaram, como demonstram as encontradas em túmulos etruscos e o colar como sete “*bullas*” de ouro do Museu Gregoriano Etrusco, no Vaticano.

Além de amuletos, guardavam-se também nas *bullas* receitas e fórmulas mágicas ou cabalísticas contra a fascinação. No Museu do Louvre, conserva-se uma, contendo uma lâmina de prata, com fórmulas gravadas contra demônios e malefícios. Essas lâminas em pergaminho, prata ou ouro eram comuns nas *bullas*, e sua origem pode ser procurada nas fórmulas efésias, feitas em placas de barro, pedra ou metal, gravadas com inscrições ininteligíveis, que, às vezes, lêem-se em todos os sentidos e nos *abraxas* dos gnósticos, pedras com nomes misteriosos, como o *abracadabra*, que se podia ler em duas direções. Encontramos, atualmente, reminiscências desse costume, nos fascículos dos Evangelhos costurados em escapulários e nas pequenas folhas de papel contendo orações, que se vendiam em alguns conventos da Espanha, feitas especialmente para serem engulidas pelos crédulos.

Valdemar Valente, ao referir-se às sobrevivências islâmicas nos cultos afro-brasileiros, cita o hábito de alguns negros pendurarem no pescoço pequenos saços, contendo pedaços de papel com versículos do Corão. “Ao nosso ver, trata-se de uma sobrevivência mágica que não pertence especificamente a tal ou qual povo. No caso em foco deve resultar da concorrência de práticas do fetichismo africano e de costumes mágicos do islamismo” (Valdemar Valente, 1954).

Chegada ao Brasil pela via cristã ou maometana, sua origem está na *bull*a romana, com possíveis influências orientais mais antigas, como, por exemplo, no caso das *laminae argentae* e *laminae aureae*, com orações muito recomendadas por Marcellus Empiricus na sua *Medicina*.

Da mesma forma que a figa como amuleto nunca se perdeu totalmente, também o costume de guardar orações ocultas e protetoras manteve-se na Europa, e através de um cristianismo supersticioso chegou ao Brasil. Não se pode desprezar a hipótese de que a adoção brasileira tenha sido originada por caminhos complementares. Negros islamizados não podem ser excluídos. De qualquer forma serão sempre caminhos paralelos, vias culturais de uma mesma origem clássica.

Ainda hoje, na parte interna das portas de casas da pequena classe média brasileira, são afixadas orações, pedindo proteção a Nossa Senhora. Quadrinhos com a frase “Deus proteja esta casa” podem ser comprados nos mercados públicos do Nordeste e também são comuns até hoje na Espanha e em Portugal.

No ato do *lustratio* e junto com a *bull*a, era oferecido à criança, pelos seus familiares e nutrizes, um colar com amuletos propiciatórios (*crepundia*) que servia também de brinquedo. O número e tipos de amuletos era variado, dependendo da região, porém, eram muito comuns as figas, mãos e pés votivos, falos, pequenos sinos (*tintinabulum*) dentes de animais, etc. Em Portugal, chamam-se “arrelíquies” esses colares de amuletos ainda usados em pleno século XX. (Leite de Vasconcelos, 1913).

Em todo o Brasil, e particularmente na Bahia e em Pernambuco, acham-se à venda colares de amuletos de tipo muito interessante pela sua semelhança com os *crepundia* romanos: são aqueles em que aparece uma figa segurando um aro, do qual pendem pequenas figas coloridas, chifres, *cipreas*, sinetes, dentes, etc. Aparece também a figa associada à meia-lua e ao *signum salomonis* nos chamados amuletos *pantheos*, conjunto de signos que formam um todo mágico.

Está claro, portanto, que o uso de amuletos, particularmente da figa, não se perdeu desde a Antiguidade, mantendo-

se em uso na Europa. Concretamente na Espanha e em Portugal, a figa como amuleto, pode ter sofrido um certo desuso, sem chegar, por isso, à extinção total. Leite de Vasconcelos (1925) citava amuletos em forma de figa, de diferentes épocas, e de uso comum em Portugal, na sua época.

Na Galícia foi sempre muito utilizada, sobretudo feita de azeviche e coral (G. Osma, 1916), já que ambos materiais em si mesmos são protetores contra bruxas e mau-olhado, costume e crença também de terras portuguesas.

A figa, como tantos outros amuletos protetores e profilático-sexuais, tais como raízes, cornos, *cipreas*, falos, estrelas, etc., formam parte da bagagem de superstições, crendices, sincretismos religiosos, mitologias clássicas e orientais, que os povos hispânicos trouxeram do Velho para o Novo Mundo, nas caravelas e galeões onde também vinham o medo do futuro e a incerteza do desconhecido.

Gabriela Martin
Recife 1975

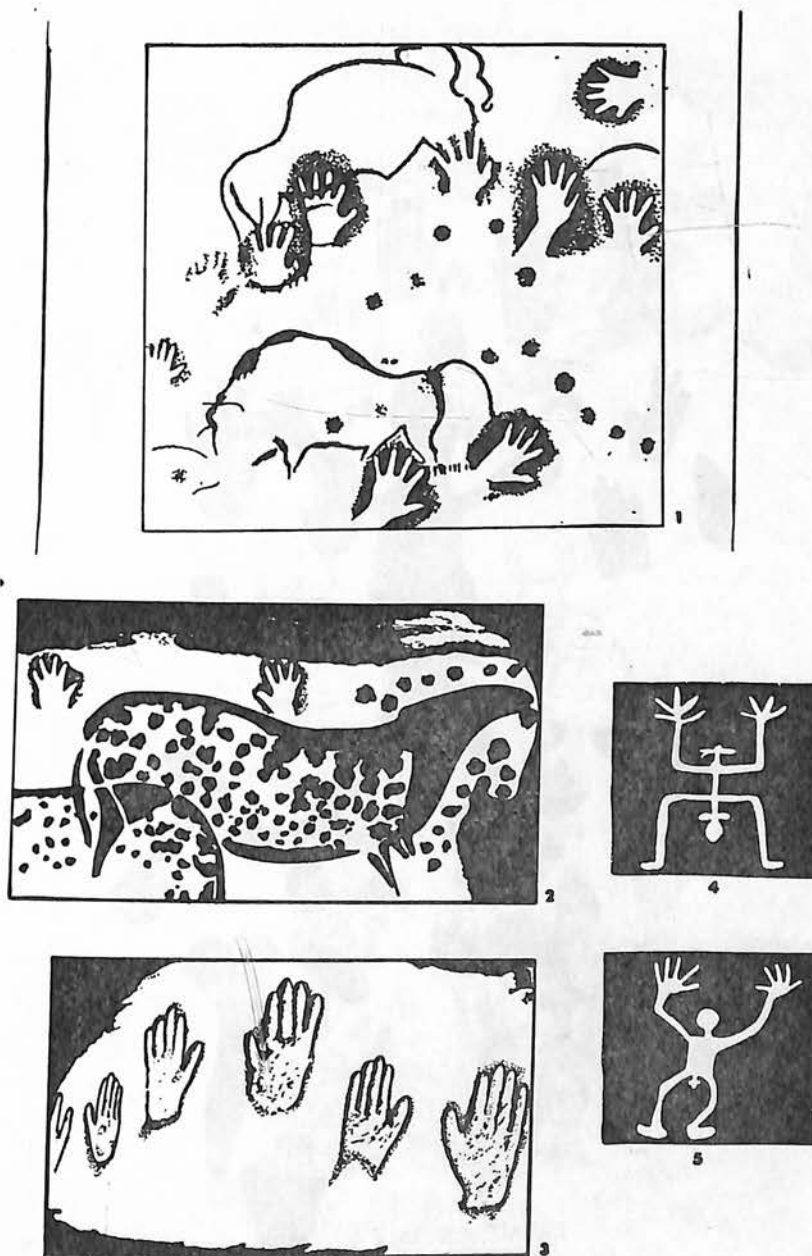


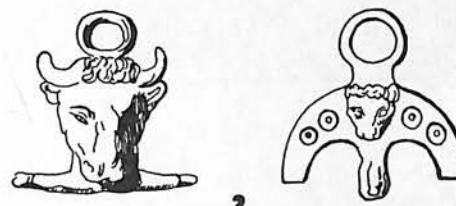
FIGURA I

- 1) Silhuetas de mãos sobre figuras de bisões, na Cueva del Castillo (Espanha).
- 2) Mãos em tamanho natural sobre um cavalo, na caverna de Pech-Merle (França).
- 3) Mãos esculpidas na rocha, em Valcamonica (Itália).
- 4-5) Gravuras de figuras humanas estilizadas com grandes mãos e falos, em Valcamonica (Itália).



FIGURA II

Silhuetas de mãos em torno de figura de lagarto. Pintura rupestre procedente do Município de Sumé em Campina Grande (Paraíba) Descoberta e copiada pela Profa. Ruth de Almeida.



2



FIGURA III

- 1) Colar de amuletos achado em uma tumba romana de Parma, na qual aparecem figuras de animais (leão, cabeça de galo, rã, escaravelho), figa, falo, figura de Hermes itifálico, figuras acocoradas, pedras e contas de colar de pasta vítrea de tradição púnica do tipo chamado de "olhos".
- 2) Amuletos romanos de bronze nos quais se associam os cornos do touro e o falo, ambos considerados de grande poder protetor.
- 3) Mão votiva romana de bronze.

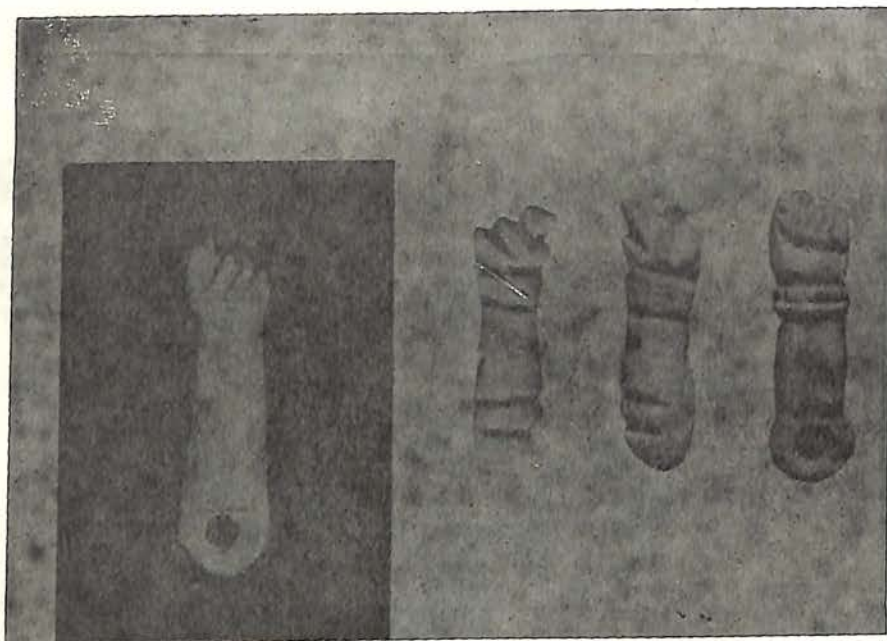


FIGURA IV

Figs de osso, procedentes da cidade púnica de "Ebussus" (Ilha de Ibissa), do Museu de Pré-história de Valência.

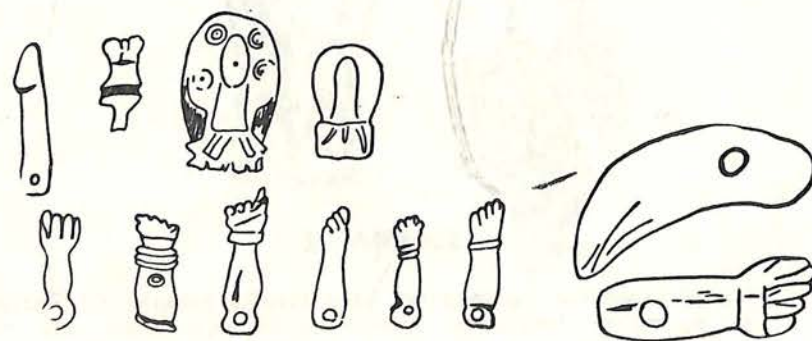


FIGURA V

Figs e amuletos fálicos de osso, procedentes das necrópoles púnicas de "Ebussus" (Ilha de Ibessa).



FIGURA VI

Amuletos itífalicos de bronze procedentes da cidade greco-romana de "Emporion" (Ampurias, Espanha). Eram pendurados nos batentes das portas para afastar o "fascinum". Museu de Valência.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Ruth Trindade de, (1974) "A arte rupestre nos Cariris Velhos da Bacia do Paraíba", Campina Grande (Pb).
- BELLUCCI, G. (1908) "Gli amuleti, um capitolo de psicologia popolare", Perugia, 1908. "Amuleti italiani contemporanei". Catálogo descritivo, Perugia, 1898.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da (1949), "Gorgoneion", Madrid.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da (1950), "Meleagro", Ed. Agir, Rio de Janeiro.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da (1972), "Dicionário do Folclore Brasileiro". I.N.L., Brasília.
- CASTIGLIONE, Arturo (1934), "Lucantesimo e magia", Ed. Mondadori, Milão.
- CINTAS, Pierre (1949), "Amulettes puniques", Tunes.
- DAREMBERG, Saglio (1877), "Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines", Paris.
- FREYRE, Gilberto (1950), "Casa Grande e Senzala", 6a. Ed., Vol. II, págs. 530-532. "Retalhos de jornais do Rio", Liv. J. Olímpio, Rio 1964, pág. 92.
- LEITE DE VASCONCELOS, J. (1913) "Religiões da Lusitania", V. III, Lisboa.
- LEITE DE VASCONCELOS, J. (1925) "Figas", Porto.
- LEITE DE VASCONCELOS, J. (1938) "Opúsculos, Etnologia", vol. V. Cap. VII, pág. 585, Lisboa.
- MURDOCK, G. P. (1945), "Our primitive contemporaries", The Mac Millan Co., New York.
- OSMA, G. J. (1916), "Catálogo de los azabaches compostelanos". Madrid.
- PEREIRA DA COSTA, F. A. (1974), "Folklore pernambucano", Arquivo Público Estadual, Recife, pág. 119-122.
- ROMAN Y CABET, F. (1907), "Los nombres e importância arqueológica de las islas Pythiusas", Barcelona, lam. III.
- VALENTE, Valdemar (1954), "Marcas muçulmanas nos xangôs de Pernambuco", Faculdade de Filosofia de Pernambuco, Recife.
- VALENTE, Valdemar (1955) "Sincretismo religioso afro-brasileiro", Brasileira 280, São Paulo, pág. 87-88.
- VERISSIMO DE MELO (1960), "Gestos populares", Natal.
- VIVES Y ESCUDERO, Antonio — "Estudios de Arqueologia Cartaginesa, La necropolis de Ibiza", lam. XXVIII, nº 1-6.
- MAFRA CABRAL, E. e SOUZA NASSER, A. (1964), "Informação sobre Inscrições Rupestres no Rio Grande do Norte", Natal.
- O CARAPUCEIRO, periódico moral, e só **per accidens** político, dirigido pelo Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, Pernambuco, 1837-1942.

O movimento modernista e as ciências sociais no Brasil (*)

NELSON SALDANHA

É consabido que os grandes movimentos literários são sempre algo mais do que movimentos literários. O renascimento foi mais do que literatura renascentista, como o romantismo foi mais do que um fenômeno das letras — mesmo que se utilize, o que é sempre válido, um conceito amplo de letras e de literatura. É evidente que a expressão literária, em cada uma de suas grandes épocas históricas, se entende em ligação com movimentos culturais complexos, globais, onde se transformam como um todo as manifestações mais diversas do espírito e da vida intelectual. Deste modo, e em conexão com este modo de ver, podemos compreender o romantismo (repetindo o exemplo) como um amplo quadro onde a literatura e outras formas de criação intelectual se apresentam. Isto se aplica a outros períodos, como o iluminismo, o barroco etc.

E também podemos considerar a história da literatura no Brasil em função deste tipo de enfoque. Os grandes movimentos não são apenas literários: encaixam-se em conjunturas de renovação ou de desenvolvimento, ao lado de movimentos filosóficos e ideológicos bastante caracterizados. Nosso romantismo foi, como o europeu, um momento de euforia nacionalista e de propiciação aos estudos históricos; e ao realismo correspondeu, igualmente ao do velho mundo, uma atitude naturalista e cientificista que deu frutos inconfundíveis no plano do pensamento filosófico e das ciências sociais.

(*) Texto da conferência pronunciada a 9 de outubro de 1975, no Instituto de Letras da UFPE, como parte de um curso sobre o modernismo no Brasil.

O movimento modernista, na sequência de “períodos” da vida literária brasileira, sucedeu ao parnasianismo e ao simbolismo (que em verdade coexistiram, entre nós); e sucedeu na ficção ao realismo, ou ao tipo naturalista de realismo que dominou certa área de nossa prosa de fins do oitocentos e começos do novecentos. De certo modo, vale dizer que o realismo e o parnasianismo (mesmo o simbolismo) deitavam raízes no século XIX; correspondiam a uma estética ainda ligada aos padrões daquele século: estética que se quintessenciaria, mas também se alteraria, nos moldes da *belle époque* (e eu abro aqui um parêntese para dizer que apesar de tudo, e inclusive do que possa ser dito adiante, tenho uma grande simpatia estética, que suponho adquirida na infância, pelos tons e os estilos da *belle époque*, hoje frequentemente denegrida por moda e algumas vezes impensada ou incoerentemente). Vale dizer isto. Mas vale dizer também que não se podem demarcar cronologicamente as “escolas”, os movimentos, os períodos, tanto por não serem sequenciados como coisas *estranques* nem entrarem na ribalta em fila indiana, quanto por se interpenetrarem de modo que em determinados momentos ainda temos parnasianismo e já encontramos modernismo, como na pintura já nos topamos com o surrealismo e ainda há coisas do expressionismo. Às vezes, a mutação de formas e de linguagens corresponde a giros temáticos, como aqueles *basculements* de que fala Michel Foucault: mudanças no modo de ver as coisas e na atitude seletiva e expressiva que baseia o trabalho literário, através das épocas.

Não podemos portanto demarcar os umbrais históricos do modernismo com exatidão cronológica: a “semana de 22” já encontrou algo, ao menos como esboço e disposição, e por outro lado houve muita coisa que só dez ou vinte anos depois a literatura “moderna” poderia produzir. Cabe assim tomar o movimento modernista como “época” de modo genérico, senão mesmo como *padrão* — quase no sentido em que Woelfflin viu o barroco como um padrão, mais que apenas como época.

Por outra parte, se atentarmos para as coordenadas histórico-sociais, veremos que o modernismo emerge paralelamente

a certas estruturas. Mesmo sem conceder demais ao causalismo econômico e sem fazer historiografia baseada apenas nas chamadas condições materiais, há que aceitar-se que o mesmo quadro de crises que deu fim à “república velha” e preparou o Brasil político-econômico das décadas de 30 e 40, propiciou o desprestígio da literatura bilaqueana e tipo “sorriso da sociedade”, abrindo vez às irreverências novas e ao reivindicacionismo social. Ligado portanto a mudanças sociais emergentes, é natural que o movimento em certos aspectos se revelasse falho e lacunoso, abrigando em suas fileiras escritores sérios e arri-vistas vazios.



Como é também consabido, todo movimento cultural importante carrega consigo dois lados, um de querela contra o assente — desde pelo menos a *querelle des anciens et des modernes* no tempo de Perrault —, outro de reconstrução ou criação (o que nos lembra aquilo de uma *pars destruens* e uma *pars construens* que se encontrava nos sistemas filosóficos segundo o método clássico). De um modo geral, é realmente assim: uma geração combate outra, e por sua vez tenta expressar seu mundo ou sua visão do mundo, para vir a ser combatida.

O modernismo brasileiro, como é óbvio, não foi somente a irreverência e a improvisação, a euforia e o estrépito; não foi apenas o caos e o histrionismo. Foi também, globalmente, uma nova atitude intelectual, com alicerces sérios, e um novo modo de entender o próprio país. É sob este aspecto que ele se apresenta como um movimento cheio de implicações e significações em matéria de ciências sociais: quer diretas, dentro mesmo das obras formalmente literárias, quer indiretas, em estudos que se produziram em conexão com estas obras e por conta do novo clima intelectual, feito de novas motivações, novos temas e novos modos.

As mesmas implicações, de certa forma, podemos encontrar no modernismo europeu em geral, que foi gerado numa ambiência de transformações sociais e culturais inconfundíveis. Es-

tas transformações incluíram a Revolução Russa de 1917, que abalou a imagem mesma do mundo europeu, e a primeira guerra mundial, que ajudou a destruir muitas coisas além dos campos de batalha; com elas se relacionou a onda de pessimismos que envolveu a *intelligentsia* do velho mundo. Este pessimismo se expressou nas filosofias da história de Spengler, de Schubart e de outros, como na chamada "crítica de contemporaneidade" que foi cultivada por autores como Mannheim, Jaspers, Huizinga, Berdiaeff, Ortega, Valéry e tantos outros. Era, por outro lado, o começo da influência da fenomenologia sobre as ciências humanas, e de sua simultânea transformação no existencialismo, que estimulou novos tons e novas idéias nessas ciências e na literatura. O relativismo cinzentamente implantado sobre a autoimagem da Europa deu a alguns, aliás, a impressão de que o encolhimento histórico do papel do velho mundo deveria trazer à tona regiões novas, como a América Latina; e foi neste suposto que muitos pensadores sociais latinoamericanos (principalmente mexicanos, como Antonio Caso, Alfonso Reyes e Zum Felde) elaboraram a teorização do ser histórico iberoamericano, com dramático empenho continentalista e surpreendente vitalidade especulativa — que aliás, em nossos dias, se continua numa literatura de ficção notavelmente forte.

Ora, tudo isso, nas décadas de dez, de vinte e de trinta, repercutiu no Brasil. Tivemos portanto o impacto de nossos próprios problemas, redimensionados, e o dos novos modelos teóricos, recebidos do outro lado do Atlântico. Nosso modernismo, como deixar de ser não podia, trouxe, para a expressão literária, alterações que alcançaram o próprio padrão expositivo (e mesmo os interesses temáticos) das ciências humanas. Como já disse, as transformações são gradativas e em grande parte desfasadas: certas formas anteriores permanecem, como é o caso do gosto das antíteses e das distinções verbais, que vinha da geração parnasiana, mas que toma novos encaixes (como na prosa de Gilberto Amado por exemplo). Também permanece por algum tempo, já "inaugurado" o modernismo, o famoso gosto das conferências, tão caro aos coetâneos e contemporâneos de Afrânio Peixoto e de João do Rio; só aos poucos é que se passa da conferência ao ensaio, que implicam duas

mentalidades diversas, e diminuem as manias verbais em benefício de novas objetividades (nem sempre tão objetivas).

Em princípio, o padrão francês continuou dominando nossas letras, e isto também ocorreu nas ciências humanas, nas décadas do modernismo. Não havia ainda começado o império dos modelos norteamericanos, que nos importaria novos sextros e novos mitos a partir do fim da segunda guerra.

O novo padrão expositivo, ao qual aludi há pouco, se vinculou caracteristicamente a padrões gráficos, em cujo plano sobrevieram modificações e heterodoxias muito representativas. As revistas passaram a adotar nova estrutura (veja-se o exemplo de *Klaxon*), com influências do impressionismo, do expressionismo, do cubismo, do *art nouveau*. Vinhetas e símbolos passaram a valorizar a flora e a fauna nacionais, nas edições de livros e nas revistas domésticas. Tudo isso ocorria dentro de um clima de revisão de nossos valores históricos e étnicos, com novo aparato de conceitos e novas aberturas teóricas.



Segundo uma expressão que ultimamente vem sendo repetida, os estudos brasileiros levados a cabo a partir das décadas de 20 e 30 realizaram uma espécie de "redescobrimto" do país. E isto ocorreu com as próprias formulações literárias emergentes, voltadas para coisas e temas nacionais, já que uma das consignas do movimento consistia em acusar de europeísmo e estrangeirismo as produções da sempre detratada fase parnasiana. Assim, o *antropofagismo* de Oswald de Andrade, bem como o seu *tupi or not tupi*, eram conclamações à assimilação integral do ser brasileiro. E não faltaram obras onde entravam, como tema ou como cenário, regiões ainda mais ou menos "misteriosas" ou fascinantes da geografia nacional, como a Amazônia dos livros de Gastão Cruls, ou dos poemas de Raul Bopp e de Cassiano Ricardo.

Mas o sistemático levantamento de problemas brasileiros como tema de estudos e ensaios se tornou cada vez mais visível

a partir, mais ou menos, de 1930. Aliás José Honório Rodrigues chegou a escrever, em seu livro *História e Historiadores do Brasil*, que “nunca em nossa historiografia pretendeu a história servir tanto ao presente, como um pouco antes e logo depois da Revolução de 1930”.

No ano de 1930, Ronald de Carvalho iniciava a publicação de seus *Estudos Brasileiros*, inserindo no volume inicial dois escritos muito significativos da forma como então se punham certos problemas: “Bases da Nacionalidade Brasileira” e “A Psyche Brasileira”. Forma já um tanto distante da maioria oitocentista mas ainda não inteiramente nova. Por esta época Alceu Amoroso Lima, investido no então recente e já futuro pseudônimo de Tristão de Athayde, estava editando os seus famosos e importantes *Estudos*, cuja “primeira série” surgiu em 1927 através da editora “A Ordem”, no Rio de Janeiro. Nos *Estudos* de Tristão, além do forro filosófico sólido e da vasta informação literária, estadeava-se um esforço geral de revisão da cultura nacional e das constantes que poderiam constituir peculiaridades do “caráter” brasileiro. A quarta série, por exemplo incluía anotações muito representativas sobre alguns destes temas, com páginas realmente relevantes sobre nossos problemas econômicos, pedagógicos e demográficos.

Em torno da renovação literária, ocorrente na temática e na linguagem, desenvolvia-se portanto um irreversível trabalho no plano da filosofia social e da antropologia. O regionalismo, tanto na poesia (com Cassiano Ricardo, Jorge de Lima, Raul Bopp, Ascenso Ferreira), quanto no romance (com Graciliano Ramos, José Lins, José Américo, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, Permínio Asfora), constituiu desde cedo, e naturalmente, uma forma de enfocar problemas sociais, e ao mesmo tempo um modo de “revelar o Brasil aos brasileiros” através de obras gaúchas sobre o pampa, obras nordestinas sobre o sertão, obras sobre praias, matas e boqueirões. Evidentemente o exótico, o colorido e o folclórico se achavam ostensivamente presentes nessas obras. Mas também nos romances urbanos, os romances meio proustianos ou meio hardianos e dostoiévskia-

nos como os de Octávio Faria e os de José Geraldo Vieira, a dimensão social se ostentava, em linhas e entrelinhas.

No meio da ensaística filosófico-social e da literatura política que cobriu o fim da década de vinte e o começo da de trinta, foram tomando corpo conceitos como os de *civilização brasileira* e *realidade brasileira*. Esta problemática apareceu, com cores políticas, em certas obras de Octávio de Faria, de Azevedo Amaral, de Manuel Bonfim, de Cincinato Braga e vários mais. Nos estudos de Tristão o tema já aparece — e na verdade ele vinha da obra de Euclides da Cunha, e dos vigorosos ensaios de Alberto Torres, que deram simetria e eficácia a uma série de pensamentos das gerações anteriores. Vinha também de escritores como Vicente Licínio Cardoso, cujo trabalho continua esperando uma reavaliação. E iria desembocar, como se sabe, no ideário integralista, tão relevante como momento da consciência nacional, apesar de sua tremenda retórica e de sua grandiloquência, ainda meio parnasianas, e aliás muito compreensíveis em sua hora, e só tornadas obsoletas depois da maturação de novos padrões expositivos, após 1945 mais ou menos.

No seu livro *A Dança sobre o Abismo*, Gilberto Amado inseriu um estudo chamado “Exaltação do Brasil”, datado de 1922 e cheio de apóstrofes conciliatórias, bem como um outro intitulado “A civilização no Brasil”, em termos de revisão global das coisas da terra e do povo. E Afonso Arinos, em 1933, publicou seu juvenil e brilhante *Introdução à Realidade Brasileira*, que se apresentava como um *apelo* aos intelectuais nacionais.

Este livro de Afonso Arinos foi publicado na conhecida “Coleção Azul” dirigida e editada por Augusto Frederico Schmidt. Esta coleção desempenhou um importante papel no movimento intelectual daqueles anos, representando, na opinião de Edgar Carone (“Coleção Azul — crítica pequeno-burguesa à crise brasileira depois de 1930”, em *Revista Brasileira de Estudos Políticos*, n. 25 — 26), um “instrumento de análise e orientação ideológica da pequena burguesia” na fase imediatamente posterior à Revolução de 30.

Evidentemente toda esta temática, balisada pelas noções de “civilização brasileira” e de “realidade nacional”, traduzia as divergências e as perplexidades de nossa elite intelectual, impressionada com modelos político-estrangeiros os mais radicais e mais diversos, e deslumbrada com a entrevisão das possibilidades intelectuais trazidas pela eclosão dos próprios temas recém-levantados. Daí certamente o muito de palavroso, ou de imaturo e indefinido que aqueles livros de certa forma ainda apresentavam, ao tentarem repensar a realidade nacional ao modo das obras que repensavam na Europa as realidades de lá. Isto se aplica, inclusive, aos primeiros ensaios de interpretação marxista de nossa história, justamente formulados nas décadas de 20 e 30, embora nos de Caio Prado, um pouco posteriores aliás, haja um tanto mais de consistência.



Em torno de uma nova noção da *realidade nacional*, que no fundo era a mesma intuída pela literatura das décadas de 20 e 30, gravitou portanto o trabalho dos sociólogos, antropólogos e historiadores daquela fase. Anote-se aliás que a sociologia, que na Europa ainda discutia suas relações com a psicologia, e que nos Estados Unidos se libertava desta através de um empirismo “grupográfico” nem sempre profundo, era novidade no país: alguns epígonos da Escola-do-Recife falavam dela em tom professoral, mas não havia ainda um saber sociológico substancial. Oliveira Viana, justamente, foi um dos principais iniciadores deste saber entre nós, abrindo caminho entre a história social, que cultivou, e a antropologia cultural, que cultivou também, e largamente, em seus diversos livros, até os últimos.

Ora, a antropologia tinha tido um sério impulso com a “escola” de Nina Rodrigues, de cuja influência emergiu Artur Ramos, verdadeiro renovador da antropologia nacional e cuja obra maior e mais influente (a *Introdução à antropologia brasileira*) seria elaborada a partir de 1945. Com essa antropologia, movediça e abarcativa, se relacionou o folclore, desenvolvido em dimensão definitiva por Câmara Cascudo. E den-

tro deste movimento de história social e antropologia devemos situar as raízes da obra de Gilberto Freyre, não só com a tríade fundamental que se iniciou em 1933 com *Casa Grande & Senzala*, mas também com os seus grandes ensaios laterais e intercalados sobre lusotropicologia, história nacional, antropologia e literatura.

Do mesmo modo como gravitavam em torno da noção de “realidade brasileira”, as ciências sociais daquelas décadas ainda dependiam, no fundo, da equívoca idéia de um “caráter nacional”, cujo elemento básico havia que encontrar: ou na tristeza como queria Paulo Prado, ou na cordialidade como pretendeu Ribeiro Couto, ou na doença como outros pensavam (inclusive Monteiro Lobato), senão mesmo na *falta* de caráter como Mário de Andrade em sentido especial buscou mostrar. Seriam porém os próprios resultados destes estudos sociais modernizados, cada vez mais libertos de certos unilinearismos do século XIX, que iriam fazer a superação daquela idéia. Pois a luta contra certos maneirismos ingênuos, nas ciências sociais daquelas décadas, foi realmente um correlato da luta dos modernistas contra o lugar comum versificado, em que se havia transformado a poética parnasiana. Nesta luta, combateram-se os esquemas simploriamente evolucionistas e os mesologismos empertigados, que tinham feito o deleite verbal dos pensadores sociais da geração anterior, e que agora abriam vez a uma sociologia mais flexível, a uma antropologia mais crítica.

Nos limites entre sociologia e história, funcionou por certo tempo, beneficemente, a influência daquela corrente que se chamou *new history*, e que preconizava a superação da historiografia puramente acontecimental e política, às voltas com batalhas, datas e ministérios, em favor de uma história voltada para a vida real do povo em sua problemática menos formal. Capistrano de Abreu tinha chegado bastante perto desta fórmula, apesar de suas cortantes idiossincrasias; Euclides da Cunha também, de certo modo. O fato é que o novo tipo de historiografia, “empático” e vinculado aos novos padrões literários por intermédio de obras notáveis e reveladoras como as de Sergio Buarque de Holanda, representou uma verdadeira renovação da

ciência histórica (cf. a respeito o artigo de Carlos Guilherme Mota em *Ciência e Cultura*, revista da SBPC, volume 27, número 5). Com esta renovação, tornou-se obsoleta a historiografia comemorativa e justificatória que vinha do século passado, ocupada com efemérides e frequentemente marcada por eticismos ingênuos senão mesmo por maniqueísmos doutrinários e deficiências metodológicas.

Cumpre lembrar o advento das Universidades, que condicionaram — a começar com o Rio e São Paulo — novo preparo e nova disciplinação para os estudos sociais, disciplinação e preparo de que foram consequência os livros de Fernando Azevedo e do grupo que inicialmente trabalhou a seu lado. Na década de trinta (e começo da de quarenta) o objetivismo e o rigorismo conviveram, é certo, com o envolvimento ideológico. Tecnicismos cientificistas, com forte cheiro de século dezenove, exibiram-se ainda nas complicadas obras filosóficas e sociológicas de Pontes de Miranda — como nas obras iniciais de Djair Menezes —, enquanto o nacionalismo vigente marcava fundo a teorização política, tal como esta se expressou nas obras de Menotti del Picchia, Miguel Reale, Plínio Salgado, Tasso da Silveira, Monte Arrais e outros, através de várias nuances de posição ideológica e diferentes combinações doutrinárias. Também nesta teorização o envolvimento ideológico alternou-se e interpenetrou-se com os novos gostos acadêmicos, ao passo que a economia, pouco desenvolvida e ainda misturada de filosofia social, começava a ensaiar-se. A ciência jurídica, que sempre teve no Brasil fortes e ilustres tradições, sofreu por seu turno o impacto das novas inclinações políticas, bem como o de um certo sociologismo difuso, pairante e genérico, embora sem abandonar no plano privatístico a linha técnica da geração de Bevilacqua.



O movimento modernista constituiu portanto, enquanto “movimento”, um processo global de transmutação dos padrões intelectuais do país, e este processo cresceu desde as polémicas iniciais, e das heterodoxias das primeiras horas, até resultados

literários mais maduros. A mudança de padrões intelectuais encontrou-se, sobretudo na transição aos anos trinta, com as crises econômicas e políticas que (como aconteceu noutras partes do mundo) impuseram ao país novas estruturas e nova mentalidade. Para os estudos sociais, valeram basicamente dois elementos do processo: por um lado, a liberdade de expressão desencadeada, aliando-se a uma renovação nos padrões de linguagem e de tematização; por outro, o prestígio e a sugestividade da nova idéia de “realidade nacional”, expressamente sociológica pela conotação verbal, latentemente histórica e etnográfica pelas implicações muito convidativas que propiciava.

Dentro destas linhas, renovação de linguagem e redimensionamento temático, o esforço dos cientistas sociais pode desde então desdobrar-se. Muitos dos componentes posteriores (quero dizer, mais recentes), do trabalho filosófico-político, sociológico e antropológico, histórico e etnográfico brasileiro, são certamente resultado daquele esforço, o que é dizer: daquelas linhas. Provavelmente a unidade do panorama do pensamento social brasileiro no corrente século, que só poderá ser apreciada daqui a uns trinta anos, será compreensível em função da produtividade daquelas linhas, e do dinamismo desencadeado através delas pelo movimento modernista.

Temas e motivos de Thomas Mann

(De Tonio Kroeger ao Dr. Faustus)

CÉSAR LEAL

A crítica moderna encontra na obra literária de Thomas Mann um dos campos mais férteis para a verificação de seus parâmetros, a eficácia de seus processos e experimentação contínua de sua escala de valores teóricos. Thomas Mann situa-se hoje como um ponto limite: a grande coluna de nosso tempo em cuja extremidade oposta se encontra Homero. Entre esses dois pilares se estende como uma ponte — para falar em termos metafóricos — a literatura do Ocidente. Isso não significa que Thomas Mann seja superior a Virgílio, Dante, Camões, Shakespeare ou Goethe. Uma ponte não se faz, apenas, com duas grandes colunas assim como uma literatura verdadeiramente forte não se faz, apenas, com dois grandes escritores. Em particular, quando se trata não de uma literatura nacional mas da literatura universal, cujos gigantes como Dostoiévski, Cervantes, Balzac ou Proust não pertencem à história particular de uma nação, mas de toda a humanidade.

Thomas Mann, sendo um escritor situado dentro de uma perspectiva temporal muito próxima da nossa, ainda não foi devidamente estudado em toda rica variedade dos motivos, temas e valores que sua arte apresenta. Certamente que ele tem sido investigado, mas o mundo de um grande romancista não é menos complexo do que o mundo empírico, com personagens que têm uma determinada duração, um ambiente constantemente mutável, uma ética e uma estética, um sistema de valores, uma simbologia particular, tudo rigorosamente unido entre si por meio de uma estrutura lógica, uma organização que somente a arte, como criadora de uma realidade superior, pode assegurar.

O tema central da obra de Thomas Mann é a oposição entre a arte moderna e a sociedade burguesa. Ao contrário de

Baudelaire que indaga como pode a arte sobreviver em uma época de contínua decadência do espírito e progressivo predomínio da matéria, Thomas Mann, de forma um tanto autobiográfica, narra, com enorme riqueza de pormenores, a tragédia do artista moderno, desde a vã tentativa de conservar a “sociabilidade da arte” como se apresenta no *Tonio Kroeger* e na *Morte em Veneza*, até o refúgio da Adrian Leverkühn na solidão de seu castelo interior, onde a alma é oferecida ao Demônio em troca da glória. Essa tragédia do artista moderno — ou melhor, da arte moderna — como a definiu Lucács, mantém Thomas Mann ocupado durante mais de meio século.

Os materiais artísticos que motivam a atividade de Mann, como escritor, são o belo, o amor, a morte, o tempo, a enfermidade, as relações familiares, a música, a cozinha (compreendida em seu sentido antropológico como um bem da cultura), a arte como um dos instrumentos mais eficazes para expressar a vida e o seu sentido, a natureza e o mundo interior ou subjetivo de cada homem. O amor, em Thomas Mann, como em Dante, tem uma significação muito vasta. Se o amor é a força que move o Sol e as estrelas, que dizer de seus efeitos sobre o frágil coração humano? O Amor, nos romances de Thomas Mann, é, frequentemente, confundido por certa crítica impregnada de idéias freudianas como algo diretamente vinculado à sexualidade. Esse desvirtuamento se observa particularmente no cinema, onde tal sentimento adquire um caráter mesquinho, sofrendo uma redução cujas consequências resultam no enfraquecimento do símbolo em suas relações estruturais com o todo da obra. Por exemplo, logo no início do *Tonio Kroeger*, lemos o seguinte:

“O caso era que Tonio amava Hans Hansen, e já sofrera muito por causa dele. Aquele que mais ama é o subjugado e tem de sofrer. Esta lição simples e dura sua alma de catorze anos já aprendera da vida. E ele era de um feitio que guardava bem essas experiências, tomava nota, interiormente, por assim dizer, e, de certo modo, tinha sua alegria nelas, sem, obviamente, dirigir-se por elas e delas tirar proveitos práticos”.

Logo após esse trecho, Thomas Mann mostra que Tonio Kroeger, apesar de sofrer por ser o que mais ama, o seu amor não é apenas aquele amor humano, mas um amor que se estende ao mundo da natureza e da cultura: a velha nogueira, o mar Báltico, seu violino, coisas, enfim, “cujos nomes — diz textualmente — podiam ser aproveitados em versos”. Revela-nos, com isso, que sem o Amor a arte dificilmente poderia existir. Tal concepção do amor pode ser muito antiga mas onde eu a encontrei expressa com maior vigor foi em Dante, cuja influência sobre Thomas Mann, não é mera hipótese, mas um fato cientificamente observável. O último capítulo do *Tonio Kroeger* é uma carta do protagonista a uma amiga, a pintora russa Lisaveta Ivanovna. Há nessa carta, afirmações sobre o amor que nos lembra alguns trechos da VITA NOVA:

Admiro os soberbos, os frios que se aventuram nos caminhos das grandes e demoníacas belezas e desprezam o homem — mas não os invejo. Pois, se uma coisa é capaz de fazer de um escritor poeta, então, é este meu amor burguês pela humanidade, pela vida e pelas coisas comuns. Todo o calor, toda a bondade, todo o humor vem dele, e quer-me parecer que seja ele aquele amor do qual está escrito que alguém poderia falar com língua angelical e, no entanto, sem ele nada mais ser do que um bronze soante e guiso sonoro”.

Se no *Tonio Kroeger* o motivo central é o amor em suas relações com a arte, e a luta do herói resulta de uma tensão bipolar motivada por sua vacilação entre os encantos da sociedade burguesa e a criatividade artística, que afinal triunfa, na *Morte em Veneza*, o amor se desloca para o sentido do belo na arte. Claro que a *Morte em Veneza* é uma obra complexa. Não comporta, portanto, apenas uma duas ou três interpretações. Como criação estruturada em camadas simbólicas extremamente densas, os seus níveis de significado são múltiplos, embora não se possa colocar de lado suas relações com *Tonio Kroeger*. Segundo creio, o tema central da *Morte em Veneza* é a busca inútil do belo, no sentido grego da palavra, embora Thomas Mann haja conseguido, ele próprio, alcançar nessa obra tal objetivo. O motivo mais constante é a morte, mas

quem morre não é um homem e sim o anelo, a esperança de um escritor que, mesmo sendo bem dotado, reconhece a impossibilidade de atingir na sociedade industrial e tecnológica aquela beleza ideal que somente os gregos — em alguns casos — atingiram em toda a plenitude.

Não é difícil descobrir que a transição do Tonio Kroeger para Gustav von Aschenbach não se faz sem um choque. Enquanto Tonio Kroeger termina jovem, relativamente bem sucedido, vigoroso tanto no corpo quanto na mente, Aschenbach, ao contrário, se apresenta, logo de início, como portador de uma tensão nostálgica da própria glória juvenil, deprimido, com o coração denotando os primeiros sinais de algo que o conduz a idéias hipocondríacas. E, se procura dar um passeio após o chá, simbolicamente, avista o Sol no poente, observando de súbito que caminha ao crepúsculo, junto a um cemitério, onde lê na fachada da capela bizantina legendas como estas: “Eles entram na casa de Deus”; “A luz eterna os alumie”. Tudo isso pode ser observado logo nas primeiras trinta linhas da novela. Mas, a própria figura da Morte é contemplada em pessoa pelo próprio Aschenbach. Surge na forma de um homem imprevisível como as imagens do sonho, com uma aparência que nada tinha de comum. Eis como Thomas Mann descreve esse personagem sem nome:

“De estatura mediana, magro, imberbe e de nariz extremamente arrebitado, o homem pertencia ao tipo ruivo e possuía a pele leitosa e sardenta peculiar a este. Evidentemente, não era bávaro como indicava, no mínimo, o chapéu de palha com aba larga e reta, que cobria sua cabeça, dando-lhe a impressão de um estrangeiro, vindo de longe. Porém, trazia a mochila tão em uso no país, afivelada aos ombros, um terno pintado de pano não pisado, de cor amarelada, parecendo trazer uma capa de chuva sobre o braço esquerdo que encostava na cintura. Com a cabeça erguida, de modo que crescendo da camisa esporte solta, aparecia seu pescoço magro, sobressaindo, forte e nu, o pomo de Adão. Olhando agudamente para a distância com olhos incolores, e de pestanas vermelhas, entre as quais, estranhamente combinando com seu nariz curto e levantado, havia duas rugas horizontais... Sua pose tinha algo de

alcance dominante, corajoso ou mesmo selvagem, pois, fosse porque ofuscado, fazia caretas contra o sol poente, ou porque se tratasse de uma deformidade física constante, seus lábios pareciam curtos demais, eram completamente recuados dos dentes, de modo que estes ficavam expostos, brancos e compridos, até a gengiva”.

Como se vê: Aschenbach observa o estranho nos mínimos detalhes mas este acaba por lançar-lhe um olhar tão feroz e agressivo que Aschenbach não se limitou a desviar a vista, mas a voltar-se em outra direção e esquecer definitivamente o homem. Contudo, a impressão daquele estranho ficou presente em seu espírito e, ao mesmo tempo, um desejo compulsivo de fazer uma viagem, que recorda a ida de *Tonio Kroeger* à Dinamarca, só que desta vez o seu destino é a Itália.

A narrativa da viagem, desde sua partida de Pola até a Veneza, é bem um testemunho do virtuosismo técnico-estilístico de Thomas Mann, não se podendo por em dúvida sua intenção de alcançar a perfeição máxima na luta contra sua árdua matéria: a palavra. Acredito que nenhum livro de Thomas Mann concentra, em tão poucas páginas, a perícia artística que ele demonstra nessa curtíssima novela.

A presença no navio em que viajavam de um velho — um falso jovem — com o rosto pintado, sugere, também, a decadência de tudo aquilo que se encaminha rapidamente para a morte e Veneza, cujo poder político se perdera há séculos, vê na época do comercialismo burguês, o naufrágio de suas obras de arte nas águas letais da cidade”, contaminada por sonâmbulos viajantes que povoam seus hotéis, seus restaurantes, suas praias, enquanto os seus tesouros artísticos vão sendo consumidos pela degeneração da mente moderna.

Aschenbach é o único a tomar consciência de tal situação. Ao chegar em Veneza, se livra do velho, bêbado e horripilante, mas não menos horripilante, lhe pareceu o transporte que o levaria ao centro da cidade. Vejamos como ele descreve a cena: “quem não teria de combater um ligeiro arrepio, um se-

creto medo e opressão quando, pela primeira vez ou depois de longo hábito, tivesse de subir para uma gôndola veneziana? A estranha embarcação de tempos baladescos, tradicionalmente inalterada e tão singularmente preta — como entre todas as coisas só o são os ataúdes — lembra caladas e criminosas aventuras em noites murmurantes, lembra, mais ainda a própria morte, marcas e execução sombrias e a última silenciosa viagem”.

Ao tomar o barco, verificou que ele estava dirigido ao mar aberto. Ora, ele sabia que aquela direção não o levaria à cidade, mas ao cemitério de Veneza, daí sua ordem ao gondoleiro: — “Vamos para a estação das barcas”. Mas como não obtivesse resposta, repetiu a ordem, virando-se por completo e fitando o gondoleiro no próprio rosto. Eis como Mann descreve essa personagem sem nome: “Era um homem com fisionomia descortês, brutal mesmo, vestido de azul-marinho, com uma faixa amarela na cintura e um desforme chapéu de palha ousado e torto na cabeça, cujo trançado começava a abrir-se. Sua formação de rosto, seu bigode louro e crespo, embaixo do nariz curto e arrebitado, não lhe davam a aparência do tipo italiano. Apesar de ser de constituição física mais para franzina, podendo-se achar não ser ele especialmente indicado para a sua profissão, dirigia o remo com força e energia, empenhando todo o corpo em cada movimento. Algumas vezes, com o esforço, puxava os lábios para trás, descobrindo os dentes brancos. Com as sobrancelhas ruivas, cerradas, ele olhava por cima do freguês, respondendo em tom categórico, quase grosseiro:

— O senhor vai para o Lido.

Observe-se aí, a técnica artística de Thomas Mann. Entre a ordem de Aschenbach e a resposta do gondoleiro, há um enorme trecho que deixa de ser descrição para tornar-se autêntica narrativa. O leitor desatento poderá até perder-se na leitura, pois seria capaz de julgar que o gondoleiro está fazendo uma interrogação, quando na realidade, o que ele faz é adivinhar o lugar para onde se destina Aschenbach. Não há dúvida que este personagem é o mesmo que ele vira em frente à capela

bizantina do cemitério de Munique. Basta que se observe a tipologia, os caracteres e sinais que permitem o reconhecimento. Por exemplo: são comuns o nariz arrebitado, a magreza de ambos, a cor da pele, os lábios afastados dos dentes. No de Munique, os lábios curtos poderiam ser provocados pelas caretas que ele fazia diante do sol; no de Veneza, os dentes à mostra poderia ser o efeito do esforço que o homem fazia com o remo. Ambos estão com a cabeça coberta por um chapéu de palha. Quanto ao caráter, ou pelo menos à sua aparência, ambos eram agressivos e apesar de franzinos demonstravam uma força selvagem nos movimentos e atitudes. O primeiro não era bávaro, parecendo um estrangeiro vindo de “muito longe”; o segundo não parecia italiano e, ao chegar no Lido, ao procurá-lo o gondoleiro havia desaparecido.

Não há dúvida de que este personagem foi introduzido por Thomas Mann como um recurso técnico-expressivo destinado a dar um caráter lúgubre ao motivo da morte. O personagem, nesse caso, seria a própria morte e o objetivo de Thomas Mann é criar a ambiguidade, o que é muito próprio de seu estilo, criando assim dificuldades para uma interpretação literal da história de Gustav von Aschenbach.

Ao desaparecer a motivação da morte, Thomas Mann reintroduz o motivo do amor, com o aparecimento em cena do jovem Tadzio. Repete-se aqui o paralelismo Hans Hansen-Tonio Kroeger — Tadzio-Aschenbach. Assim como depois irá observar-se na *Montanha Mágica* o paralelismo no episódio Pribislav — Hans Castorp.

A beleza só pode ser revelada pelo amor, o amor é luz, é claridade, porque só a luz pode desviar a atenção do intelecto para os sentidos. Intelecto e memória, diante da claridade sobre um ser ou coisa bela, ficam em suspensão, porque a alma embriagada pela alegria fica presa no mais belo dos objetos tocados pelo Sol; e só com o auxílio de um corpo ela consegue elevar-se para uma contemplação mais alta ainda. E, mais adiante, ao prosseguir sob o efeito de um dos mais belos diálogos de Platão, Thomas Mann escreve:

“O amante é mais divino do que o amado, porque no amante está o Deus e no outro não — pensamento tão carinhoso e irônico que jamais talvez tenha sido pensado antes e do qual nasce toda a travessura e mais secreta voluptuosidade do anseio”.

Aplicando-se, por analogia, os termos técnicos de Aristóteles para definir o mito trágico, diríamos que Gustav Von Aschenbach é um Tonio Kroeger “complexo”, numa associação que se assemelha à de Georg Lucács ao definir o *Tasso* de Goethe como um Werther “concentrado”. O que se pode observar em ambas as novelas de Th. Mann é a presença do conflito entre a sociedade industrial, burguesa, capitalista ou tecnológica de um lado e do outro a arte moderna. Neste caso, Aschenbach tanto pode simbolizar a arte moderna como também a impossibilidade do artista moderno de captar a verdadeira beleza, por haver se divorciado das raízes da criação, como resultado de uma ordem imposta — contra a sua vontade — pela sociedade burguesa. Assim, Aschenbach, que é o mesmo que na juventude visita a Dinamarca com o nome de Tonio, a Dinamarca que simboliza ainda a sociedade burguesa representada pelo seu pai — o cônsul Kroeger, numa época em que vacilava ainda entre os encantos que lhe oferece a vida social e a difícil tarefa do artista, acaba por decidir-se pela criação literária, tornando-se famoso por suas obras que tinham alcançado milhares de leitores. Mas agora, ao sentir-se velho e doente símbolos da dúvida sobre a validade do seu trabalho como escritor — busca encontrar a verdadeira beleza para expressá-la numa obra definitiva que o salve da morte. Daí sua viagem à Itália e a busca de Veneza, símbolo de uma arte magnífica já narrada antes por D’Annunzio e por Barrés. Ali chegando, somente ele pode contemplar o belo com o qual sempre sonhara, pois os demais não podem ver essa beleza, já que a cidade está mergulhada nas brumas e emanções letais de uma peste — o comercialismo turístico. Era natural que somente ele pudesse contemplar o belo de que é símbolo o jovem Tadzio. Por isso, (quando Tadzio, ao desaparecer no mar na forma de um Apolo) Aschenbach sente que a beleza que ele sonhara não pode ser mais captada pelo seu gênio, a consciência de que fora um escritor perfeito perante um público de filisteus está presente, mas

também a consciência de que ele está sob o domínio da “peste” e jamais expressará o verdadeiramente belo. *A Morte em Veneza* não é portanto a morte de um homem, a morte do corpo de Aschenbach, mas a de sua alma, de seu espírito, uma espécie de Inferno de Dante onde a carne sofre o castigo pelo fogo mas a alma nada sofre porque já morreu. Isso é confirmado mais tarde por Adrian Leverkühn, ao dizer, acusando o seu Demônio:

“Em verdade, diletos companheiros, se a arte é incerta e não avança um só passo, se tudo é demasiado difícil e as pobres criaturas de Deus não sabem como sair de sua miséria, a culpa é de nossa época. Mas se alguém com o fito de sair da estagnação e atingir o triunfo, faz um pacto com o Diabo, então esse alguém compromete a sua alma e se condena a carregar sobre os próprios ombros toda a culpa de sua época”.

Em *A Montanha Mágica* os temas e motivos se desdobram, alcançando uma complexidade creste. Alguns críticos e estudiosos da obra romanesca de Thomas Mann têm encontrado aqui cerca de seis motivos os quais merecem não apenas uma retificação quanto à interpretação de seus conteúdos mas, também, do número desses motivos básicos. Não há dúvida de que *A Montanha Mágica* foi composta obedecendo a uma rigorosa quantificação de seus elementos estruturais baseados no número, não tão rigorosa quanto a concepção da *Divina Comédia*, de Dante, mas tão consciente, em suas intenções teóricas, quanto *As Flores do Mal*, de Baudelaire. No caso de Thomas Mann, ao contrário de Dante, o seu número preferido não é o 3 ou o 9, mas o 7, ainda que o 7 esteja sempre em Dante. O leitor desatento da *Montanha Mágica* nem sempre poderá perceber o significado das palavras que ele escreveu no final do prefácio desse romance: Ei-las:

Portanto, o narrador, não poderá terminar a história de Hans Castorp de um só golpe. Os 7 dias de uma semana não serão suficientes. Tampouco bastarão 7 meses. O melhor será não se perguntar de antemão quanto tempo transcorrerá sobre

a terra enquanto a história ocupa o seu narrador. Esperamos, em nome de Deus, que não chegue a ser 7 anos”.

Procurando identificar os motivos presentes nesse romance, como o próprio título deste ensaio o exige, descobri 7 e não apenas 6 como observara o prof. Lion. Acredito que poderei dizer que além desses motivos não há mais nenhum, assim como dissera Aristóteles sobre as seis partes da tragédia grega, no capítulo VI da *Poética*. Os motivos são os seguintes:

1º — U’a Montanha Encantada, formadora de um espaço onde a história se organiza. Esta montanha é o símbolo do Purgatório tal como se apresenta em Dante. A idéia da purificação pelo fogo aqui também está presente através da febre que os purifica dos 7 pecados capitais. A Montanha não podia ser o símbolo de uma sociedade européia do futuro, como quer o prof. Lion, ao afirmar que ali se encontram apenas europeus, pois quando, em uma passagem do romance, Hans Castorp indaga de Joaquim quem é uma mulher enlutada que ele vê no jardim, este responde, sem olhar para a mulher:

1º — Ah! é “Tous-les-Deux”. Aqui todos chama-mo-la assim, pois é só o que se ouve. É mexicana, não fala sequer uma palavra de alemão e muito mal o francês.

2º — Um mundo tipicamente manniano, apoiado numa técnica naturalista de composição associada a um simbolismo que o coloca em posição singular em relação aos demais escritores naturalistas ou realistas europeus de fins do século XIX.

3º — Um personagem característico da novela pedagógica de Goethe — *Anos de Aprendizagem do Guilherme Meister* — que sobe a Montanha (assim como Enéas descera ao Inferno para adquirir sabedoria) onde se auto-educa não em uma Universidade, de onde já saíra como engenheiro, mas na escola da vida. Aqui poderia servir-lhe de lema os versos de Camões:

A disciplina militar prestante
não se aprende Senhor na fantasia,
sonhando, imaginando ou estudando
senão vendo, tratando e pelejando.

4º — Dois humanistas — Setembrini e Naptha — representantes da divisão ideológica do mundo entre liberais admiradores da Revolução Francesa, e o comunismo primitivo. Esses dois personagens asseguram ao romance uma unidade de exposição de idéias através de uma verdadeira teoria da conversação inteligente. De um deles — Setembrini — diz o narrador: “Seus lábios formavam as palavras com um certo prazer. Ouviam-se-as com satisfação”. Embora não tenham vida própria, sem eles o romance não passaria de uma história interessante e insípida.

5º — Um episódio de amor entre o herói Castorp e uma estranha mulher de nome Clawdia Chauchat. Este motivo proporciona excursos sobre o amor e a beleza do corpo, ainda que este simbolize a doença e a morte. Para não voltar ao tema como a brevidade exige, permitam-me transcrever um trecho da declaração de amor que Hans Castorp faz a sua amante:

“Oh! encantadora beleza orgânica que não se compõe nem de pintura a óleo, nem de pedra mas sim de matéria viva e corruptível, cheia do segredo febril da vida e da podridão! Vê a simetria maravilhosa do edifício humano, os ombros e as cadeiras, os seios floridos em ambos os lados do peito, as costelas alinhadas por pares, o umbigo no centro, na brandura do ventre, e o sexo obscuro entre as coxas. Vê os homoplatas como se movem sob a pele sedosa das costas, e a coluna vertebral que desce até a dupla luxúria fresca das nádegas, e os grandes ramos dos vasos e dos nervos que passam do tronco às extremidades pelas axilas, e como a estrutura dos braços corresponde à das pernas. Oh! as doces regiões da junção interior do cotovelo e do tornozelo, com sua abundância de delicadezas orgânicas sob suas almofadas de carne, que festa mais imensa o acareciar esses lugares deliciosos do corpo humano! Festa para morrer logo sem um só lamento! Sim, meu Deus, deixe-

-me sentir o odor da pele de tua rótula, sobre a qual a engenhosa cápsula articular segrega seu azeite resvaladiço! Deixa-me tocar devotamente com minha boca a artéria "femoralis" que pulsa no fundo da coxa e que se divide, mais abaixo, nas duas artérias da tíbia! Deixa-me sentir a exalação de teus poros e apalpar teu velo, imagem humana de água e albumina, destinada a anatomia do túmulo e deixa-me morrer com meus lábios colados aos teus!"

Não abriu os olhos, depois de ter falado. Permaneceu sem se mover, a cabeça para trás, as mãos, que seguravam a pequena lapiseira de prata, separadas tremendo e vacilando sobre os seus joelhos.

Ela disse:

— "És, sem dúvida, um galanteador que sabe cortejar, profundamente, à alemã".

6º — A presença do tempo, um tempo não só subjetivo e objetivo, mas um tempo mítico, simbólico, ou alegórico, um tempo que parecendo ser o *passado* ou o *futuro* não é mais do que o "presente". Quando ele diz, no prefácio, que a história se passa num remotíssimo passado, significa apenas que a *Montanha Mágica* é a última crônica de uma época já morta para sua atividade artística. Por outro lado, um tempo tão distanciado, permite ao narrador exercitar mais livremente a sua ironia, tal como ocorre nos romances do *Ciclo de José* e até mesmo no *Dr. Faustus*.

7º — A numerologia, como uma espécie de *leitmotiv*, ou motivo diretivo, com ênfase no número 7. Ele chega ao Sanatório de Berghoff em julho, o 7º mês do ano. Ali fica no quarto 34, cujos números somados entre si formam o número 7. Ao fazer a primeira refeição, verifica que o refeitório tem 7 mesas. Ao observar o primo Joaquim tomar a temperatura na boca, indaga:

— Quanto tempo dura isto?

Joaquim mostrou 7 dedos.

Mas já se passaram os 7 minutos, diz Castorp.

Joaquim fez um sinal negativo com a cabeça. Depois tirou o termômetro da boca e disse:

— Sim, quando se vigia, o tempo passa muito lentamente. Gosto de tomar a temperatura quatro vezes por dia, porquanto isto nos faz observar, propriamente, o que seja um ou 7 minutos, do mesmo modo que, aqui, não se faz nenhum caso dos 7 dias da semana.

Daí eu acreditar que a composição numérica chegou a Thomas Mann não através dos místicos ou dos neo-místicos, mas diretamente de Dante. Na *Montanha Mágica* há constantes elogios a Virgílio, guia de Dante. Dante é louvado por seu espírito, por ser um cidadão ativo e lúcido com uma consciência profunda da arte e de seu valor como princípio do conhecimento das coisas terrenas e da vida. O sentido da presença de Dante torna-se, assim, um princípio para a compreensão da obra de Thomas Mann. Segundo ele, a crise da arte moderna resulta das condições histórico-sociais da época que obrigam o artista a refugiar-se nas sombras. Mas Dante é um exemplo de um escritor que resistiu esteticamente ao espírito da época e foi buscar num clássico, que vivera 13 séculos antes dele, o guia para sua revolução na poesia. O próprio Th. Mann é um exemplo de artista moderno que não se entregou às seduções das *massas* mas tampouco se refugiou no gabinete como o fez o seu Adrian Leverkühn.

O Dr. Faustus representa o ponto culminante da carreira literária de Thomas Mann. Possivelmente, é a obra mais complexa da literatura mundial, escrita nos últimos cem anos. É natural, portanto, que eu me restrinja aqui apenas a algumas indicações sobre essa epopéia, em que os temas artísticos, polí-

ticos, teológicos e filosóficos se entrelaçam formando um tecido estrutural de complexidade crescente.

Georg Lucács, crítico e filósofo húngaro, que representa na *Montanha Mágica* o papel de Naphta, em um estudo de 1948, afirma que o problema central do Fausto de Mann é a relação entre o “grande” e o “pequeno mundo”. O “grande mundo” é o mundo da humanidade, o mundo do homem coletivo, com a perspectiva irreal de um povo livre, sonhado pelo *Dr. Faust* de Goethe. Esse “grande mundo”, onde a arte encontraria a sua “sociabilidade”, dissolve no *Dr. Faustus* de Thomas Mann, um “grande mundo” real só pode ser um mundo democrático. Como um tal mundo é impossível, na sociedade contemporânea, o *Dr. Faustus* se refugia no seu estúdio, o “pequeno mundo” oposto ao mundo social e, psicológica e moralmente, se isola de tudo o que o circunda. Assim, a problemática da arte moderna, vista simbolicamente através da música, constitui o núcleo da análise feita nesse livro pelo autor do já distante Tonio Kroeger.

Vejamos, antes de qualquer comentário mais particular sobre determinados temas, a fabulação da obra. O *Dr. Faustus* está concebido como uma biografia escrita em 1944 por um suposto amigo do compositor: Serenus Zeitblom. O relato é feito três anos após a morte de Adrian Leverkühn, que por haver feito um pacto com o Diabo, em troca da glória, identifica-se com o conhecido personagem de Marlowe e Goethe, o Diabo aparece com frequência a Leverkühn, sempre mudando de aspecto, tanto na fisionomia como nos trajes, constituindo suas conversações com Adrian, um dos capítulos mais importantes do romance de Mann. Entretanto, o Diabo aqui não se parece tanto com o de Goethe. Lembra mais o Demônio da visão do mal de Dostoiévski. Mas o Demônio de Dostoiévski não se apodera inteiramente do ser de Ivan Karamazov tanto que esse lhe diz em certa ocasião:

— Eu sei que tu és a minha encarnação. A encarnação de meus pensamentos e de meus sentimentos, mas só de meus sentimentos e pensamentos mais asquerosos e estúpidos.

O Diabo de Thomas Mann tem muito de humano do Demônio que atormenta Ivan, quando, por exemplo, se queixa de reumatismo, ao que Ivan exclama:

“O Diabo com reumatismo?”

E este responde:

“Por que não? Se eu me encarno? Quando me encarno sofro as consequências *Satanás sum et nihil humani a me alienum puto* (Sou Satanás e nada do que é humano me é estranho).

Apesar de tudo, o Demônio de Thomas Mann é mais terrível, pois se apodera de todo o ser de Adrian Leverkühn. Enquanto a vocação musical de Leverkühn? Como explicá-la? Na juventude, Leverkühn foi conduzido a um asilo e ali refugiou-se no piano. Do ponto de vista do caráter, constitui um mistério o fato de um homem tão observador quanto Thomas Mann criar um tipo de compositor que tem tão pouco dos traços de espírito do povo alemão. Comum a esse povo, Adrian tem apenas a facilidade de compreender tudo com rapidez e uma inteligência agudíssima. Não parece ser vocacionalmente um músico, segundo se conclui das observações de seu amigo Zeitblom. Ama a ordem e daí uma explicação do seu gosto pela teologia. Contudo, poderia dizer-se que seu gosto pela ordem seria antes o resultado dos seus estudos teológicos, ainda que um de seus mestres — o professor Scheleppfuss — ensinasse que a psicologia religiosa é uma demonologia, influenciada pela sensualidade e o freudianismo. Os estudos de matemática também lhe serviram para desenvolver a capacidade de abstração favoráveis ao espírito musical. Sua única preocupação é a música mas o interesse por ela é estranhíssimo: as possibilidades de complicações infinitas e combinações inusitadas, como um grande mestre do xadrez, que busca no tabuleiro esgotar todos os lances que seria possível a cada peça, por isso Zeitblom tem dúvidas sobre a vocação musical do amigo, embora reconhecendo-lhe a qualidade de gênio espantoso, talvez o maior da música, desde a morte de Beethoven.

Vive desligado do real, inteiramente isolado do mundo e voltado para dentro de si mesmo, mostrando um desprezo sem limites pela vida mundana, pela falsa glória proporcionada pelos mecanismos da propaganda e da vida social e tudo o mais que a rodeia. Duvida de tudo e zomba daquilo que se apresenta como sério e grandioso, mantendo uma atitude ascética, fria e solitária. Uma força irresistível o leva às construções barrocas e dissonantes. Era, portanto, natural que usasse o sistema dodecafônico, adotando a atonalidade.

Serenus Zeitblom o biógrafo é um humanista. Mas não um humanista na acepção que daria ao termo um erudito do Renascimento. É um homem que ama as “coisas humanas”, mas sua formação intelectual tem todas as deficiências próprias de uma época em que a influência do “kitsch” já começa a se fazer presente através dos meios de comunicação de massa. Por isso, Zeitblom se torna, muitas vezes ridículo aos olhos do Dr. Faustus. Adrian não só ironiza algumas idéias do amigo e biógrafo mas até lhe opõe — ou melhor opõe ao seu humanismo — o cômico, o catastrófico, além de uma ironia cortante que passa despercebida ao próprio Zeitblom.

Contudo, Zeitblom parece compreender muito bem que a música do Dr. Faustus não foi feita para a sensibilidade ou o sentimento alheio. Ela visa apenas proporcionar ao espírito de seu autor um “prazer” e uma visão da ordem universal da Natureza. Quanto aos personagens principais, que o romance não poderia dispensar sem que lhe ocorresse um certo enfraquecimento da estrutura, conta-se exatamente doze:

Protagonistas	)	Adrian
	)	
	)	Zeitblom

símbolos da decomposição	)	Dr. Cahim Breisacker
	)	
	)	Saul Fetelberg

Desajustados	)	
	)	Clarissa
	)	Instintores
	)	Rudi
Professores de Adrian	)	Inês
	)	
	)	
	)	Nonemmacher
	)	E. Kumpff
	)	Wendel Kretschmer
	)	Schlepfuss
	)	

A caracterologia e tipologia desses personagens podem constituir um dos temas mais sugestivos para dissertações dos críticos e teóricos da literatura. Uma análise de todos os elementos demonstra as diferenças fundamentais entre o *Faust* de Goethe e o *Faustus* de Mann. Creio que, efetivamente, a tese de Lucáks é muito boa, quando identifica no *Faust* de Goethe a representação do “grande mundo”, o mundo social, objetivo e consequentemente épico. O *Faustus* de Mann, ao contrário, é apenas a projeção do “pequeno mundo”, o mundo individual, interior e subjetivo. Será que um ser assim, introvertido, mas inclinado à busca da realidade oculta, subjacente à realidade fenomênica não seja capaz de ver melhor do que o outro? Possivelmente, sim. É provável que, nesse aspecto, já não esteja inteiramente de acordo com Lucáks. Creio que o Dr. Faustus, de Mann, vê melhor do que todos os outros que anteriormente dominavam a cena, desde Marlowe.

Ao contrário do Faustus de Marlowe, sempre ardiloso e inclinado à fraude, o Faustus de Mann, às vezes, se apavora com a figura do próprio Diabo. Quando no Faustus de Marlowe, o Demônio se apresenta de forma horripilante, o sábio ordena-lhe que se retire e volte com melhor aparência, vestido de franciscano, pois a um Diabo convém piedoso aspecto”; mas Adrian Leverkühn acaba por descobrir que a feiura do Demônio não é mais do que a representação caricatural da auto-

destruição do império nazista que durou apenas a centésima parte de um período que deveria durar um milênio. Ainda segundo Lucáks, essa feiura é também o símbolo da decomposição do homem e da obra artística, da auto-liquidação do espírito criador. Há, portanto, uma analogia perfeita entre o espírito de autodestruição nazista e o espírito de autodestruição da arte moderna, simbolizada na música atonal de Adrian Leverkühn.

O agente da dissolução artística é, no *Dr. Faustus*, o próprio Leverkühn, ainda que não possua consciência de que o seu isolamento o levará à trágica representação desse papel. O próprio Demônio o desvia de suas auto-reflexões — as reflexões de Adrian, valorizando a vida extravagante que, em última análise é a causa do próprio inferno. Por isso, não é de admirar que o Demônio afirme ser “a vida extravagante a única que satisfaz a uma mente orgulhosa”. Um homem soberbo jamais trocaria tal tipo de vida “por uma existência morna”.

O Diabo de Leverkühn — Lucáks viu bem este aspecto — é um crítico filosófico e histórico que sabe tudo sobre a situação da arte no mundo contemporâneo. Falando da arte moderna ele diz:

“A produção não está ameaçada de desaparecer?”

E tudo isto que se coloca em papéis revela fadiga e desgosto. Também o compor música tornou-se muito difícil. Quando a obra não está mais de acordo com a verdade, como se pode trabalhar? O que não nego é uma certa satisfação que a situação da “obra” em geral me traz. Sou contrário às OBRAS em geral. Como não poderei experimentar um certo prazer pelo incômodo que ora atormenta a idéia mesma da obra musical? O movimento histórico do material musical se voltou contra a obra concluída... O colher a expressão na universalidade da conciliação entre o movimento do material e a obra acabada é o mais íntimo princípio da ficção musical. Ora, esta universalidade terminou. A pretensão de pensar que o universal está contido harmonicamente no particular desmen-

te-se a si mesma. Terminaram as convenções de valores antecipados e obrigatórios que garantiam a liberdade do jogo”.

Esta passagem demonstra que para o Demônio de Thomas Mann as estéticas e poéticas não só foram arquivadas pela arte moderna mas atiradas ao lixo. Daí por que o Dr. Faustus se queixa de que com tantas inovações, fazer arte tornou-se uma atividade extremamente complicada em nosso tempo. A esta altura, poderíamos fazer uma indagação. Simbolicamente, quem seria o Dr. Faustus, entre criaturas históricas, visto da perspectiva do mundo subjetivo e também do mundo objetivo? Não seria necessária que Georg Lucáks dissesse que se existe alguém que lembre a figura do Faustus, “este alguém seria a figura ascética, afastada do mundo e ávida de vida, temerosa do mundo e dura como a de um ditador de Frederico Nietzsche”.

A tese principal da obra — se é que existe alguma tese no *Dr. Faustus*, é a impossibilidade de coexistência da grande e da verdadeira arte com o mundo moderno, dominado pela opressão política, por um progresso material que a cada dia consome cada vez mais uma arte de quinta classe, elaborada pelos *mass media*, os meios de comunicação coletiva, o que obriga os homens de gênio a se refugiarem na torre de marfim, no seu gabinete ou no seu estúdio. Esse isolamento, transforma o artista em um bruxo, produtor de uma arte envolta numa aura de mistério que confunde o leitor com a magia das palavras ou as dissonâncias, presentes tanto na poesia quanto na pintura e na música. Disso decorre o alheamento político, com suas consequências. A dissonância presente na música do Dr. Faustus resulta de uma intenção teórica: a ânsia de luta do artista contra a mediocridade dos escritores cujos livros formam os “best-sellers”, cujos discos são vendidos aos milhões, como ocorre com a arte do mau gosto definida pelos alemães com o nome de “kitsch”. A propósito, um ensaio de Roberto Schwartz — *Grande Sertão e Dr. Faustus*, identifica os personagens desse romance de Mann como saídos principalmente da burguesia acadêmica, alguns aristocratas decadentes e membros da pequena propriedade rural, todos excelentes consumidores

do “kitsch” (*). Mas em relação ao conceito de dissonância não devemos deixar de lado o que diz dele um dos gênios da música contemporânea:

“Não há nada que nos obrigue a buscar satisfação unicamente no repouso. Há mais de um século são a cada dia mais numerosos os exemplos de um estilo em que a dissonância converteu-se em algo independente, em uma coisa que conta por si mesma. Não é nem o anúncio nem a preparação de nada. Nem a dissonância engendra ordem, nem a consonância assegura qualquer garantia de ordem, de segurança” (Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, 1945).

No *Dr. Faustus*, Zeitblom analisando a música de Leverkühn relaciona-a com as tendências mais profundas da desumanização da arte na Alemanha sob o hitlerismo e afirma que agora “o coro é instrumentalizado enquanto a orquestra é vocalizada — e com o objetivo — de fazer aparecer efetivamente desolado o limite entre homem e coisas. Dessa, a essência da obra musical do Dr. Faustus está justamente na dissonância, ou melhor, na “Consciente subversão da função harmonia”. “Toda a obra é dominada pelo paradoxo — diz Zeitblom — segundo o qual a dissonância exprime tudo o que a obra tem de sério e elevado, devoto, espiritual, enquanto a harmonia e a tonalidade são reservadas para o mundo infernal; neste caso o mundo da vulgaridade e do lugar comum”.

Em uma determinada ocasião, o Dr. Faustus conversa com o seu biógrafo, quando ele de súbito diz:

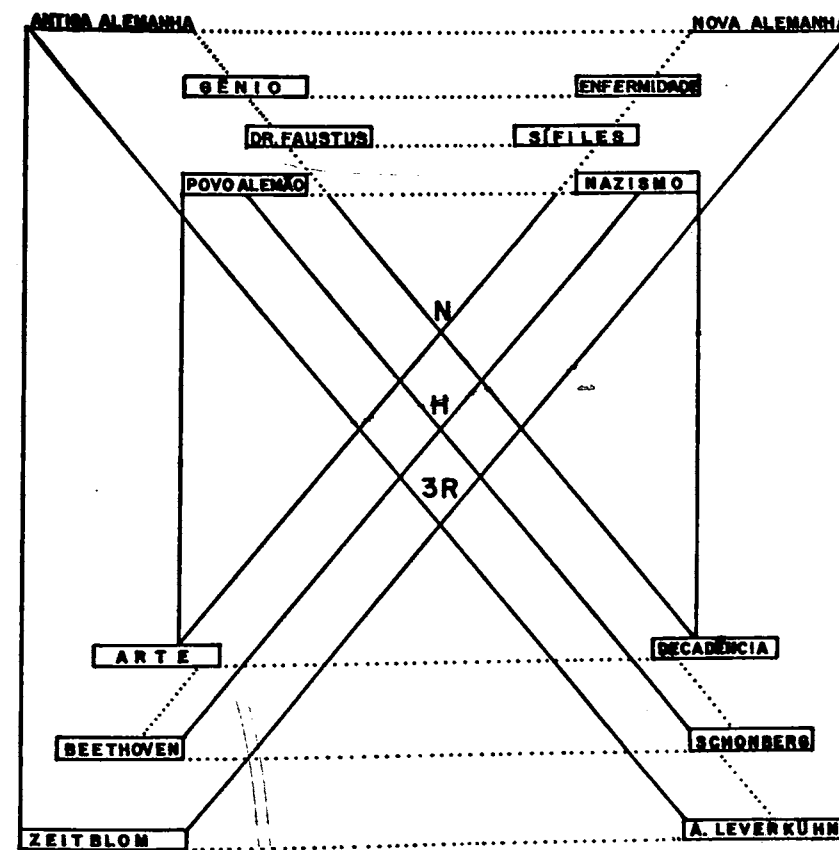
— Acho que não deve existir.

— O que, Adrian, não deve existir?

— O que é bom e nobre, o que se diz humano, mesmo que seja bom e nobre aquilo pelo qual os homens combatem, pelo qual a assaltaram as bastilhas, aquilo que os vencedores anunciaram triunfantes, é isto que eu quero destruir.

(*) Confira o excelente estudo de José Guilherme Merquior sobre o “Kitsch”, em seu livro *FORMALISMO E TRADIÇÃO MODERNA*, Editora Forense, Rio 1975.

ESTRUTURA DO DR. FAUSTUS



O gráfico demonstra a estrutura altamente complexa do *Dr. Faustus*, em que os temas artísticos, filosóficos, políticos, científicos, sociais se cruzam em todas as direções, fugindo ao caráter linear da *novela-rio* predominante no século XIX. Os símbolos N, H, e 3R são respectivamente Nietzsche, Hitler e 3.º Reich, constituindo pontos de interseção entre as duas Alemanhas: a velha Alemanha e a “nova”, instaurada pelo Nazismo. Beethoven representa não só a música mas a “nova”, instaurada pelo Nazismo. Beethoven representa a própria Alemanha. O paralelismo mostra na outra extremidade Schonberg, o compositor austriaco (como Hitler) cuja música atonal é adotada por Adrian, que agora pretende destruir Beethoven. Observe-se que Nietzsche é o “gênio-enfermo”. O gênio é Faustus atacado de sífilis. A sífilis (símbolo do Nazismo) é o mal que ataca o povo alemão. Zeitblom, representante da velha Alemanha, é o biógrafo do Dr. Faustus. As linhas pontilhadas identificam os paralelismos. (Diagrama de César Leal)

— Escuta, meu amigo, não te compreendo muito bem. Que queres destruir?

— A *Nona Sinfonia*, respondeu.

O Dr. Faustus compreende que para fazer triunfar sua arte é necessário destruir o maior símbolo da criação na arte musical, que é a obra de Beethoven. É preciso destruir Beethoven para que sua arte triunfe. Então a última obra do Leverkühn é justamente uma Sinfonia ao Fausto, escrita em contraponto à Nona de Beethoven. Consegue fazê-lo, mas esse seu triunfo não é um triunfo seu, mas do Demônio. Aqui os símbolos se cruzam em todas as direções. Beethoven não é só a música mas o símbolo de toda a arte do Ocidente. É também o símbolo do povo alemão. Mas o Faustus, é também símbolo da genialidade desse povo. Só que agora, o gênio está enfermo, atacado de Sífilis. A doença é portanto outro símbolo e isso vai aumentando num crescendo enorme a complexidade do romance.

No final, Leverkühn é salvo, assim como no último momento Deus salva o *Dr. Faustus* de Goethe. Este foi salvo pela milícia dos anjos e há uma apoteose no céu dos anjos celebrando a vitória sobre o Demônio. Salva-se o Dr. Faustus pelo agir constante, criando sem cessar em benefício dos homens. O Dr. Faustus de Thomas Mann se salva porque reconhece, *poucos momentos antes de mergulhar nas sombras da loucura e da morte*, o princípio demoníaco presente em sua música. Repudia criticamente este princípio, através dessas palavras cheias de sabedoria:

“Em verdade diletos companheiros, se a arte é incerta e não avança um só passo, se tudo é demasiado difícil e as pobres criaturas de Deus não sabem como sair de sua miséria, a culpa é de nossa época. Mas se alguém compromete a sua alma e se condena a carregar sobre seus ombros toda a culpa da época, é fácil dizer: sede sóbrio e vigiai. Pois muitos são incapazes de conservar a serenidade e de vigiar. Em lugar de se preo-

cuparem com aquilo que é necessário para melhorar a vida na terra, em lugar de buscarem a criação de uma ordem humana propícia a uma nova dignidade para a obra de arte, estes infelizes perseguem o impossível e se entregam a uma embriaguez. Deste modo, perdem suas almas e apodrecem”.

POÉTICA

Pré-manifesto ou Anteprojeto
do
Realismo Épico

(Época-Épica)

MARCUS ACCIOLY

EDITORA UNIVERSITÁRIA
RECIFE - PERNAMBUCO - 1977

O RENASCER DO ÉPICO

“Eu e tu
a socos
combateremos o gênio lírico”

(Mayakóvsky)

Diferentemente da posição dos filósofos e teóricos da arte, a reflexão dos poetas sobre a própria poesia assume — em numerosas ocasiões um tom caótico, uma espécie singular de consciência interpretativa do real, algo que busca distanciar dos textos, ou dos *próprios* textos, as ações perceptivas dos leitores. Claro que não me refiro ao leitor comum. Falo do leitor completo, altamente armado de consciência perceptiva, um tipo de leitor que — segundo o Dr. Richards — raramente falha na interpretação e explicação de um poema. Se Chklovski tem razão, o objetivo da arte é fazer sentir o objeto como visão e não como reconhecimento. Daí sua tese da singularização do objeto, do processo alquímico no sentido de *enotecer* a forma para fazê-la escura, “aumentando a dificuldade e a duração da percepção”. Não julguem que sou um adepto do *formalismo*, nessa época de teorias sobre teorias, especialmente do formalismo russo, tão velho quanto o demônio e os seus anjos. O formalismo é útil ao poeta, ao crítico de poesia, ao professor de teoria da literatura. Mas sua utilidade é apenas instrumental.

Ao ler a *Poética do realismo épico*, de Marcus Accioly, senti que o autor é um teorizador-poeta e não um teorizador-teórico. Sua poética é tosca, como é “tosca” e caótica a teorização de Apollinaire. O que ensina a um poeta os *Calligrammes*? Apenas que o homem deseja uma nova linguagem de “que nenhum gramático possa dar qualquer informação”. Se isso não é resposta lógica é simplesmente porque Apollinaire não é um lógico. É um poeta. Por isso Apollinaire

deseja uma poesia onde os sons ecoem como “secas expectorações”. Dante, nos cantos finais do *Inferno*, recorreu a cacó-fatos como recurso expressivo e criou vozes roucas para compor a sinfonia de lamentos característicos do Cântico Primeiro da *Comédia*. Não há, portanto, contradição, no desejo de criar uma poética do realismo épico, onde, em numerosas passagens, o que lemos é algo muito aproximado de quem pretende criar um estranho realismo lírico. Mas o que é, afinal, o *lírico*, o *épico* e o *dramático*? Assim como a lírica moderna não é mais concebida como expressão de sentimentos íntimos (concepção romântica do poema) mas como uma operação da consciência ou da inteligência sobre a linguagem, do mesmo modo a épica não é apenas narrativa mas expressão subjetiva de um mundo anterior objetivado na consciência. A definição de poesia épica como *objetiva*, de lírica como subjetiva e dramática como uma *união* de ambas é apenas uma teoria. Uma teoria em crise, desamparada, pois se são tantos os teorizadores é que há uma crise de teorização. Por isso, digam como disse Lady Macbeth, ao verificar que a desordem imperava no banquete: “Quando não há ordem, marche em qualquer ordem”. Se isso não é o que está no texto, o leitor não deve preocupar-se: Minha Lady Macbeth é a da *Ursa Maior*. Qualquer semelhança com a de Shakespeare é mera coincidência.

O que vejo de importante para a literatura nessa *Poética* de Marcus Accioly é sua despreocupação com os conceitos de *transcendência* (cheia ou vazia) do poema. Nem preocupado se mostra com o discurso poético harmonioso ou não-harmonioso e os elementos linguísticos integrantes de seu contexto. Porque isso é assunto apenas para doutores sem ciência. Para ele, o importante é a Natureza, que Baudelaire via como um templo. A Máquina (não só de Ponge mas também de Apollinaire... e seu próprio automóvel). O *tempo* — inclusive o tempo das vanguardas na retaguarda. A Lembrança, o Espaço, que é mais dos astronautas voadores do que das estrelas. As dimensões do Tempo (que não existem). A cidade ou Oceano imundo, como foi visto em *Moesta et...* e também a “cabeça majestosa do cavalo de proa imobilizado”, a língua e a linguagem que não foram dadas ao homem apenas

para a produção de sons — prosaicos ou poéticos — o meu tambor cósmico que louva os deuses e canta hinos ao limo, ao contrário do de Thoreau. E todas as vanguardas. Afinal elas são necessárias porque nos livra do Fandango, do Bumba-Meu-Boi, da Nau Catarineta e das Pastorinhas. Que seria do mundo sem as vanguardas? Uma vasta Academia, com paranóicos pastichando Homero, Cervantes, Machado de Assis e Eça de Queiroz.

E viva o ritmo. Especialmente o ritmo do verso de Drummond, de Racine e de Baudelaire, Francis Ponge e de Eugênio Montale. Viva, sobretudo, a ambiguidade porque sem ela nenhum poema poderia resistir ao cerco “dos percu-cientes dias”.

Marcus Accioly, nesta Carta Constitucional da Nova Poesia, ataca o problema da expressão poética por todos os lados, como gostaria de fazê-lo um Ezra Pound. Não se trata de um assalto apenas tático, mas também estratégico, às estruturas do poema lírico, hoje tão visitadas pelos linguistas estruturais, desfargados em teóricos da literatura. “O mundo lírico morreu e o épico renasce do crepúsculo”. Advirta-se, porém, que são épicos os poemas *Zone*, *The Waste Land*, *Four Quartets*, *O Triunfo das Águas*, *Cântico* (Guillén) e quase tudo de Jorge de Lima. Com este Manifesto, acredito que a poesia brasileira está armada para aventuras cada vez mais fortes no universo maravilhoso do épico. Não o épico do mundo antigo mas um épico que não sirva apenas para a “análise sintática (essencialmente descritiva e semi-estatística do poema), contagem das vogais e consoantes que se repetem, das sílabas e dos epítetos”. Se o poema é apenas isto, Rimbaud tinha razão: “A poesia é uma estupidez”.

CÉSAR LEAL

POÉTICA¹ — (Época — Épica)

Título I DA NATUREZA

Art. 1 Yevtushenko: “Perguntaram-me, muitas vezes, quem foi meu professor de poética”. Onde o poeta russo respondeu “a floresta da Sibéria”, poderia responder a *natureza-inteira*.

§ 1.º A verdadeira sabedoria não está nos livros, mas na compreensão — diria comunicação — através dos sentidos e do espírito, com a natureza.

§ 2.º A beleza na arte, desde Aristóteles, continua sendo a imitação da beleza da vida e da morte.

Título II DA MÁQUINA

Art. 2 Com relação à escolha de Ponge pela lavadeira, em detrimento da máquina de lavar elétrica, é preferível a dúvida :

I o poético no pássaro resulta no desdobramento do poético no avião;

II o orvalho cintilante sobre a pintura metálica de um automóvel, nada fica devendo à flor.

§ 1.º O que parece contradição é uma continuidade, porque em toda criação material humana existe a natureza como elemento ou criação.

§ 2.º O próprio sentido do feio adquire outro sentido : a bomba é abominável, enquanto o cogumelo é belo como uma árvore atômica.

Título III

DA NATUREZA DA MÁQUINA OU DA MÁQUINA DA NATUREZA

Art. 3 Vladimir Mayakóvsky *versus* Boris Pasternak.

I Mayakóvsky: “Depois de ver a eletricidade, deixei completamente de me interessar pela natureza. Objeto não-aperfeiçoado”.

II Pasternak : “Conforme já disse, costumava-se exagerar nossa intimidade. De uma feita, na casa de Assiêiev, por ocasião de uma discussão que tivemos, no período de aguçamento de nossa divergência, ele (Mayakóvsky) definiu a nossa dissemelhança com o humor habitual : “E então ? Somos de fato diferentes. Você gosta do relâmpago no céu, e eu em um ferro elétrico”.

Parágrafo único. Não se deve chegar à preferência de Pasternak pelo relâmpago no céu ou de Mayakóvsky pelo relâmpago no ferro elétrico, porque a natureza está nos dois.

Título IV DO TEMPO

Art. 4 Alguns autores têm abandonado, esquecido ou negado um tempo :

I uns acendem no ontem a lanterna de Diógenes ou Aladim;

II outros revolvem — no dizer de Mayakóvsky — a merda fóssil de agora;

III finalmente outros, na vanguarda do tempo — segundo César Leal — tocam trombetas de 6 às 6.

§ 1.º O artista deve compreender sua época e nela se situar sobre o tempo - inconsútil, que vem e passa por ela, cheio de lâmpadas, fezes e trombetas.

§ 2.º O tempo — como a corda de um instrumento musical — deve ser tocado por inteiro e o que importa é o “tempo” em que tocamos seu fio.

§ 3.º Tal concepção dá a idéia de uma pessoa que, caminhando nos anos, vem do passado, com uma máquina fotográfica à mão, tira uma fotografia do presente e segue para a *revelação* do futuro.

Título V DA LEMBRANÇA E DA RECORDAÇÃO

Art. 5 O tempo, como lembrança e recordação, deve ser tomado no sentido kierkegaardiano e proustiano :

I Kierkegaard : “O poeta é o gênio da lembrança”.

II Proust, por Gilles Deleuze : “Le Recherche não é simplesmente um esforço do recordar, uma exploração da memória : a busca deve ser tomada em seu sentido preciso, como na expressão *busca da verdade*. Por outro lado, o tempo perdido não é simplesmente o tempo passado : é também o tempo que se perde como na expressão *perder o tempo*”.

§ 2.º O tempo há de ser móvel no presente, como um binóculo em dois sentidos: o da recordação do passado e o perdido.

§ 2.º O tempo há de ser móvel no presente, como um binóculo em dois sentidos : o da recordação do passado e o da lembrança do futuro.

Título VI DO ESPAÇO

Art. 6 Vale para o espaço a concepção de uma árvore - redonda, onde a terra é uma forma de laranja apodrecida pelo homem. Se cada um dos sólidos do espaço é mais que uma estação do Paraíso e cada bago da terra é mais que um círculo do Inferno, o poeta é um átomo de voz sob as estrelas.

§ 1.º Que ele não tome uma coisa por todas as coisas:

I Suzuki : “Uma flor é a primavera e uma folha morta é o outono ou todos os outonos”.

II Plotino : “O sol é todas as estrelas e cada estrela é todas as estrelas e o sol”.

§ 2.º Ao contrário, que ele perceba todas as coisas como uma coisa única :

a) o universo por Deus;

b) uma flor, uma folha morta, um outono, uma estrela, é, respectivamente, um fragmento da primavera, do outono, de um outono, da galáxia; assim como o homem é um fragmento da humanidade.

§ 3.º D.H. Lawrence diz, em *Apocalypse*, que ao ouvir uma pessoa se queixar da solidão, conhece sua angústia: “Ela perdeu o cosmos”. Assim uma flor, uma folha morta, um outono, uma estrela, o homem solitário, o poeta lírico-romântico, “perdeu o cosmos”.

§ 4.º O poeta tem que olhar o universo como um vidente a sua bola mágica de cristal, isto é, revelar o mistério de todos os ângulos e todos os ângulos do mistério.

Título VII DA TRADIÇÃO E DA IMAGINAÇÃO

Art. 7 A tradição é uma fonte. Outra coisa é o rio.

I o poema do presente já não pode ser o mesmo do passado nem o do futuro, porque o tempo de hoje já não é o mesmo de ontem nem o de amanhã :

a) conservar a tradição como tradição é parar a história ou inverter o tempo;

b) escrever sem uma raiz clássica é o mesmo que plantar uma árvore no ar.

II convém não esquecer que poesia significa criar (*poiein*) e que foram os poetas que criaram a tradição :

a) o ofício do poeta moderno resulta na invenção das vanguardas que o tempo, dentro da nossa época, firmará ou não sobre o tempo;

b) o criador não poderá ser jamais um reacionário (O QUE FARÁ UM HOMEM QUADRADO DENTRO DO MUNDO REDONDO ?) de formas e conteúdo.

Parágrafo único. A tradição tem pernas, assim como a imaginação tem asas.

Título VIII DO PASSADO-PRESENTE-FUTURO

Art. 8 Como quem se apóia sobre o A de uma escada em declive, para alcançar, por exemplo, um livro no alto da estante, o poeta tem que se apoiar no espaço para tocar no tempo :

I a perna direita da escada há de estar sólida no presente, porque a perna esquerda descenderá outra escada rolante e mais outra superposta, na areia-movediça do passado.

II a escada sempre oscilará de um para o outro lado e a iminência da queda oferecerá a sensação de que ele será projetado para cima do futuro.

Parágrafo único. O poeta deverá manter o equilíbrio da 3.^a e 4.^a dimensão : o espaço e o tempo.

Título IX DO ERMO E DA CIDADE

Art. 9 O verso de Drummond — *Ermo e cidade grande se espreitando* — tem sentido inverso : Cidade grande e ermo se espreitando.

Parágrafo único. Drummond foi o primeiro poeta brasileiro a descobrir o *Sentimento do Mundo* : “ Vozes do tempo colonial irrompem nas modernas canções, / e o barranqueiro do Rio São Francisco / — esse homem silencioso, na última luz da tarde, / junto à cabeça majestosa do cavalo de proa imobilizado / contempla num pedaço de jornal a iara vulcânica da Broadway ”.

Título X DA LÍNGUA

Art. 10 O poeta precisa reconstruir a Torre de Babel : única conspiração celeste que lhe é facultada.

Parágrafo único. Guimarães Rosa : “ Eu quero tudo : o mineiro, o brasileiro, o português, o latim — talvez até o esquimó e o tártaro. Queria a língua que se falava antes do Babel ”.

Título XI DA PERSONAGEM

Art. 11 A expressão — abarcar o mundo com as pernas — é válida para a personagem :

I melhor que deslocá-la do tempo (como *Dido* de Virgílio) é deslocá-la no tempo e no espaço;

II a personagem é o arquétipo do tempo.

Parágrafo único. Theodor Haecker : “ Onde estiveste, Adão ? Estive na Guerra Mundial ”.

Título XII

DO POEMA CURTO E DO POEMA LONGO

Seção I

Art. 12 Os cultuadores da inspiração (poesia = sentimento) quase acabaram, ao combater os livros de fôlego, com o fôlego dos livros.

I Edgar Allan Poe : “ Um poema longo é, no melhor dos casos, uma série de poemas curtos alinhavados ”.

II T. S. Eliot : “ O que devemos ter presente é que ele (Edgar Allan Poe) era incapaz de escrever um poema longo ”.

Seção II

Art. 13 Um *haikai* é uma espécie de terceto (de 17 sílabas poéticas, dispostas em versos de 5, 7 e novamente 5 sílabas) sinônimo, segundo Blyth, do *zen-budismo* ou, conforme Suzuki, uma inspiração : *Satori*.

I um poeta lírico pode encerrar sua emoção dentro de um *haikai* ou de um *terceto*.

II para cantar o Inferno, o Purgatório e o Paraíso, Dante escreveu todos os tercetos da *Divina Comédia*.

III o fato da *Comédia de Dante* ser infinitamente maior que um *haikai de Bashô*, não quer dizer que Dante seja infinitamente maior que Bashô, antes significa que Dante não era Bashô ou que Bashô não era Dante.

Parágrafo único. O poético do pássaro — mais que uma cor, um canto, duas asas — deve tornar-se o seu vôo.

Título XIII

DA PARTE E DO TODO DA ARTE

Seção I

Art. 14 Em vez do tambor-individual de Henry David Thoreau — *Se um homem não acompanha o passo de seus companheiros, talvez seja porque escute uma batida de tambor diferente* — deve ser tocado o tambor-cósmico de César Leal: *Ouçõ tambores / e hinos aos deuses*.

I quando alguém diz (sempre é melhor que outros digam) sou poeta, diz, automaticamente : sou um livre criador de leis infinitas;

II o poeta tem que ser ele todo, para que seja ele mesmo e, ser ele todo, significa ser ele um - todo.

Seção II

Art. 15 O verso de Píndaro — *Minha alma, não creias na vida eterna. Esgota, porém, o campo do possível* — precisa ser reformulado : Minha alma, não creias no possível. Esgota, porém, o campo da vida eterna.

I fechar-se dentro de si mesmo ou de uma idéia é esgotar o campo do possível;

II a circunstância de se estar limitado pelo tempo e pelo espaço não é a mesma de limitar o espaço e o tempo.

Parágrafo único. As gaiolas são cadeias que devem ser abolidas.

Seção III

Art. 16 O verso de Machado de Assis — *Mudaria o Natal ou mudei eu ?* — pode ser respondido por um dos

místicos de Kazantzakis : *Já que não podemos mudar a realidade, vamos mudar os olhos que vêem a realidade.*

§ 1.º Mateus 5 : 22 : “Se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo terá luz”.

§ 2.º Mudar os olhos que vêem a realidade é mudar o “eu” diante do real que não muda, ou — à semelhança do Cristo — nascer de novo em todos os Natais.

Seção IV

Art. 17 A obra de um artista deve sofrer a progressão dos círculos desencadeados por uma pedra atirada na água : o primeiro em torno da pedra, o segundo em torno do primeiro, o terceiro em torno do segundo e, assim, infinitamente.

I plagiar a si próprio é pior que copiar os outros e um maneirismo, ou melhor, “amaneirismo”, é uma criação esgotada.

II só as biografias póstumas possuem rótulos definitivos e a única coisa que um autor deve repetir em outra obra é o seu próprio nome.

a) Virgílio não foi o mesmo poeta d’ *As Geórgicas* e da *Eneida* ?

b) Leonardo da Vinci não foi arquiteto - engenheiro - mecânico - fisiólogo - químico - botânico - cartógrafo - escultor, precursor - da - aviação - e - da - hidráulica, inventor - do - escafandro-e-do-pára-quedas-e-do-isqueiro, além de pintor ?

c) quem foi Fernando Pessoa : Alberto Caieiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos ?

III a organicidade da obra de arte só se quebra quando o artista deixa de ser artista e carrega — provocando cólicas sobre o ventre — 8 k. de ouro em vez d’ *As Iluminações* com

as quais “ao amanhecer, armados de paciência ardente, entraremos nas esplendorosas cidades”.

IV o próprio Rimbaud — “fonte da lírica moderna” — na metalinguagem de sua *Alquimia do Verbo* (parte de *Une Saison en Enfer*) renega sua loucura-lírica, através da qual “via muito bem uma mesquita em lugar de uma usina, uma escola de tambores feita pelos anjos, caleças nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago”, ou a utopia daqueles que — no dizer de Fernando Pessoa — “vêm em tudo o que lá não está”, e, depois confessa : “Isto já passou. Eu sei hoje cumprimentar a beleza”.

Parágrafo único. Só é permitido ao artista o pulo do gato com o salto da rã : o atrás de um caminho é o à frente de um círculo.

Título XIV DA REALIDADE DA ESCRITA A PUBLICAÇÃO DO SONHO

Art. 18 O poeta moderno não desperta do sonho de escrever para a realidade de publicar, mas da realidade de escrever para o sonho de publicar :

- I a publicação do sonho ainda não é a divulgação do sonho;
- II a divulgação do sonho ainda não é a leitura do sonho;
- III a leitura do sonho ainda não é a decifração do sonho;
- IV a decifração do sonho ainda não é a realidade do sonho;
- V a realidade do sonho ainda não é a realidade do poema;

VI a realidade do poema ainda não é a realidade do poeta.

§ 1.º O poema precisa alcançar o campo óptico e ótico do leitor.

§ 2.º O poeta, que é capaz de inventar o tempo, é incapaz de inventar, como Gutenberg, a imprensa.

Título XV DO FUTURISMO

Art. 19 Na frase de Marinetti — *Um automóvel, com seu corpo ornado de tubos parecendo serpentes explosivas, um automóvel rugindo que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia* — deve ser retificada a estrutura comparativa “mais que” por “tão quanto”: Um automóvel, com seu corpo ornado de tubos parecendo serpentes explosivas, um automóvel rugindo que parece correr sobre a metralha, é tão belo quanto a Vitória de Samotrácia.

I não é propriamente a “beleza da velocidade” da época de hoje que interessa, antes é o resultado da velocidade da beleza: o equilíbrio estético do desequilíbrio industrial.

Parágrafo único. Aquiles fica igualado à tartaruga de Zenão.

Título XVI DO DADAÍSMO

Art. 20 A frase de Tristan Tzara — *O pensamento se faz da boca para fora* — precisa ser modificada e ampliada: O pensamento se faz da boca para dentro e a palavra da boca para fora.

I entre o pensamento e a palavra existe o silêncio, fiel de balança, que oscila para dentro ou para fora;

II se o pensamento não cabe na palavra ou a palavra não se adapta ao pensamento, o silêncio ensina a pensar e dizer de novo;

III o pensamento é correlato ao tempo e a palavra ao espaço;

IV o poema é o relativo “espaço-tempo”.

Título XVII DO SURREALISMO

Art. 21 O Surrealismo de André Breton - Lautréamont — *A máquina de costura e o chapéu-de-sol, na mesa de dissecação* — pode ser mais bem arrumado: A dissecação do sol na mesa da máquina que costura um chapéu.

§ 1.º Não importa o sonho do romantismo-alemão nem do romantismo-francês: “revê” e “rêverie”.

§ 2.º Sonhar de olhos abertos é tão perigoso como dormir de portas abertas e, por outro lado, não sonhar quando se está dormindo é tão perigoso como não abrir os olhos quando se está acordado, portanto, dormir é tão perigoso como estar acordado.

Título XVIII DO MODERNISMO Seção I

Art. 22 A frase de Aníbal Machado — *Não sabemos definir o que queremos, mas sabemos discernir o que não queremos; não queremos o passado* — deve ser lida ao contrário: Não sabemos definir o que não queremos, mas sabemos discernir o que queremos: queremos o futuro.

I Gilberto Freyre: “Onde estão os poetas, os romancistas, os contistas? Onde estão os fotógrafos, os compositores?”

Parágrafo único. D’*A Escrava Isaura* de Bernardo Guimarães, à *A Escrava Que Não é Isaura*, de Mário de Andrade, há uma Isaura que não é escrava: a poesia.

Seção II

Art. 23 Em 1930, Manuel Bandeira, através da *Poética* do livro *Libertinagem*, combate um lirismo com outro lirismo: "Não quero saber de lirismo que não seja libertação".

Seção III

Art. 24 Da geração de 45, João Cabral de Melo Neto chama seu livro *Educação pela Pedra* de "antilira" e, já que a palavra lírica vem da lira, a poética cabralina é anti-lírica.

Parágrafo único. O antilírico ainda não é o épico, vez que o próprio lírico sobrevive no épico e o épico no dramático ou, conforme a *Poética* de Emil Staiger, "para explicar a relação do lírico-épico-dramático, lembramos a relação sílaba, palavra, frase".

Seção IV

Art. 25 Em 1922, T. S. Eliot publica *The Waste Land* onde, graças ao épico, emprega recursos:

I surrealistas: "Uma mulher puxou o seu longo cabelo negro / E tocou nessas cordas uma música em sussurro / E morcegos com rosto de bebê na luz violeta / Sibilavam e batiam as asas / E rastejavam de cabeça para baixo numa parede enegrecida / E no ar havia torres invertidas / Sinos reminiscentes que davam as horas / E vozes cantando em cisternas vazias e em poços sem água".

II concretista: "onde o tordo-eremita canta nos pinheiros / Drip drop drip drop drop drop drop".

Parágrafo único. Aplica-se o mesmo com relação ao *Ulisses* de James Joyce, também publicado em 1922 e clássico até no nome.

Título XIX

DAS ÚLTIMAS VANGUARDAS

Seção I

Art. 26 A Poesia Concreta: Haroldo de Campos e Augusto de Campos: "O grupo NOIGRANDES trabalhava programaticamente em equipe, o que já era uma inovação em relação à tradicional concepção romântico-individualista do poeta, por muitos ainda hoje cultivada. Aqui é oportuno referir uma opinião do cientista e filósofo da estética Abraham Moles, para quem a arte moderna tende cada vez mais a atenuar diferenças entre a atitude criativa do artista e do cientista, tornando possível, por exemplo, a obra de arte coletiva".

Parágrafo único. Nenhuma arte em equipe ou, mais radicalmente, coletiva, poderá ser lírica.

Seção II

Art. 27 A Poesia Praxis: Mário Chamie: "O poema não se objetiva e deixa de constituir produto de consumo estético se o poeta é sentimental; se só se inspira".

Parágrafo único. Se o poeta não é sentimental nem só se inspira, logo, não é lírico.

Seção III

Art. 28 O Poema Processo: Manifesto Inicial: "Não há poesia-processo. O que há é poema-processo, porque o que é produto é o poema. Quem encerra o processo é o poema. O movimento ou a participação criativa é que leva a estrutura (matriz) à condição de processo. O processo do poeta é individualista, e o que interessa coletivamente é o processo do poema".

Parágrafo único. Se o poema-processo não é individualista, também não é lírico.

Seção IV

Art. 29 O Linossigno: Cassiano Ricardo, em notas de *Os Sobreviventes* faz suas as palavras de Archibald MacLeish: "A poesia deve tratar das questões públicas e do coração humano. O coração humano é um órgão social, não apenas individual".

Parágrafo único. Se o coração-lírico não é apenas um órgão individual é, portanto, épico-social e o linossigno, segundo o próprio Cassiano, "participa do mundo de hoje e de sua problemática de sobrevivência, participa do destino humano e social, tomando posição face aos ideais humanos de justiça e liberdade, na luta por uma vida mais feliz e melhor".

Título XX

DO UNIVERSO E DO HOMEM

Seção I

Art. 30 A frase de Protágoras — *O homem é a medida de todas as coisas* — deve ser invertida: "Todas as coisas são à medida do homem".

- I o homem foi a última obra da criação;
- II seguindo o raciocínio bíblico, o que vem depois necessita do antes;
- a) a luz precisava dos céus e da terra e das águas;
- b) os luminares precisavam dos céus;
- c) as árvores precisavam da terra;
- d) os seres vivos precisavam das águas.

Seção II

Art. 31 Não poderia haver o homem sem universo, por isso, ele é a sua parte menor como matéria, apesar de ser a sua parte maior como espírito:

- I sob tal ponto de vista, o que vem antes também necessita do depois;
- II o universo precisa do homem.

Parágrafo único. Pascal: "Mas, quando o universo o esmagasse, o homem seria ainda mais nobre do que o que o mata, porque sabe que morre: e a vantagem que o universo tem sobre ele, o universo o ignora".

Seção III

Art. 32 Se o homem necessita do universo e o universo precisa do homem, não há porque haver cisma entre um e outro, principalmente quando este possui a consciência daquele.

- I a estrutura material do homem participa da matéria finita e a consciência espiritual participa do espírito infinito;
- II ambos, matéria e espírito — criados por uma única mão e três fôlegos — se integram;
- III o antipanteísmo de todas as coisas também possui uma consciência cósmica das coisas;
- IV Salmos, 19:1: "Os céus proclamam a glória de Deus e o firmamento anuncia as obras da sua mão".

Parágrafo único. Somente Deus é Antes e Depois, Princípio e Fim, Alfa e Ômega.

Título XXI DO ROMÂNTICO² E DO CLÁSSICO

Seção I

Art. 33 Enquanto muitos consideram o sem-época do clássico e, portanto, o de todas as épocas, escolas e correntes literárias, urge a lição de Goethe: "Chamo clássico ao são, e romântico ao doente".

I Thomas Mann: "Saúde e enfermidade é a diferença".

II o *lírico* está indissoluvelmente ligado ao romântico, assim como o *épico* já faz parte do clássico;

III o primeiro possui o sentido do transitório e o segundo tem o espírito do permanente;

IV para o primeiro, a aura romântica e transitória assenta na cabeça como um chapéu eterno e, para o segundo, a permanência clássica do tempo parece fazer parte de sua essência.

Seção II

Art. 34 Todas as obras, sob tal aspecto, ou são românticas ou clássicas e, sem discutir a grandeza delas, cabe distinguir o que se torna romântico ou clássico pelo fato transitório da morte ou permanente da vida:

I o romântico ama mais a beleza na morte e o clássico a beleza na vida: não a morte como fim nem a vida como meio (a morte transitória tem vida permanente);

II se não bastasse o exemplo dos românticos que transladaram a arte para a vida ou o modelo dos clássicos que transpuseram a vida para a arte, valeriam comparações entre a personagem romântica que morre e a clássica que não morre;

III as próprias pessoas assumem, na existência, esse caráter de personagem: Federico Garcia Lorca, James Dean, Isadora Duncan, François Cévert são mitos lírico-românticos. Carlos Drummond de Andrade, Charles Chaplin, Margot Fontain, Jack Stuart são mitos épico-clássicos.

Título XXII DO LÍRICO E DO ÉPICO

Art. 35 O poeta lírico, recolhido dentro de si mesmo, em sua estrutura indiferente, é semelhante ao cágado;

I às vezes, ao contrário, ele — todo sensação — escondendo a cabeça do corpo do mundo, é semelhante à ema;

II quando em seu interior — sobrevivente sob a água — é semelhante ao peixe;

III às vezes, ao contrário, ele — sobrevivente do ar — é semelhante ao pássaro.

Parágrafo único. O poeta épico, suando o seu poema como um burro, é semelhante ao homem.

Título XXIII DO PERIGO DE CANTAR O LÍRICO

Art. 36. O perigo de cantar o lírico é não saber cantar senão o "eu".

I Joyce Carol Oates: "O *eu* do poeta pertence ao universo tão naturalmente quanto qualquer outro aspecto de sua fluida totalidade".

II Joyce Carol Oates: "O risco da poesia lírica é a sua disponibilidade para a imaginação precoce, suas recompensas imediatas em termo de habilidade técnica, que hipnotizam o poeta, fazendo-o acreditar que realizou o máximo na vida e na sua arte".

Parágrafo único. Que a voz, mesmo em uma caixa-de-sapatos, tenha ressonância e se integre, como uma partícula no ar, ou se encaixe, feito uma peça de nada, no quebracabeça do cosmos.

Título XXIV

DA LIÇÃO DE JONAS

Art. 37 Dorme o lírico — quando do motim ou da tempestade que não invocam o nome do seu Deus — no norão do mundo.

§ 1.º Às vezes, para olhar a cidade, ele desenha uma amoreira e, repousando sob ela, chora quando um bicho rói a sombra e a planta morre.

§ 2.º O épico vai à grande cidade e, como se na nave de um templo ou no ventre de um peixe, faz ouvir a sua voz entre mais de cento e vinte mil vozes, que não sabem discernir entre a mão direita ou a mão esquerda de Nínive.

Título XXV

DO QUENTE E DO FRIO

Art. 38 À semelhança dos anos *cinquenta* nos Estados Unidos, em todas as gerações aparecem *beatniks* e *hipsters*:

I Mário Maffi: “O *hipster* com seu mundo de violência, glacial e inalcançável, entregue à fria e letal heroína e o *beatnik* angelical e dolorosamente desgarrado, poeta rechaçado e incompreendido, constantemente a bordo da loucura (o que o mundo burguês — *squere* — define como tal) doce fumador de marijuana, lacerado por um amor místico pela humanidade”.

II Jack Kerouak: “Nada de *hipster* ou *beatnik*, senão *cool* e *hot*”.

Parágrafo único. Onde Kerouak colocou “frio” e “quente”, deve-se colocar *clássico* e *romântico*: clássico em vez de *cool-hipster* e romântico em vez de *hot-beatnik*.

Título XXVI

DA AGRESSÃO E DA VIOLÊNCIA

Art. 39 A violência expressa por André Breton — *A violência é o único meio adequado de expressão* — deve ser invertida e transformada: A expressão é o único meio adequado de violência, ou, a violência é a única expressão adequada ao meio.

I Krishnamurti: “A violência, portanto, não é apenas a carnificina organizada, em nome de Deus, da Sociedade, da Pátria. A violência é muito mais sutil e profunda”.

II Friedrich Hacker: “A violência é a expressão manifesta, *viva* e principalmente física da agressão”.

Parágrafo único. A expressão e a violência são tão peculiares ao homem, que o animal, desprovido delas, mesmo através da voz e da agressão, jamais deve imitá-lo.

Título XXVII

DA DROGA

Art. 40 O câncer da *Sociedade* (ou *Sistema*) *Estabelecida* foi superado pela droga da *Contracultura* de 60 e a droga pelo suicídio da *Sociedade Alternativa* de 70.

I vale o sentido duplo;

II a droga de Cashman (“de súbito eu era o grande olho e vi tudo que há para ser visto”) deve ser substituída pela sensibilidade de Dalí (“esses efeitos são comparáveis aos das drogas alucinógenas”) e a sensibilidade pela razão-imaginação de Borges (“vi o Aleph de todos os pontos, vi

no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra ”).

Título XXVIII DA LOUCURA

Art. 41 A loucura é separada como a orelha de Van Gogh. Seu pavilhão, contudo, é uma espécie de radar.

Parágrafo único. Dr. Karl Jaspers: “Pode-se objetar — como no caso de Horderlin — que a evolução artística de Van Gogh, de uma amplitude excepcional, se explica suficientemente sem a psicose, apesar da psicose”.

Título XXIX DO SATANISMO

Art. 42 O satanismo de Lautréamont e Baudelaire pertence a nossa e a toda época :

I a primeira Besta-Apocalíptica, ferida de morte como o cavalo da *Guernica*, emerge do mar; enquanto a segunda Besta, semelhante à bomba, emerge da terra onde foi atirado o grande Dragão ou antiga Serpente, que se chama Diabo ou Satanás.

II aqui não estaria a resenha das duas Guerras Mundiais e a senha da terceira ?

§ 1.º Em vez de gritar os *Cantos de Maldoror* ou de colher *As Flores do Mal*, é preciso cantar os outros cantos e plantar as outras flores.

§ 2.º Guillaume Apollinaire : “C’est le Christ qui monte au ciel mieux que les Aviateurs / II détient le record du monde pour la hauteur”.

Título XXX DO ABSURDO

Art. 43 Filosofia *versus* poesia :

I 1.ª história : conta-se que Schopenhauer estava em uma praça pública, quando um guarda pôs a mão no seu ombro e perguntou : “Quem é o senhor ? O que está fazendo aqui ?” O filósofo respondeu : “Engraçado, eu estava pensando o mesmo : quem sou eu ? O que estou fazendo aqui ?”.

II 2.ª história : quando a mão visível ou a invisível mão tocar no ombro do poeta e uma voz humana ou uma divina voz lhe perguntar : “Quem é o senhor ? O que está fazendo aqui ?” Ele deve responder : “Sou um intérprete. Estou cantando aqui”.

§ 1.º Em caso de metamorfose (como a de Kafka) o poeta não deve despertar transformado em inseto, porém no rinoceronte de Ionesco, isto é, revestido de uma carapaça resistente e não vulnerável às pedras e às maçãs.

§ 2.º Em caso de revolta (como a de Camus) o poeta não deve dizer *não*, mas pelo menos, duas outras palavras: *sim* e *talvez*.

§ 3.º Em matéria de arte, entre a palavra que nega e a palavra que afirma, deve haver uma que não nega nem afirma, porque afirma e nega de uma vez.

Título XXXI DO MARAVILHOSO E DO REAL

Art. 44 O maravilhoso é o real, assim como o real é o maravilhoso.

I André Breton : “O que há de admirável no fantástico é que não existe fantástico : só existe o real”.

II Jacques Bergier: "Com o risco de contrariar os cientistas oficiais, apelarei para o método de "O Despertar dos Mágicos", isto é, para as hipóteses intuitivas baseadas em fatos verdadeiros, o que chamo de realismo fantástico".

III André Breton: "O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas".

IV Valéry: "O maravilhoso e o positivo contraíram uma espantosa aliança".

Parágrafo único. O poeta deve prescrutar o maravilhoso como um médico que colocasse um estetoscópio sobre o coração da terra e dissesse: "diga 33".

Título XXXII

DA IMORTALIDADE E DA METAMORFOSE

Art. 45 O artista não deve buscar a imortalidade porém a transformação:

I o próprio homem mortal é o mesmo homem imortal;

II a criação mortal da carne sofre a metamorfose imortal do espírito;

III André Malraux: "O mundo da arte não é o da imortalidade, é o da metamorfose".

Parágrafo único. O poeta é a lagarta que se transforma em borboleta.

Título XXXIII

DO REALISMO MÁGICO

Art. 46 A frase do avô-materno (veterano da Guerra dos Mil Dias) de Gabriel García Márquez — *Ay, no sabes cuánto pesa um muerto!* — deve ser ponderada: Um morto, porque sem alma, pesa menos que um vivo.

Parágrafo único. Do Realismo Mágico há de surgir, nos 7 continentes, um novo realismo: o Realismo-Épico.

Título XXXIV

DO REALISMO ÉPICO

Seção I

Art. 47 A substituição do tempo circunstancial de hoje, pelo tempo permanente de sempre, conduz ao "tempo" — dentro de um ciclo histórico — da constatação de uma nova verdade: o mundo lírico morreu e o épico renasce do crepúsculo.

Parágrafo único. Quem sabe amanhã ou depois de amanhã, o mundo épico desapareça como a Atlântida e o lírico ressurgja como a ilha-fantasma de São-Brandão, a própria Fênix ou a *Fada Morgana da Crocker Land* de Robert Peary?

Seção II

Art. 48 A definição de Kant — *O belo é o que agrada desinteressadamente* — tem outra definição: o belo é o que interessa agradavelmente:

I a beleza épica é novamente mais bela que a beleza lírica e o belo pelo belo equivale ao nada pelo nada;

a) no dia mais longo da terra, quando o sol foi detido em Gibeão e a lua no vale de Aijabom, Josué fez um crepúsculo de sangue e está escrito que não houve dia semelhante àquele, nem antes nem depois dele;

b) o sol e a lua não cumpriram sua finalidade, por quase um dia, mas, por quase um dia, o sangue se fez belo e útil como a lua e o sol;

c) o por-do-sol não é um fim estético ou — segundo Kant — “um fim sem fim”, pois traz a utilidade da lua e vice-versa, isto é, a renovação do mundo;

d) o por-do-sol não é somente uma rosa para poetas e uma rosa não é apenas uma rosa entre insetos e pássaros.

II o universo lírico de hoje se assemelha a um jardim assaltado por besouros de ferro.

Parágrafo único. Os olhos que só vêem o belo são carentes de óculos e os que só vêem o útil são portadores de cegueira.

Seção III

Art. 49 Mayakóvsky = Brecht.

I Mayakóvsky : “Eu e tu / a soco / combateremos o gênio lírico”.

II Brecht : “Unicamente por causa da desordem crescente / nas nossas cidades com suas lutas de classes / Alguns de nós nestes anos decidimos / Não mais falar dos grandes portos, da neve nos telhados, das mulheres / Do perfume de maçãs maduras na dispensa, das impressões da carne / De tudo que faz o homem redondo e humano, mas / Falar só da desordem”.

Seção IV

Art. 50 O poeta moderno tem que se agarrar às asas do seu tempo, sem se apegar demasiado aos anjos ou às nuvens, nem se distanciar de Deus, porque já não pode voltar, como ao rio de Heráclito e do seu discípulo Crátilo, duas ou uma só vez a sua arte.

Parágrafo único. Que — à imitação da vida e das palavras de Van Gogh — ele se prepare a não ser compreen-

dido, a ser despreciado, e a ser desonrado, e, apesar de tudo, saiba conservar seu ânimo e seu entusiasmo, mesmo que se sinta, como o próprio Van Gogh, “um gato em um armazém estranho”, e, nunca como James Dean se sentia em Hollywood : “Um gato abandonado na Rua 42, às oito horas da noite”.

MARCUS ACCIOLY
RECIFE - 1975.

REFERÊNCIAS

1. As idéias desta *Poética* foram apresentadas em forma de conferência — *Das Vanguardas Modernas ao Mundo Épico* — no I Seminário de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Pernambuco, em 7 de outubro de 1975 e na Semana de Literatura Luso-Brasileira do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em 4 de novembro de 1975. O Jornal “Diário de Pernambuco” de 28 de dezembro de 1975, as publicou como *Manifesto Literário*, sob o título de *Poética do Realismo Épico*, com apresentação de César Leal.
2. O autor preferiu o Romântico, por mais específico, ao Barroco, que é mais geral.

DA PROSA E DA POESIA

A prosa e a poesia se diferem
pelo mistério :
a casa era sem portas e janelas (...)
isto é prosa
a casa era de vidros e silêncios (...)
isto é poesia
pela música :
era uma vez um eco que dizia (...)
isto é prosa
era uma vez a vez a vez a vez (...)
isto é poesia
pela forma :
sob a luz apagada ele dormia (...)
isto é prosa
sob o peso da treva era o seu sono (...)
isto é poesia
pelo motivo :
a infância veio visitá-lo um dia (...)
isto é prosa
a infância acordou-se nos seus olhos (...)
isto é poesia
pela pintura :
o seu rosto era branco como o mármore (...)
isto é prosa
o seu rosto era um pássaro de nuvem (...)
isto é poesia
pelo equilíbrio :
o sol estava vertical no céu (...)
isto é prosa
o sol caía sobre a própria sombra (...)
isto é poesia
pelo movimento :
a flecha arremessada pelo arco (...)
isto é prosa

a flecha além do arco era uma asa (...)
isto é poesia
pelo ritmo :
era no dia o sol — na noite a lua (...)
isto é prosa
era no sol o sol — na lua a lua (...)
isto é poesia
pela força :
a lâmina brilhou sobre seus olhos (...)
isto é prosa
a lâmina de luz cegou seus olhos (...)
isto é poesia
pelo assombro :
o chicote vibrou como uma cobra (...)
isto é prosa
o chicote vibrou como um relâmpago (...)
isto é poesia
pela imagem :
dentro do rio era canção das águas (...)
isto é prosa
dentro do rio era a canção dos peixes (...)
isto é poesia
etc etc etc

2.º

há um estilo lírico e outro épico
por exemplo :
o relógio do tempo é um coração (...)
isto é lírico
o coração do tempo é um relógio (...)
isto é épico
há um estilo passado e outro presente
por exemplo :
eu te amei com as mãos e com os lábios (...)
isto é passado
eu te amei com silêncio e palavras (...)
isto é presente

há um estilo simples e outro complexo
por exemplo :
o seu sonho de areia era uma estrela (...)
isto é simples
a areia de uma estrela era o seu sonho (...)
isto é complexo
há um estilo lógico e outro ilógico
por exemplo :
sou um número só na natureza (...)
isto é lógico
sou o número um e os outros números (...)
isto é ilógico
há um estilo visual e outro auditivo
por exemplo :
o círculo do sol é um leão (...)
isto é visual
o silêncio da lua é como um lobo (...)
isto é auditivo
há um estilo olfativo e um gustativo
por exemplo :
sentia alguma flor dentro do vento (...)
isto é olfativo
sentia o sol amargo como um fruto (...)
isto é gustativo
há um estilo que desperta o tato
por exemplo :
era de pedra a sua mão de pássaro (...)
etc etc etc

3.º

a poesia antiga se difere
da moderna :
era a noite dos deuses e demônios (...)
isto é clássico
dentro da treva a luz resplandecia (...)
isto é medieval
o cardume do céu era as estrelas (...)
isto é renascentista

o fruto verde sob o sol maduro (...)
isto é barroco
ele levava o mundo sobre os ombros (...)
isto é romântico
talhada em pedra era a canção de pedra (...)
isto é parnasiano
o seu cavalo atravessava o céu (...)
isto é simbolista
sua cabeça é a máquina do sonho (...)
isto é moderno
etc etc etc

ANIMAIS & PÁSSAROS

Os animais aprendem o silêncio
mas possuem os seus sons :

o lobo *uiva* o vento
a cascavel *chocalha* a vagem

e os pássaros aprendem essas vozes

o corvo *crocita* a treva
o cisne *arensa* a morte

e os pássaros aprendem essas -vozes

o leão *ruge* a própria força
o urso *freme* a mesma fúria

e os pássaros aprendem essas vozes

o pavão *pupila* as cores
o papagaio *palra* as palavras

e os pássaros aprendem essas vozes

o elefante *barri* toda floresta
o touro *urra* a tempestade

e os pássaros aprendem essas vozes

a cegonha *glotera* o silêncio
o camelo *blatera* o deserto

e os pássaros aprendem essas vozes

a andorinha *trissa* o verão
a nambu *trila* o inverno

e os pássaros aprendem essas vozes

a ovelha *bale* a voz de sino
o porco *grune* o som da água

e os pássaros aprendem -essas vozes

o ganso *grasna* o lago azul
a garça *gazea* o açude verde

e os pássaros aprendem essas vozes

o cavalo *relincha* igual ao fogo
o asno *orneja* feito um relógio

e os pássaros aprendem essas vozes

o pombo *arrulha* o doce suspiro
o peru *grugulha* a alegre roda

e os pássaros aprendem essas vozes

a araponga *retine* o seu metal
a serpente *sibila* o ar de veneno

e os pássaros aprendem essas vozes

a coruja *pia* a escura noite
o canário *trina* o sol do dia

e os pássaros aprendem essas vozes

o grilo *cicia* as folhas
a cigarra *estridula* as flechas

e os pássaros aprendem essas vozes

o macaco *guincha* como as árvores
a rã *coaxa* e é a fonte

e os pássaros aprendem essas vozes

o cão *ladra*
a raposa *regouga*

e os pássaros aprendem essas vozes

2.º — DA NATUREZA

Há outras vozes (sim) na natureza
tudo é linguagem que se fala e ouve:

o vento canta como um homem ébrio
o mar soluça feito uma mulher

e os poetas aprendem essas vozes

os rios têm rumores como os loucos
as árvores resmungam feito os velhos

e os poetas aprendem essas vozes

os seixos contam nêqueis como os pobres
a cachoeira ri feito as crianças

e os poetas aprendem

a areia cochicha como as tias
as aves têm canções feito as meninas

e os poetas

3.º — DA LINGUAGEM

há também a linguagem das es
tr
cl
as

o b l t s
das b r o e a
e
dos v g u e
a a - l m s

há também a linguagem dos m

dos mi/né/rios

das f o e
l r s
s

b a
das a e h
l

há também a linguagem do (silêncio)

das s-e-r-p-e-n-t-e-s

dos p

e

i

x

e

sob a água

a lingua()gem da á/g/u/a/
 /no (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 ou a v()o()z da p/e/d/r/a
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 sob a á/g/u/a/
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 /
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 /
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 parece me dizer /((muda)
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 uma c=a=n=ç=ã=o
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 s
 de dis(t)ân-ia e c-a-m-i-n-h-o
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 c
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 pelo TempO
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 :
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 nuvens
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 sombras
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 e névoas
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 nos cabelos
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 §
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 poeira
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 argila
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 e sangue
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 sob os pés
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 e d
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 d s n a o na areia
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 e h s
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 igual a um nome
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 que o v"e"n"t"o)apaga(
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 e eu lembro que me esqueço
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 da p.a.l.a.v.r.a. que em MIM
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 tange uma p/e/d/r/a
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 ou um sino de á/g/u/a/
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 /
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 /
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 /
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 /
 (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 /no (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)

TEATRO

Cancão de Fogo

JAIRO LIMA

(PRÊMIO RECIFE DE HUMANIDADES 1973)

Peca em 1 ato e 4 cenas

PERSONAGENS:

(por ordem de entrada em cena)

MARIA PITOMBEIRA
MULHER ROUBADA
1º, 2º e 3º HOMENS
CANCÃO DE FOGO
CORNETEIRO
DR. RAIZ
BABAU
VENDEDOR
MULHER DE JOSÉ
MULHER RESFRIADA
MULHER
CORONEL
CATARINA
DAS DORES
VITALINA
MENINO
JOSÉ
FILOMENA
ONOFRE
JUIZ
ESCRIVÃO
UM HOMEM
Cortejo do BABAU e gente do povo

MARIA PITOMB. — Acontece, sinhá dona,
Que eu nunca quis lhe roubar.
O vestido estava no arame,
Quem mandou ele voar?
Foi cair perto de mim
Quando eu estava rezando,
Pedindo a Deus um molambo
Prá com ele me abrigar.
Quando vi, pensei comigo:
O bom Deus já me atendeu.
Teve gosto no modelo,
Escolheu bem o tecido;
Se eu não aceito o presente
Vai ver, Deus fica ofendido.
Isso foi tudo que fiz,
Juro pela Virgem Pia.

MULHER ROUB. — Tu estavas no meu terreiro...

MARIA PITOMB. — Consulte as profecias
E veja que, para Deus,
Todo o Mundo é uma sacristia
Onde quem pede, recebe e
Quem implora se alumia.
A senhora foi o instrumento
Da divina sabedoria!

MULHER ROUB. — Mentira, eu te vi puxando
Minha roupa do arame!

MARIA PITOMB. — E será que é pecado
Ajudar obra de Deus?
Colaborar no milagre?
Cerzir o que o Céu teceu?

MULHER ROUB. — Eu só quero é meu vestido!

1.º HOMEM — (à MULHER ROUB.) Cale a boca, sua
hereje. Basta de reclamação!

2.º HOMEM — (idem) Não sei como ela ainda fala
Ouvindo essa explicação!

3.º HOMEM — Essa boca tagarela
Deve ter parte com o Cão.

MULHER ROUB. — Não acreditem, é mentira.

MARIA PITOMB. — (chorando) Tenham de mim compaixão!
Já estou sentindo no buxo
As tripas se remexer...

1.º HOMEM — Pobrezinha, o filho dela
É bem capaz de nascer.

MULHER ROUB. — Fingimento da sujeita!

MARIA PITOMB. — Ai meu Deus, me valha e guarde!

1.º HOMEM — Onde é que está o seu homem?

MARIA PITOMB. — Correndo a propriedade.

MULHER ROUB. — De quem? que mal lhe pergunte.

1.º HOMEM — (repreensivo, à MULHER ROUB.) Vir-
gem Santa, que maldade!
Tenha dó dessa infeliz,
Se cale, por caridade!

MULHER ROUB. — É danado, fui roubada.
Não posso nem reclamar
De todos recebo ofensas...

MARIA PITOMB. — Vejam a bondade em que dá:
Eu aqui me lasco toda,
E ela a se lastimar... Aiiiii! Aiiiii!

1.º HOMEM — Tá chegando a hora boa...

MARIA PITOMB. — Experimente parir
E depois me diga se é bom.
Esse danado, infeliz,
Desce, se espreme, recua...

MULHER ROUB. — Já que perdi meu vestido
Vou comprar outro na rua...

1.º HOMEM — Pode ficar por aqui
Para ajudar no parto.

MULHER ROUB. — Só era o que me faltava!

MARIA PITOMB. — Cuidado, vai ser agora!
Vai nascer no meio do tempo,
Na vista de tantos homens...

2.º HOMEM — S'esconda naquela touceira.

(MARIA se arrasta até a touceira)
(à MULHER ROUB.) A senhora acompanhe.

MULHER ROUB. — Ai, que triste sorte a minha.

(MARIA grita. A MULHER ROUB. corre para onde ela está.
Pausa)

2.º HOMEM — Que será que aconteceu?
(Ouve-se um choro de recém-nascido)

1.º HOMEM — Já nasceu!

2.º HOMEM — Que ligeireza!

3.º HOMEM — Será menino ou mulher?

(MULHER ROUBADA sai, limpando as mãos. Está sem a saia, os brincos, o crucifixo e o xale. Os homens olham admirados)

MULHER ROUB. — Foi tudo em paz. É menino.

(MARIA PITOMBEIRA sai também, andando lentamente, já sem barriga)

MARIA PITOMB. — Muito obrigado, sinhá dona.

MULHER ROUB. — Tu não mereces mas nessas horas a gente ajuda até os bichos brutos. Sabe o que mais? Estou tão satisfeita com a minha boa ação, que vou oferecê-la em intenção das almas aflitas. Chega me sinto leve...

(Quando pronuncia a última palavra, começa a compreender porque está se sentindo "leve")

MULHER ROUB. — Cadê meu xale, meu brinco,
Minha saia de babado,
Minha pulseira de contas
Meu Cristo Crucificado?

MARIA PITOMB. — Examine o que quiser.
Eu não tenho nada, não.

1.º HOMEM — (à M. ROUBADA) Solta a outra, cobra choca!

MULHER ROUB. — A danada me roubou.
Não vem falar de milagre!

(Os homens agarram a M. ROUBADA que se debate)

MARIA PITOMB. — (caída) Meus senhores, tenham pena
Dessa coitada infeliz.
Isso será lá resguardo,
Levar soco no nariz?

MULHER ROUB. — Me larguem, quero acabar
Essa cobra cascavel
Enquanto ela está no choco.

(Os homens soltam a M. ROUBADA, que se aproxima cautelosamente de MARIA)

MARIA PITOMB. — Pode me examinar.

MULHER ROUB. — Eu é que não sou besta.
Me agarrem novamente.
Se me aproximo dela
Me rouba até os dentes.

(MULHER ROUBADA é agarrada novamente)

MARIA PITOMB. — Isso já é safadeza,
Queres é ser apalpada...

MULHER ROUB. — Cachorra, cala tua boca
Ou não respondo por nada.
Tu me roubaste, infeliz...

MARIA PITOMB. — Oh, meu Deus, que triste sina!
Estou inocente, juro!
Pelo Cálice, pelo Pão!

(O menino chora)

Acudam aquele coitado!

(MARIA PITOMBEIRA corre para a saída, enquanto os outros dirigem-se para onde está o menino. Pausa. Ouve-se uma grande balbúrdia por trás da touceira. CANÇÃO DE FOGO, de fraldas e com o produto do roubo na mão, pula a moita e corre)

MARIA PITOMBEIRA — Corre por aqui, Cancão!

(Saem correndo. Apagam-se as luzes para a)

CENA II

(No escuro, ouve-se o som de uma corneta que se aproxima. A luz vai crescendo e um corneteiro atravessa o teatro tocando. Vem seguido do Dr. Raiz, um vendedor de ervas medicinais, que traz em exposição na sua barraca as mais incríveis bugangas).

RAIZ — Povo, meu povo, licença!
Abram alas prá passar
Um doutor em medicina
Física, Química e Astrologia.
Botânico e rezador.
Tenho imensa freguesia
Pois da Corte do Egito
Curei toda a fidalguia.
Sou uma das maravilhas
Do mundo civilizado:
Formado em bacharel
Na Turquia e no Japão,
Na Alemanha fui médico
E piloto de avião,
Camelô em Singapura
Usineiro em Paris
Fui monge no Vaticano
Sendo do Papa aprendiz.
Onde vou ninguém esquece
O grande Dr. Raiz.
E agora anuncio
Uma figura terrível, o grande Babau da Morte,
que neste momento invoco pelos grandes poderes
da minha mente.

(“Concentra-se”. Entra o Babau. É uma figura de folgado popular apresentada por um homem metido numa armação de madeira que imita o corpo de um cavalo. A cabeça do “ani-

mal" é uma caveira de burro, ligada por uma rédea às mãos do "condutor", de tal sorte que a boca da caveira abre-se e fecha-se a qualquer movimento nas rédeas).

BABAU — (canta e dança) Eu sou o Babau da Morte!
E comigo não tem apelação.
Mato o rico, o pobre, a donzela,
Menino de peito e marmanhão.
E só prá juntar moça velha
Lá fora tem um caminhão.

(O Babau avança para Raiz que, de comum acordo com ele ensaia uma espécie de "tourada").

RAIZ — Ê Babau, sai prá lá/Vai pontá teu patrão.

RAIZ — (anunciando em grandes brados) Prá se livrar da sina tirana do Babau da Morte, o amigo só precisa adquirir os xaropes do Dr. Raiz! Xarope Raiz salva da Morte, afasta o Babau!
Infalível no mal do fígado, não conhece concorrente na cura da tosse, defluxo ou constipação. Atuando sobre a carne grossa da costela mindinha, é o maior preventivo contra a dor de veado. Elimina ainda o fedor de axila, cura reumatismo e emenda osso triturado. Em Arcoverde uma velha de oitenta e seis janeiros morreu por causa de trinta peixeiradas que recebeu de mal jeito por cima do coração. Após três longas horas de defuntismo, deram-lhe para cheirar a tampa do frasco deste incrível xarope. A velha arrotou, arregalou os olhos e foi logo batendo mão dum cabo de enxada, sendo que ainda hoje trabalha por dez homens no eito.
Casos como esse, afirmo sem medo de errar, aconteceram aí por volta de uns mil.
E como prova do que estou dizendo, convido o meu assistente Babau para uma pequena demonstração de morrida e ressuscitação. (Ao Babau) Ô Babau, da aí uma morrida pro povo apreciar!

(O Babau "morre") Observem agora, meus compadres e minhas comadres, a miraculosa intervenção do Xarope Raiz.

Dá um frasco para o Babau cheirar. O Babau "ressuscita").

Levanta, Babau! (Babau obedece, investindo em direção a platéia). Ninguém precisa ter susto, pois Raiz tem absoluto controle sobre a Morte. Ê Babau, sai prá lá, vai pontá teu patrão no reinado da Morte! (perseguido o Babau até fora de cena) Xô, bicho, risca daqui. Ôôôô. (Babau se retira):

(Ao público) Xarope Raiz, a maior garantia contra o Babau da Morte! Cinco contos o frasco! Quem vai querer?

(ENTRAM CANÇÃO DE FOGO E MARIA PITOMBEIRA)

CANÇÃO — Ôba, tem feira na rua.

MARIA PITOMB. — Cala a boca, vamos espiar.

RAIZ — Curo todo malefício com o poder dos meus xaropes!

MARIA PITOMB. — Cancão, me dá o dinheiro...

CANÇÃO — (Entregando um pacote de dinheiro a Maria)
Toma lá, mas tem cuidado. Vê em quem passa o calote.

RAIZ — (À MULHER RESF.) Que é que a senhora tem?

MULHER RESF. — Um resfriadinho besta...

RAIZ — (Entregando-lhe um frasco) É só cheirar este frasco.

(MULHER FAZ MENÇÃO DE ABRIR O FRASCO)

RAIZ — Se for aqui, perde o efeito.
Vá prá casa, tranque a porta,
Tome um chá de erva-doce,
Por três dias se acame,
Fique quieta em seu lugar.
Depois disso abra o vidro
Cheire, espirre e pode andar.

MULHER RESF. — Quanto custa?

RAIZ — Cinco contos, é bem barato.

MARIA PITOMB. — (examinando jóias no mostruário de um
vendedor ambulante)
Virgem, que anel bonito!

MULH. DE JOSÉ — (puxando o marido pelo paletó, a Raiz)
Doutor, é triste o meu caso!

RAIZ — (ao Público) Façam fila, se aproximem.
(à mulher de JOSÉ) O que é que a se-
nhora tem?

MULH. DE JOSÉ — Não sou eu, é meu marido

VENDEDOR — (à Maria Pitombeira) Escolha o que lhe
convém.

MARIA PITOMB. — (Ao Vendedor) Peraí, deixa eu pensar.

MULH. DE JOSÉ — (A Raiz) Nós estamos querendo um
filho...

RAIZ — Desse remédio eu não vendo.

MULH. DE JOSÉ — Queria um chá pro José,
Para ele se animar...

RAIZ — Ah já sei, já entendi.
Tenho um que é tiro e queda.

MULH. DE JOSÉ — Faz um menos?

RAIZ — Faço sim, mas não garanto.
É melhor comprar do bom.
O barato é perigoso.

MARIA PITOMB. — (Ao vendedor, pegando outro anel)
E este?

VENDEDOR — É precioso. Todo em ouro de lei.

MULH. DE JOSÉ — (A Raiz) Então, passe prá cá o outro.

RAIZ — Tome lá, são cinco contos.

MULH. DE JOSÉ — Vote, é caro!

RAIZ — Mas vale a pena, a senhora vai notar.

MULH. DE JOSÉ — Deus que lhe ouça! Vamos Zé, começar a
trabalhar.
(O casal se retira)

MARIA PITOMB. — (Ao Vendedor) Aqui está o dinheiro.

VENDEDOR — Até mais e obrigado.
(ENTRA O CORONEL)

CANCÃO — Olá, senhor coronel,
como vai vossamicê?

CORONEL — Muito bem.

MARIA PITOMB. — (A Cancão, mostrando o anel que aca-
ba de comprar)
Vê só que troço mais lindo!

CORONEL — (à MARIA PITOMB.) Onde foi que
arrumou?

MARIA PITOMB. — Não arrumei, foi comprado.

- CORONEL — Quer dizer que não roubou?
- MARIA PITOMB. — Sou séria.
- CORONEL — Tás é doente. Vai consultar o doutor.
- RAIZ — (avistando o CORONEL)
Seu Coronel illustre,
Inteligência preclara,
Consciência impoluta...
- CANCÃO — (à parte) Ô baba-ovo canalha!
- RAIZ — Que vem ver aqui na praça
Misturando-se à ralé?
Vejam só que humildade
Prá ser o homem que é.
- CORONEL — Quem é sério não passeia.
Homem de posse não dorme.
Estou aqui com uma missão
Que me dá gosto e prazer:
Venho esperar minha filha...
- RAIZ — Começo a compreender...
- CORONEL — Que está chegando de viagem.
- RAIZ — De férias?
- CORONEL — Já se formou.
- RAIZ — Em que especialidade?
- CORONEL — Tem o título de doutor
Na ciência social.
- RAIZ — E isso, que vem a ser?

- CORONEL — Confesso que não entendo
A ingrezia muito bem.
Só sei que o seu trabalho
É feito no meio do povo.
Ela escuta as mazelas,
Toma nota do que ouve,
Depois fala com o Governo
Que é prá ele se informar
Do que o povo precisa
Prá se arremediar.
- RAIZ — Que coisa maravilhosa!
É nobre e santa a missão.
Lhe convido para um trago
Em honra da ocasião.
- CORONEL — Eu aceito, e como prova de afeição
Você só paga a cachaça. Eu entro com
o limão.
(saem CORONEL e RAIZ conversando)
- MARIA PITOMB. — (furiosa) Ai! Cancão, Cancãozim, meu
filho,
Desgraçaram tua mãe!
- CANCÃO — Nessa ligeireza toda?
Aqui, no meio da praça?
- MARIA PITOMB. — Não é o que tu estás pensando
A razão dessa desgraça.
- CANCÃO — Então me fale, por Deus!
- MARIA PITOMB. — Fui quengada!
- CANCÃO — Virou quenga?
- MARIA PITOMB. — Que nada, muito pior.
- CANCÃO — Fale tudo d'uma vez.

- MARIA PITOMB. — Ai, que vergonha tão grande,
Que castigo imerecido!
Para viver este dia
Antes nunca ter nascido!
Meu avô, na sepultura
Hoje deve ter mexido.
De pai, nem falo, o velho
Levantou da catacumba.
E meu marido, teu pai,
Foi sorte já ter morrido
Prá não ver essa infelicidade!
- CANCÃO — Ô mãe, deixa de aperreio e
Me conta o sucedido.
O que foi que te fizeram?
- MARIA PITOMB. — (Inconsolável) Antes nunca ter nascido!
A minha honra, meu filho...
- CANCÃO — Ah, se o problema for esse
Pode ficar sossegada:
Honra não paga armazém
Nem enche tripa, que eu saiba.
- MARIA PITOMB. — Tu diz isso sem saber
De que é que estou falando.
- CANCÃO — Pois diga, por caridade!
- MARIA PITOMB. — Tu não me deixas falar...
- CANCÃO — Se for porisso, me calo.
- MARIA PITOMB. — Ouve o que vou te contar:
Eu fui roubada, meu filho!
- CANCÃO — Faz favor de repetir?
- MARIA PITOMB. — Fui roubada, estou dizendo.
- CANCÃO — Ai, mamãe, meu bisavô...

- MARIA PITOMB. — Hoje deve ter mexido...
- CANCÃO — Vovô, nem falo, essa hora...
- MARIA PITOMB. — Levantou da sepultura.
- CANCÃO — E pai, um ladrão tão fino?
- MARIA PITOMB. — Foi sorte já ter morrido!
(ABRAÇAM-SE CHORANDO)
- CANCÃO — (Muito Digno) Mas lhe juro, minha mãe,
Pelo santo mais sagrado,
Que este dia não passa
Sem que eu tenha me vingado.
Só precisa me dizer
O nome do desgraçado.
- MARIA PITOMB. — Pois foi o Zeca, meu filho,
Que vende ouro na feira.
Comprei-lhe aquele anel
Como se fosse jóia fina.
Veja só o resultado...
- (MORDE O ANEL E MOSTRA A CANCÃO)
- CANCÃO — Ai, que bicho mais ladrão!
Vendeu esse anel barato
Por ouro, sendo latão.
Vá-se embora, eu cuido disso.
- MARIA PITOMB. — Fica com a minha bengão. (SAI)
- CANCÃO — (PONDO A MÃO EM PALA SOBRE OS
OLHOS PARA MELHOR OBSERVAR)
Vem chegando Catarina
A filha do Coronel.
Ou não me chamo Cancão
Ou hoje ela está no papo.
- CATARINA — (ENTRANDO) Ô Cancão, tu por aqui?

- CANCÃO — Está aqui prá lhe servir
O seu humilde criado...
- CATARINA — Ô que papo mais furado,
Cansado como ele só:
Já vi, é um recalçado
Burro, besta e bocó
- CANCÃO — Isso aí depois se vê... E a senhora
O que veio aqui fazer?
- CATARINA — Visitar os dois caretas,
Curtir uma de rural.
Sacumé, fazer pesquisa
No meio da massa, afinal...
- CANCÃO — Ah, já sei, tô entendendo...
- CATARINA — (NOTANDO QUE ELE NADA EN-
TENDEU)
Vou bater para você:
Os caretas são os velhos,
Pai e mãe, já tá sabendo?
- CANCÃO — Tô sabendo, sim senhora.
- CATARINA — Vim também prá respirar
Um ar menos poluído,
Gostoso de se cheirar.
- (ASPIRA O AR, NO QUE CANCÃO A IMITA, FAZENDO
UMA CARETA)
- CANCÃO — Tão cagando por aqui!
(CATARINA SE AFASTA DE CAN-
CÃO)
Engraçado, já passou.
- CATARINA — Deve ter mudado o vento...
- CANCÃO — (INDO ATÉ CATARINA, CHEIRANDO
NOVAMENTE E FAZENDO NOVA
CARETA DE DESAGRADO)
Ou o sujeito que peidou!

- CATARINA — (DESCONVERSANDO) Também venho
a trabalho.
- CANCÃO — O seu trabalho, o que é?
- CATARINA — Desencucar a galera, já viu? Liberar os
grilos reprimidos dos caretas, arredon-
dar os quadrados e outras mumunhas
mís...
(ENTRAM DAS DORES E VITALINA)
- CANCÃO — E como é que se faz isso?
- CATARINA — Fica aí de olho, e sente o drama.
(TIRA DA BOLSA UM LÁPIS E UMA CADERNETA, ENCOS-
TA A BOLSA E DIRIGE-SE ÀS MULHERES)
- CATARINA — Como é, amizade, posso levar um papo?
- DAS DORES — Senhora?
- CATARINA — Negó seguin: eu faço as perguntas e as
distintas respondem, tá? — Tu és casada?
- DAS DORES — Com a graça de Deus.
- CATARINA — (À VITALINA) Tu também?
- VITALINA — Não senhora.
- CATARINA — E... não tem alguma... é... ligação?
(gesto)
- VITALINA — Sou direita!
- CATARINA — Manjei, mas é que na tua idade...
- VITALINA — Cá prá nós, vergonha não tem idade não,
minha filha.
- CATARINA — Quantos filhos já tens?
- DAS DORES — Estou com um ano de casada...
- CATARINA — E quantos filhos tem?

- DAS DORES — Só pode ser um, né? que a gente é pobre mas não é rato, não.
- CATARINA — (ANOTANDO) Um filho. Lactante, não é?
- DAS DORES — Não senhora. Severino, quando se batizar.
- CATARINA — E quer ter mais?
- DAS DORES — Se for a vontade de Deus.
- CATARINA — Sem essa. Isso só depende de você. Me diz uma coisa: A distinta se sente em condições de sustentar uma patota numerosa? Uma família numerosa?
- DAS DORES — Ah, minha filha. Se a gente fosse pensar nisso não casava.
- CATARINA — Tu não achas que uma contenção da natalidade resolveria tua problemática?
- DAS DORES — Pode até ser...
- CATARINA — Mas o que é que achas?
- DAS DORES — De quê?
- CATARINA — Da contenção.
- DAS DORES — E que troço é esse?
- CATARINA — Você deixar de ter filhos.
- DAS DORES — Né besta não? Só se caparem meu marido, que Deus o livre!
- CATARINA — Mas vocês estão mesmo por fora, hem? Traduzindo para o dialeto das prezadas: com menos filhotes, diminui a despesa do leite, sentiu?
- MULHERES — Não.

- CATARINA — Vê se me entende. Os médicos americanos descobriram uma incrível bolação: Eles criaram um pequeno dispositivo intra-uterino que impede a fecundação e...
- DAS DORES — Tu quer me dar isso em miúdo?
- CATARINA — Bem, tu pega o dispositivo e... (termina a frase ao ouvido de Das DORES).
- DAS DORES — O que? Mas como é que a senhora, uma moça tão estudada, que fala tão diferente, vem com uma conversa dessas prá minha banda? Pois eu sou uma bruta, minha nêga, mas me dou respeito. E você, pegue seu supositório e vá encas-toar na mãe desses galegos safados que inventaram essa porcaria!
- CATARINA — Essa sua colocação é inteiramente falsa...
- DAS DORES — Cale a boca, sujeitinha?
- VITALINA — Que foi que ela disse, Das DORES?
- DAS DORES — Não te mete não, que não é conversa prá moça ouvir...
- VITALINA — (RETIRANDO-SE COM A COMPANHHEIRA) T'esconjuro, bosta de galinha choca!
- (CANÇÃO SE CONTORCE EM GARGALHADAS)
- CATARINA — (À CANÇÃO) Qual é a graça?
- CANÇÃO — Taí, gostei de ver. A senhora vai longe...
- CATARINA — Essas matutas idiotas. Ultrapassadas.
- CANÇÃO — Quem manda a senhora ir conversar safadezas mais elas?

- CATARINA — Mas que safadeza? Corta essa! Vocês precisam evoluir. Ainda acham que sexo é safadeza, imagina!
- CANCÃO — E não é, não?
- CATARINA — Sexo é o maior barato, e toda mulher tem que ter consciência disso. Levar a coisa na esportiva, com naturalidade. Sexo faz bem à saúde!
- CANCÃO — Ah, porisso a senhora é tão disposta. Robusta. Corada. Braçuda. Pernuda. Coxuda.
- CATARINA — Você acha?
- CANCÃO — Já eu... é como a senhora vê. Sem sustança. Fraco. Falta de... exercício. Sei não, não estou lhe exigindo nada, mas já que a senhora gosta tanto de ajudar o povo... Tirar da ignorância... tratar da saúde... Será que o meu caso ainda tem jeito?
- CATARINA — Que caso?
- CANCÃO — Essa falta de saúde... esses troços. Mas, não. A senhora é filha do coronel, moça séria.
- CATARINA — Esse papo já era. Sou uma mulher livre e desimpedida, ó meu!
- CANCÃO — Ôpa! Vai ver a gente se entende. Eu também sou um cancão livre e desimpedido.
- CATARINA — E daí? Não vou com tua cara. Só saio com um cara se ele estiver na minha.

- CANCÃO — Ah, é, né? Depois vem com essa conversa de que veio ajudar a gente. Acabá, encontra um coitado na minha situação, pobre, naufragado, doente, precisando de um tratamento e nem liga. Tá bom...
- CATARINA — Fim de papo. Tchauzão, hem? A gente ainda se vê.
(Vai saindo quando sente uma dor intensa) Ai!
- CANCÃO — Que foi?
- CATARINA — Uma dor.
- CANCÃO — Aí na barriga?
- CATARINA — É, não posso nem andar.
- CANCÃO — Espere aí que vou chamar o doutor.
(SAI A PROCURA DE RAIZ VOLTANDO EM SEGUIDA COM ELE)
- CATARINA — Vá logo, corra! Diga que é uma emergência.
- CANCÃO — Doutor, doutorzinho, corra que o caso é grave.
- CATARINA — Eita dor da moléstia! Valei-me santas almas!
- CANCÃO — Danou-se, a mulher já está perdendo até o sotaque...
- RAIZ — Que é que a senhora está sentindo?
- CATARINA — Uma dor bem aqui. Acho que é um embaraço gástrico.
- CANCÃO — É o Babau que está judiando com a pobre. Aliás, sem querer desmerecer da sabedoria do doutor, acho que se trata de um caso claríssimo de caganeira galopante.

- RAIZ — Como disse?
- CANCÃO — Ca-ga-nei-ra, doença vulgarmente conhecida como reira, chicotinho, andação, diarreia etc.
- CATARINA — Eu não aguento mais. Façam alguma coisa.
- CANCÃO — É melhor a senhora fechar a boca prá defender melhor a outra extremidade, tá sabendo? (A RAIZ) Como dizia, doutor, é um caso típico de caganeira galopante.
- RAIZ — Caganeira, vá lá. Mas, galopante? Por que galopante?
- CANCÃO — E o senhor ainda pergunta? Não vê que a coitada não pode parar num canto?
- CATARINA — Tá saindo...
- CANCÃO — Êpa, não vá se acovardar agora. Peraí. Doutor, avia com esse xarope, condenado!
- (RAIZ VAI A BARRACA CORRENDO E TRAZ UM REMÉDIO. CATARINA GEME)
- RAIZ — (À CATARINA) Beba isso aqui. (CATARINA OBEDECE) Agora, corra prá casa que é lugar mais recatado.
- CATARINA — Mas não dá tempo...
- CANCÃO — (SOLÍCITO) Mato serve?
- CATARINA — Qualquer coisa.
- CANCÃO — Taí, perdeu a elegância mesmo... Corra por aqui que a senhora vai dar no rio.
- CATARINA — (SAINDO) Será que chego lá?

- CANCÃO — (GRITANDO) Precisa papel?
- (CATARINA volta-se e mostra a caderneta)
- CANCÃO — (VENDO A BOLSA QUE CATARINA ESQUECEU) Dona, olha sua bolsa. (PAUSA) Já está muito longe, depois eu entrego.
- RAIZ — Me diga uma coisa cá: quem é essa moça?
- CANCÃO — Né Catarina, a filha do Coronel?!
- RAIZ — Por que não me disse logo, homem de Deus? Vou avisar o sucedido ao pai dela. (SAI)
- (CANCÃO, A SÓS, COMEÇA A REMEXER NA BOLSA DE CATARINA E ENCONTRA UM ENVELOPE. DEPOIS DE ALGUNS MOMENTOS DE HESITANTE OBSERVAÇÃO, RASGA O ENVELOPE E RETIRA UM CARTÃO).
- CANCÃO — (OLHANDO O CARTÃO) Que vista mais bonita! (OBSERVA O VERSO). Êpa, tem um troço escrito aqui (LÊ. SEU SEMBLANTE PASSA DE DESPREOCUPADO PARA EUFÓRICO E FINALMENTE PARA IRÔNICO).
- CANCÃO — Hum... Hoje a feira está garantida, por fraco que seja o dia.
- (CANCÃO SAI E ENTRAM O CORONEL E RAIZ)
- CORONEL — Cadê Catarina?
- RAIZ — Foi ao rio fazer... não sei o que.
- CORONEL — Vá chamá-la!
- RAIZ — Eu, senhor Coronel?
- CORONEL — Você mesmo, cabra, é uma ordem. Que é que está esperando?

- RAIZ — Mas a bichinha está tão adoentada. Eu mesmo vendi-lhe um xarope.
- CORONEL — Minha filha está doente? E o que é que tem, tu não és doutor?
- RAIZ — Sou, né?
- CORONEL — Então? E ainda está esperando tempo ruim? Vai buscar minha filha.
- RAIZ — Tá certo, se é o senhor quem quer... (PRENDE O NARIZ COM OS DEDOS E SAI CORRENDO) Catariina! Dona Catariina!
- VENDEDOR — (off) Polícia!
- CORONEL — Que latomia é essa? P'rondé que vai nesse desembêsto?
- VENDEDOR — Procurar o Delegado.
- CORONEL — Sem primeiro falar comigo?
- VENDEDOR — Me solte que estou com pressa.
- CORONEL — Só solto se me explicar.
- VENDEDOR — (MOSTRANDO ALGUMAS CÉDULAS) Olhe aqui, seu Coronel!
- CORONEL — (PEGANDO O DINHEIRO). Ah! Mas quanta bondade sua... (põe o dinheiro no bolso, muito satisfeito) Agora se acalme, meu jovem, deixe de vexame e me conte o seu caso.
- VENDEDOR — Seu Coronel, o dinheiro...
- CORONEL — Já entendi... Mas, olha, que isso fique entre nós, hem? Se tu der com a língua nos dentes e contar pro Delegado, tu experimenta da banda podre... Quem avisa, amigo é.

- VENDEDOR — Mas seu Coronel, pelo amor de Deus, tire esse dinheiro do bolso.
- CORONEL — Tá ficando doido?
- VENDEDOR — Deixe eu me acalmar que explico.
- CORONEL — Abre essa matraca!
- VENDEDOR — Seu coronel, esse... esse dinheiro é falso!
- CORONEL — Falso?
- VENDEDOR — Sim senhor, não corre.
- CORONEL — (TIRANDO O DINHEIRO DO BOLSO) Tira isso daqui, tira isso daqui! (EXAMINA AS NOTAS) Deixa eu ver. É falso mesmo. Agora tu vais me explicar essa história bem direitinho.
- VENDEDOR — O senhor não deixa... Fui roubado, seu Coronel. Vendi um anel de ouro... de ouro mesmo! a Maria Pitombeira, acabá a desgraçada me pagou com esse dinheiro nojento.
- CORONEL — A mãe de Cancão de Fogo?
- VENDEDOR — Aquela amaldiçoada mesmo.
- CORONEL — E por que não deixas de ser leso? Tu já viste aquele pessoal comprar nada na vida, um alfinete que seja? Bem que eu desconfiei quando ela mostrou aquele anel.
- VENDEDOR — Pois eu não desconfiei de nada. Mas se o senhor me ajudar a botar a sujeita na cadeia, metade do que tem aí eu lhe darei em dinheiro de mesmo. Não é tanto pelo prejuízo, mas só para ter minha honra lavada.

CORONEL

— Vá p'ra casa sem sobrosso que eu vou tratar com o Delegado. (SAEM)

CANCÃO

— (ENTRA CANTANDO)
Hoje eu mostro a esses cabras
A malícia de Cancão.
Paro o sol no firmamento
Chamo o raio e o trovão.
Vou ao Céu e desço à Terra
Mas não perco o rojão.

Cuidado, Dona Maria
Passe a chave no portão
Feche a porta com tramela
Que vem chegando Cancão.

Vou tirar leite de pedra
Amolar faca em sovaco
Sentar em cima das serras
E balançar os pés embaixo;
Mas deste rojão não saio
Cantando sem embaraço.

Quem tiver vinte, cuidado!
Cancão vai e tira dez.
Quando está com fome, come!
É prá correr tem os pés.

Herdei o que o mundo tem
Pois pai nunca enriqueceu.
Do Mundo tiro o que acho
Sem ligar prá quem perdeu.
No rojão não me embaraço
Canto dentro do compasso
Não sei o que é "meu" nem "teu".

(AVISTANDO RAIZ) Lá vem o Dr.
Raiz. A vadiada vai começar agora!

RAIZ

— (ENTRANDO) Cancão de Fogo!

CANCÃO

— (CHOROSO) Senhor...

RAIZ

— Viste o Coronel?

CANCÃO

— Senhor, não! Ai, minha Nossa Senhora do Amparo!
Salvai-me, Santa Rita do Catolé!
Valei-me, Virgem Santa do Bom Parto!
Mostrai-me o que tenho que fazer...

RAIZ

— Que ladainha é essa, será o mês de maio?

CANCÃO

— Meu Santo Onofre Padroeiro
São João, São Zé, São Joaquim
Com mais dez santos de quebra
Venham socorrer a mim...

RAIZ

— O homem está aperriado mesmo. Que é que tu tens, Cancão de Fogo?

CANCÃO

— Ah, meu senhor doutorzinho,
É por causa do meu irmão.
Mãe é pobre, pai é morto,
Que triste situação!

RAIZ

— Está doente o teu mano?

CANCÃO

— Não haveria de estar, não?
Sofre da bola, o coitado.
Ai, meu São Jorge Guerreiro...

RAIZ

— Para com esta latomia!
Quem sabe se pr'esse caso
Inda não há salvação?

CANCÃO

— Já disse, Zequinha está doido.

RAIZ

— E eu sou médico diplomado
Na Europa e na Bahia.
Leve o bichinho hoje à tarde
Que eu faço a operação.

CANCÃO

— Muito obrigado, doutor.
Mas, é bom lhe avisar
Que meu irmão, por ser doido
Vai querer lhe enganar
Dizendo que não tem nada.

RAIZ

— Pode ficar descansado.
Todo doido é assim mesmo.
Mand'ele me procurar,
O resto deixe comigo.

CANCÃO

— (BEIJANDO-LHE AS MÃOS) Até mais,
meu doutorzinho.

RAIZ

— E o Coronel, onde está?

CANCÃO

— Deve estar na casa dele.

RAIZ

— Pois vou lá agora mesmo.

CANCÃO

— Peraí, não se apresse
Que é hora do almoço.
Não vá tratar com cachorro
Quando está roendo osso.

RAIZ

— É mesmo, tu tens razão.
Vou cuidar da digestão,
Depois apareço lá.

(OUVE-SE SOM DE CANTO E BOMBOS)

RAIZ

— Mas que zuada é essa?

CANCÃO

— É o folguedo do Babau!

RAIZ

— Já vou. Até que mais o veja!

CANCÃO

— Vá em paz, eu sigo já.

(ENTRA O CORTEJO DO BABAU, AGORA VESTIDO POBREMENTE, COMO NAS FESTAS POPULARES)

TODOS

— Lá vem, lá vem Babau, ê bumbá!
Chegou prá vadiar, ê bumbá!
Quem tem menina, que trate de vigiar.
Quem tem dinheiro, que venha nos ajudar.
E quem não tiver nada
Se assuba no pavilhão,
Levante nossa bandeira,
Defenda nossa nação!
Olh'o Babau, bate já, bate já, bate já.

(CANCÃO PUXA PELO BRAÇO UM MOLECOTE QUE ACOMPANHA O CORTEJO)

CANCÃO

— (Ao menino, enquanto o cortejo evolui)
Menino, queres um trocado?
Tu conheces o vendedor
Que vende anéis na feira?
Diz a ele que o doutor
Raiz tem uma encomenda:
Ele quer um anel de ouro
Chuvicado de brilhantes.
Mas, avise com cuidado
Prá Zeca levar o artigo
Na casa do Coronel
Por volta das duas horas,
Pois Raiz não quer ser visto
Comprando o tal anel
Que é prá dar a uma sujeita
Casada, já me entendeu?
Pois toma aqui teu trocado
E se deres o recado
Na volta eu te arrumo mais...

(O MENINO SAI CORRENDO — A DANÇA SE INTENSIFICA. CANÇÃO ADERE AO PRÉSTITO)
CANÇÃO (CANTANDO DENTRO DA MÚSICA DO BABAU)

É hoje o dia / Em que o mundo vai virar /
A terra treme na base / A lua vem espiar /
O mar recua prá terra / E a terra vira mar...

TODOS

— Olh'o Babau, bate já, bate já, bate já!

(RETIRAM-SE. TEMPO. BLACK-OUT)

CENA III

(CASA DE FAZENDA. UMA MESA E ALGUMAS CADEIRAS. EM CENA, FILOMENA, MULHER DO CORONEL. ESTÁ COSTURANDO.)

FILOMENA — (CANTA) “Saudade, meu bem, saudade
Saudade do meu amor
Foi-se embora, não disse nada
Nem uma carta deixou”.

FILOMENA — (BATEM À PORTA)
— Pode entrar!
(ENTRA CANÇÃO DE FOGO)

FILOMENA — Que queres aqui?

CANÇÃO — Boa tarde, Dona Filomena, como vai passando?

FILOMENA — Como Deus é servido. Que deseja?

CANÇÃO — Mas que vexame! A senhora parece que está nervosa, nem me convida prá sentar.

FILOMENA — Se for porisso se sente, mas não demore a falar.
Que é que te traz aqui?

CANÇÃO — Cadê sua filha, Dona Catarina?

FILOMENA — Chegou hoje de viagem e está adoentada.

CANÇÃO — Vim trazer a bolsinha dela.

FILOMENA — A gente já estava dando por perdida. Quer dizer que foi o senhor que encontrou?

CANÇÃO — Pois é. Ela esqueceu a bolsa lá na praça.

- FILOMENA — Pode me entregar que eu lhe arrumo um trocado.
- CANCÃO — Dez contos me satisfazem.
- FILOMENA — Dez contos? Estás pensando que eu sou besta, é? Vai roubar outro. Pois agora vais deixar a bolsa e eu não te pago nada. Passa prá cá. Dez contos! Mas só no inferno, mesmo...
- CANCÃO — Dona Filomena, com todo o respeito que me merece sua alta senhoria, eu não sou homem de dar prego sem estopa não. Passe prá cá os dez contos, que é o melhor que a senhora faz.
- FILOMENA — Sujeito mais atrevido! Me entrega essa bolsa já!
- CANCÃO — (ABRINDO A BOLSA E RETIRANDO O CARTÃO) Não precisa se afobar, taqui a bolsa, pronto, já vou embora.
- FILOMENA — Peraí, e essa carta?
- CANCÃO — Ah, Dona Filomenazinha, é uma vista tão bonita! Acho que é do Recife. (MOSTRA O CARTÃO DE LONGE)
- FILOMENA — Um cartão postal! De quem é?
- CANCÃO — Está endereçado à senhora...
- FILOMENA — Então, me entregue.
- CANCÃO — Acho que o coronel, seu marido, vai gostar de apreciar a paisagem. É muito bonita, sabe? Dr. Onofre teve muito bom gosto.
- FILOMENA — (UM POUCO SOBRESSALTADA) Onofre?

- CANCÃO — Nome besta, né? Onofre. A senhora deve conhecer...
- FILOMENA — É... amigo da família...
- CANCÃO — Ah... amigo de... *cama* e mesa, né?
- FILOMENA — Mais ou menos...
- CANCÃO — Deve ser, porque o que ele manda dizer aqui... Por exemplo, tem uma parte em que ele chama a senhora de — deixa eu ver... Ah, aqui está — “razão da minha vida”!
- FILOMENA — Ah, seu Cancão, isto é apelido que eu tenho desde menina. Deixe-me ver o cartão.
- CANCÃO — Que vexame é esse?
- FILOMENA — É que Onofre é tão brincalhão com a gente, que pode até parecer outra coisa...
- CANCÃO — Deve ser mesmo.
- FILOMENA — Ele é assim como se fosse da família.
- CANCÃO — Estou entendendo. Bem, a senhora deve ter mais em que cuidar. Até a vista.
- FILOMENA — Mas, seu Cancão, e o cartão?
- CANCÃO — Já disse: vou levar pro seu marido, Dona “Razão da Minha Vida”. Desculpe estar lhe chamando pelo apelido.
- FILOMENA — Não faça isso, por favor.
- CANCÃO — Por que? Um cartãozinho besta! Que é que tem?
- FILOMENA — O senhor sabe como é o meu homem.

- CANCÃO — Eu não, quem deve saber é a senhora...
- FILOMENA — Quanto é que o senhor quer prá me devolver o cartão?
- CANCÃO — Dez contos, não dou por menos.
- FILOMENA — Mas eu não tenho esse dinheiro. Só posso pagar com um mês.
- CANCÃO — Com um mês, morrem os burros e quem os tange...
- FILOMENA — Que é que vou fazer, minha Virgem Santíssima?
- CANCÃO — Eu é que não sei. Até mais.
- FILOMENA — Seu Cancão, pelo que for mais sagrado, não faça isso comigo.
- CANCÃO — No momento, minha dona, o que há de mais sagrado são as minhas tripas que estão roncando de fome. Passe prá cá o dinheiro e eu devolvo o cartão.
- FILOMENA — Não posso, não tenho!
- CANCÃO — (LENDO) "Lembra-se daquela noite na "Pensão Venturosa", quando os eflúvios da noite silente..." Escreve bonito, hem? Dá gosto!
- FILOMENA — Ai meu Deus, estou lascada! Se meu marido vê isso... Olhe, seu Cancão, lá fora tem uma porca prenha. Só lhe peço que me dê tempo de vender a dita para pagar o seu dinheiro.
- CANCÃO — A conversa já melhorou...

- FILOMENA — Espere aqui um pouquinho.
(VAI SAINDO, QUANDO ENTRA CATARINA)
- CATARINA — Vai sair?
- FILOMENA — (NERVOSA) Vou ali mais a porca e volto já. Converse com o cavalheiro.
(SAI)
- CANCÃO — Com pouco sou general!
- CATARINA — Me diga, Cancão de Fogo:
Por que mãe está tão nervosa
E saiu nesse alvoroço?
- CANCÃO — Foi por causa d'uma porca
Que está prenha no alpendre.
- CATARINA — E você, que faz aqui?
- CANCÃO — Vim entregar um cartão
Dum cabra chamado Onofre.
- CATARINA — Meu Deus! Há mais de dez dias que esta carta está comigo para eu entregar a mãe. Mas atrasei a viagem, cheguei hoje, e esta tarde o tal cartão eu perdi.
- CANCÃO — E eu achei mais adiante,
Abri com cuidado e li.
- CATARINA — E que era que dizia
Esse tal desse cartão?
- CANCÃO — Em resumo: que seu pai
Recebeu o Galardão
Que enfeita todo corno:
Dois chifres, sem remissão.
- CATARINA — E mãe sabe dessa carta?

- CANCÃO — Não lhe disse nada, não.
Fique sossegada, dona.
- CATARINA — Se o velho vem a saber
Mata mãe sem piedade.
- CANCÃO — E a senhora também,
Por sua leviandade
De ser a portadora da carta
Que descreve a maldade.
- CATARINA — Por favor, rasgue esse troço.
- CANCÃO — Só depende de você...
- CATARINA — Ah, você quer fazer chantagem.
- CANCÃO — Só quero vossamicê.
- CATARINA — Eu lhe dou dinheiro e joias.
- CANCÃO — Dinheiro, já arrumei.
- CATARINA — O que tu queres eu não faço.
- CANCÃO — Tu não és tão emancipada?
- CATARINA — Mas somente na Escola.
No duro, não sou de nada.
- CANCÃO — Pois hoje tem aula prática
Ou conto tudo a teu pai.
- CATARINA — Isso é coisa que se faça?
- CANCÃO — Aí quem decide é tu.
- CATARINA — Mas eu sou moça donzela.
- CANCÃO — Então, passe muito bem.
Vou procurar o teu pai.
- CATARINA — Espere!

- CANCÃO — Então, tu vens?
- CATARINA — E se eu for, tu me entregas
Este maldito cartão?
- CANCÃO — Isso é coisa mais segura
Que a minha salvação.
- CATARINA — Pois então, me acompanhe.
- CANCÃO — Ôpa, vamos vadiar.
- CATARINA — E se pai vem a saber?
- CANCÃO — É bom se acautelar.
Usa teu supositório...
- CATARINA — Sem essa!
- CANCÃO — Pois vamos lá. (SAEM E ENTRA RAIZ,
COM UMA MALETA)
- RAIZ — Coronel! Coronel!
- CANCÃO — (OFF, COM VOZ ENTRECORTADA)
Chega já. Se sente e espere um pouco.
- (ENTRA O VENDEDOR COM UM PEQUENO EMBRULHO
NAS MÃOS)
- VENDEDOR — (BAIXO) Dr. Raiz! Dr. Raiz!
- RAIZ — Que deseja?
- VENDEDOR — Pssiu! Fale baixo e venha até cá. Eu
trouxe sua encomenda.
- RAIZ — Eu não encomendei nada.
- VENDEDOR — (MESMO TOM, EXPLICATIVO) Eu
sou Zeca. (RAIZ NÃO ENTENDE)
(MISTERIOSO) Zeca. Olhe aqui, eu
trouxe o anel da sua sujeita...

- RAIZ — (À PARTE) Esse deve ser o doido
De quem Cancão me falou.
(AO VENDEDOR) Se acalme, meu filhinho.
- VENDEDOR — Tome o anel, por favor.
- RAIZ — Mas primeiro se acomode,
Enfrente a situação.
Você vai ficar bonzinho
Depois da operação.
- VENDEDOR — Tás doido, diabo doido!
Quem falou que estou doente?
- RAIZ — Seu irmão já me falou
Da sua situação, (SEGURANDO-O)
Se acalme, sente aqui.
- VENDEDOR — Me solta, tira essa mão.
- RAIZ — Já vi que a sua doença
É pior do que eu pensava
Bem que me disse Cancão.
- VENDEDOR — C'os seiscentos capirotos!
Esse Cancão não é filho
Da Maria Pitombeira?
- RAIZ — Você sabe, é seu irmão...
- VENDEDOR — Meu irmão? Só no inferno
Ou por parte de Adão.
O sujeito e a mãe dele
São uma dupla de ladrões.
- RAIZ — Tá piorando o seu caso.
Desconhece até a mãe
Que está tão preocupada
Só pensando em você.
- VENDEDOR — Ai, já vi que tu és doido!
- RAIZ — Não, o doido é você!
Mas já vou lhe operar.

- VENDEDOR — Não se aproxime de mim.
- RAIZ — Já te pego.
- VENDEDOR — Meto o braço.
- RAIZ — E eu te amasso o nariz.
O pior tipo de louco
É o que não sabe o que diz.
- VENDEDOR — Vem prá cá, cabra safado.
- RAIZ — Nem pense que vai fugir.
(SEGURANDO-O PELOS CABELOS)
Sobe já naquela mesa.
- VENDEDOR — Solta meu quengo, infeliz!
Só vim trazer a encomenda.
(EMPURRA RAIZ E O DERRUBA)
Socorro, alguém me acuda!
(ENTRA CANCÃO)
- CANCÃO — Meu irmão! Dr. Raiz!
- VENDEDOR — Chegou o filho da ladrona.
- CANCÃO — Foi o destino quem quis.
Estou aqui, meu irmãozinho
Prá ajudar na tua cura.
Mas peço, por nossa mãe,
Aquele santa tão pura,
Que não manches nosso nome
Mesmo estando na loucura.
- VENDEDOR — Minha mãe? Só no inferno...
- CANCÃO — (A RAIZ) Cerca lá.
- RAIZ — Se agarre com o paciente.
- CANCÃO — Está seguro.
- RAIZ — Eu pego as pernas.

- VENDEDOR — Me soltem, bando de cornos!
 CANÇÃO — Calma, calma, já-já fica bom
 Prá fazer os gostos à mãe.

(AMARRAM O VENDEDOR À MESA E RAIZ COMEÇA A TIRAR SERROTES, MARTELOS E FACAS DA VALISE)

- RAIZ — (AO VENDEDOR) E tu, cuida de ficar quieto.

- CANÇÃO — (AMORDAÇANDO-O) Meu irmãozinho querido,
 Obedece ao Doutor.
 Fica quieto, pensa em mãe
 Como deve estar feliz
 Neste sagrado momento.

- RAIZ — Agora eu vou dizer
 Como é a operação:
 Começo pelo toitiço
 Que vou abrir de facão.
 Depois se rasga a chapada
 Que fica em cima do quengo,
 Bota os miolos prá fora
 E lava n'água de sal.
 Aí se procura um caldo
 Que está na raiz do piloro,
 Se evacua a traquinanha
 Que é um líquido seboso,
 Tirando todo o toucinho
 Da raiz até o talo.
 Cutuca o cerebedelo,
 Liga a mente com o sovaco,
 Desvia a catarineta,
 Dá-se um ponto, faz-se um traço.
 Depois, regula-se a válvula
 Controladora da fala
 Prá baixar um pouco o tom.
 Dá-se um nó, e, sem malícia,
 Posso afirmar com perícia
 Que o sujeito fica bom.

(COMEÇA A OPERAÇÃO, QUE DEVE SER ENCENADA COMICAMENTE, COM MUITO TALCO POLVILHADO, RUÍDO DE SERROTE E MARTELADAS, ESGUICHOS DE TINTA VERMELHA E ETC.).

- CORONEL — (ENTRANDO) Que bagunça é essa em minha casa?
 Pensam que não tem dono, não?

- RAIZ — É não, só tô operando
 O irmãozinho de Cancão.

- CORONEL — E será que meu telheiro
 É sala de operação?

- RAIZ — Foi o jeito, o homem é doido.

- CORONEL — Deixe-me reparar.
 (DESCOBRIR O ROSTO DO VENDEDOR)
 Esse homem é o Vendedor
 Que veio denunciar
 A mãe de Cancão de Fogo.
 (A CANÇÃO) Tu agora vais contar
 Essa história muito bem.
 (A RAIZ) Mas primeiro solta o homem.

- RAIZ — Eu não sabia de nada
 Foi Cancão que me enganou. (COMEÇA A DESAMARRAR O VENDEDOR)

- CANÇÃO — Ora, senhor Coronel
 Foi um ato de cristão.
 Esse pobre tava doido.

- VENDEDOR — Ai, a minha cabecinha... Coronel resolve o meu caso, o senhor me prometeu.

- CORONEL — (AVANÇANDO PARA CANÇÃO) Agora tu me pagas,
 Por fim te botei as mãos.

- CANCÃO — (ESCONDENDO-SE POR TRÁS DO VENDEDOR)
Ninguém pense que se livra
Da quengada de Cancão.
Tu roubaste minha mãe
Vendendo, por ouro, latão.
Mas agora estou vingado!
- VENDEDOR — Espia pr'esse ladrão!
O dinheiro de tua mãe
Nem estava em circulação!
- CORONEL — Acaba com esse bate-boca!
(A CANCÃO) Vou te levar prá prisão.
Teje preso, bicho ruim.
- CATARINA — (ENTRANDO) Pai, não faça isso não!
- CORONEL — (À CATARINA) Tu ainda defendes esse cabra?
- CATARINA — Ai, meu pai, nem sei como diga
O sujeito me enrolou
Me botou no pé do muro...
- CORONEL — Ai meu Deus, eu fico louco!
O que foi que aconteceu?
Filha ingrata, miserável?
- CATARINA — Cancão me comprometeu.
- CORONEL — Quer dizer, tu não és moça?
- CATARINA — Agora, só na idade.
Mas quero casar com ele
Prá honrar minha virgindade.
- CORONEL — (SOLTANDO CANCÃO) Ah, oachorro miserável
Dessa agora tu escapaste.
- CANCÃO — Prá cair noutra pior?

- CORONEL — E também não quer casar?
- CANCÃO — Prefiro ir prá cadeia
Comer feijão do Governo
A comprar feijão pros outros...
- CORONEL — Desonraste minha filha.
Ou casas, ou eu te capo. (PUXA A PEIXEIRA)
- CANCÃO — Não fui eu, foi o Raiz!
- RAIZ — Que é que eu tenho com o pato?
- CANCÃO — Foi teu xarope, infeliz,
Que deste a ela na praça
A causa dessa desgraça.
- CORONEL — (À CATARINA) É verdade o que ele diz?
- CATARINA — Sim, tomei desse xarope.
Mas o que tem isso a ver?
- CANCÃO — Me creia, seu Coronel:
Esse doutor charlatão
Preparou uma ingrezia
Pr'ela perder a razão
E tentar me seduzir.
Resisti, mas a carne é fraca...
Ela me fez ameaça
E aí... eu me perdi!
- RAIZ — Mentira, amaldiçoado!
- CORONEL — (A RAIZ) já vi que foi teu feitiço.
Muito minha filha mudou.
- CANCÃO — (AJUDANDO) Voltou até à maneira
De falar do interior...
- RAIZ — (A CANCÃO) Eita, serpente do mal!
(AO CORONEL) É conversa, Coronel.

- CATARINA — Quero casar com Cancão!
- VENDEDOR — E eu, que fiquei roubado
E com o totó lascado
Por causa de uma encomenda?
Prá mim há justiça ou não?
- CORONEL — Raiz, tu me desonraste.
- RAIZ — (AFLITO) Ela estava com caganeira.
Aí, eu dei o xarope.
- CORONEL — Ficaste boa, minha filha?
- CATARINA — Piorou, virou chicote.
- CANCÃO — (DOMINANDO A CENA) Então não
era prá tripa
O remédio que tu deste.
- CORONEL — (A CANCÃO) Mas, pesando bem, foste
tu o autor desta confusão:
Vais agora pra cadeia
E te casas na prisão!
- FILOMENA — (ENTRANDO) Consegui vender a por-
ca!
Que diabo deu aqui?
- CANCÃO — Repare, sá Filomena,
Estão querendo me prender.
Se me prenderem, confesso
A "razão do meu viver".
- FILOMENA — Não, por Deus, não faça isto!
(SOLTANDO CANCÃO DA MÃO DO
MARIDO)
Marido, perdoa Cancão!
- CORONEL — Agora não entendo mais nada...

- FILOMENA — Não me peças explicação.
Te suplico de joelhos:
Salva o homem da prisão!
- CORONEL — Tu soubeste o que essa peste
Preparou prá nossa filha?
- FILOMENA — O que foi, por caridade?
- CORONEL — Deflorou-lhe a virgindade.
- FILOMENA — (À CATARINA) Sujeita, isso é verdade?
(CATARINA FAZ QUE SIM E FILOME-
NA AVANÇA PARA CANCÃO)
Arranco-te os olhos da cara!
- CANCÃO — (CORRENDO) Segura essa cascavel!
- FILOMENA — Eu te pego, miserável!
- CORONEL — (SEGURANDO FILOMENA PELO
BRAÇO) Pensa no que estás fazendo.
Temos que casar o homem.
- FILOMENA — (SOLTANDO-SE E PARTINDO PARA
CANCÃO)
Que mal faz um genro cego?
- (QUANDO FILOMENA ESTÁ PRESTES A AGARRAR CAN-
CÃO, SURGE ONOFRE)
- ONOFRE — Reunião de família?
- FILOMENA — (AMEDRONTADA) Onofre, tu por
aqui?
- CORONEL — (A ONOFRE) Meu amigo advogado!
- FILOMENA — (ESTENDENDO POLIDAMENTE A
MÃO A ONOFRE)
Meu compadre, como vai?
- ONOFRE — Tudo bem, e os compadres?

- CORONEL — Levando, como se pode.
- CANCÃO — Seu Onofre, seja benvindo!
É uma honra muito grande.
- ONOFRE — O senhor já me conhece?
- CANCÃO — Recebi o seu cartão.
Como vai a "Venturosa"?
Não é esse o nome da pensão?
- CORONEL — Que estória é essa, Onofre?
- CANCÃO — (INDICANDO FILOMENA, ONOFRE
E A SI MESMO)
Nós três aqui entendemos.
Não é, dona Filomena?
- FILOMENA — (PUXANDO CANCÃO À PARTE) Aqui
está o seu dinheiro.
(ALTO) Já não quer se retirar?
- CANCÃO — O apurado foi pouco,
Ainda quero ficar.
- CORONEL — Onofre, que estória é essa
Desse tal desse cartão?
- ONOFRE — Um cartãozinho besta...
- CANCÃO — (MOSTRANDO A FRENTE DO CAR-
TÃO)
A vista é muito bonita!
- CORONEL — É o Recife, deixa ver.
- CANCÃO — O retrato foi tirado
Na praia da Piedade.
Vê quanta mulher bonita!

(VAI ENTREGANDO O CARTÃO AO CORONEL)

- FILOMENA — Meu marido, cuidado!

- ONOFRE — (AO MESMO TEMPO) Seu coronel, cui-
dado.
- CORONEL — Que nervosismo é esse?
Será que não posso ver?
- FILOMENA — (DESCONFIADÍSSIMA) É que só tem
mulher ruim mostrando as pernas de
fora.
- CORONEL — Desde que seja a mulher dos outros
Pode ser ruim à vontade (TODOS RIEM)
- CANCÃO — E se fosse a do senhor? (SILÊNCIO
SEPULCRAL)
- CORONEL — Matava sem piedade!
Mas, graças a Deus, Filó
Só tem me dado bondade.
- FILOMENA — (GAGUEJANDO) Faço o que posso,
senhor.
- CORONEL — Já viu tamanha humildade?
Mulher séria está aí.
(A CANCÃO) Agora, mostra o cartão.
- ONOFRE — Mostre primeiro a mim.
- FILOMENA — Eu também quero espiar.
- CANCÃO — Já que há tanto interesse
Em se apreciar a paisagem,
Vamos fazer um leilão;
Quem der mais, vê à vontade.
- CORONEL — Por mim, não tenho interesse...
- CANCÃO — O senhor fica por fora
Se ninguém arrematar,
Lhe entrego e vou embora.
Vamos lá! Quem arremata
Esse bonito cartão?

- ONOFRE — Ofereço vinte mil!
- CANCÃO — É pouco, ninguém dá mais?
- FILOMENA — Eu dou um bode capado,
Vinte galinhas pedrês,
Um boi, um santo, um vestido,
Dois capões e uma rez.
- CORONEL — Ficaste doida, mulher?
Quer me deixar arruinado
Por uma prenda tão besta?
- CANCÃO — Ô povo maleducado:
Com oferta tão pequena
Eu entrego ao coronel.
- CORONEL — É melhor ficar comigo.
- CATARINA — Mãe, aumenta a cotação
Ou nós estamos lascadas!
- ONOFRE — Eu entro com um milhão!
- FILOMENA — Eu ofereço esta casa!
- CORONEL — Tem juízo, Filomena!
- CANCÃO — Atenção pro resultado:
Ganha Onofre e Filó!
(A ONOFRE) Deixa ver o teu dinheiro.
(A FILOMENA) A casa fica onde está.
Providencie escritura.
Leve lá na minha casa
O juiz e o escrivão
Que aí eu faço a partilha
Desse famoso cartão.
- CORONEL — Mas eu estou arruinado!
- CATARINA — E eu, mulher sem marido.
Vou prá rua da amargura.

- VENDEDOR — E eu, com o quengo lascado?
- FILOMENA — Valei-me, oh virgem pura!
- (CANCÃO CONTINUA CONTANDO DESPREOCUPADAMENTE O DINHEIRO)
- CORONEL — (A CANCÃO) Mas tu me pagas, desgraça
Cachorro amaldiçoado,
Espírito da perdição.
- RAIZ — Tu quengaste toda gente
Mas comigo é diferente.
Vou dar a definição:
Do poder da minha mente
Você vai ver o prodígio
Na praga que vou rogar:
Tu vais morrer afogado,
Não na água, mas no vento,
Sêco que só bacalhau.
Depois, tem um passamento,
E sem nem um santo bento
Na hora da extrema-unção
Vais direto pro inferno
Roubar as almas do Cão. (AJOELHA-SE
E CANTA)
Ôlê-lê Babau da Morte!
Traz a foice e o facão.
Veste o teu manto encarnado
Com escamas de dragão.
Bandeira preta arriada,
Vadeia de madrugada,
Traz a morte prá Cancão!
- CORAL — (OFF) — Ô-lê-lê Babau Celeste!
Que decide a nossa sina,
Vem com a foice afiada
E um novelo de linha.
Corta o fio prateado
Que desenha o bordado
Dessa nossa estranha vida!

(RITMO. ENTRA O BABAU DE VERMELHO, COM UMA ENORME FOICE PRATEADA. SUA ENTRADA IMPONENTE A TODOS ATEMORIZA)

TODOS — Olh'o Babau, bate já. Bate já, bate já.

BABAU — Qual é a causa da briga?
Quem foi que amarrou o bode?
Apareça o responsável!
Venho impor respeito e ordem.
A sina do acusado
É inapelável: Morte!

CATARINA — Senhor Babau Poderoso!
O culpado é Cancão
Que tirou-me a virgindade
E depois me abandonou!

BABAU — Deixa de ser mentirosa;
Falsa, hipócrita e covarde!
Já foste de muito homem
Na tua Universidade.
Vai cuidar da caganeira
E deixa de dizer besteira.
Quem é mais que quer falar?

VENDEDOR — Ninguém tem mais razão
Nessa briga do que eu.
Pois tive o quengo operado
E ainda fui roubado
Por Maria Pitombeira
A mãe de Cancão de Fogo.

BABAU — É verdade, te roubaram
Mas porque tu és ladrão.
Recebeste a nota falsa
Mas vendeste, desgraçado,
Bem caro um anel de latão.
Em ti a vingança é justa.
Quem tem mais reclamação?

ONOFRE — E eu que perdi mil contos?

BABAU — Foi bem feito e merecido,
Pois enganaste teu amigo
Vadiando com a mulher dele.

FILOMENA — E eu que perdi a casa
Só por culpa de Cancão.
Sem falar na porca prenha
E o resto da criação.

BABAU — Teu castigo foi pequeno
Mulher galheira e canalha!
Que precisão tinhas tu
De enfeitar o teu homem
Com tamanho par de galhas?

CORONEL — Tú me traíste, Filó!
Vou tirar minha vingança.

BABAU — Fica quieto, corno velho,
Tu só quiseste ajudar
O safado do Vendedor
Porque ele te ofereceu
Metade da roubalheira.
Ao castigo te consagro:
Serás corno conformado
Pro resto dos dias teus!

(BABAU PÕE UM PAR DE CHIFRES NA TESTA DO CORONEL)

CORONEL — Neste caso, não reclamo,
E te perdôo, Filó!
E já que estamos sem dinheiro
Vou te arrumar uns parceiros
Prá tu vadiar melhor.

CANCÃO — A conversa está animada
Mas não deve ser cedo, não.
E já que está tudo arrumado
Vou me mudar pr'outro Estado.
Até mais, meu povo bom.

BABAU — (A CANCÃO) Peraí, que pressa é essa?
Então, tu és inocente?
Vais embora sem sofrer
Uma Ave-Maria de penitência?

CANCÃO — Acho que não tenho culpa.
Desculpe a comparação:
Mas ladrão que outro rouba
Tem cem anos de perdão.

BABAU — Pois tu, de todos, mereces
Um castigo bem maior.
Vais morrer!

CANCÃO — Não diga isso
De minha mãe tenha dó!

BABAU — Já está dada a sentença.
Vais cumpri-la sem detença.
Vou te reduzir a pó.

(RECOMEÇA O RITMO. BABAU INDICA QUE DEVEM
AGARRAR CANCÃO. DEPOIS DE ALGUMAS CORRERIAS,
ELE É FINALMENTE CERCADO)

BABAU — (BRANDINDO A FOICE) Chegou tua
hora extrema!

CANCÃO — Mas primeiro me atenda
Cumprindo um pedido meu.

BABAU — Concedo. O que tu queres?

CANCÃO — (APONTANDO PARA CIMA) Segurar
este satélite
Que vem caindo do Céu.

(TODOS OLHAM PARA CIMA, ATEMORIZADOS. CANCÃO
FOGE)

TODOS — Pega Ladrão!!!!

(BLACK-OUT)

CENA IV

(CASA DE CANCÃO DE FOGO. UMA ARCA. CADEIRAS.
UMA CAMA MUITO VELHA).
(EM CENA, MARIA PITOMBEIRA).

CANCÃO — (ENTRA CORRENDO) Mamãe, mamãe,
me acode!

MARIA PITOMB. — Cancão, que aconteceu?

CANCÃO — (TIRANDO O DINHEIRO DO BOLSO)
Almufambe esse dinheiro!

MARIA PITOMB. — Mãe do Céu, ficamos ricos!
Mas tu não pareces alegre.

CANCÃO — Estou num aperto danado.
Mãe, eu fui condenado.

MARIA PITOMB. — Condenado? Em que prisão?

CANCÃO — Na prisão da sepultura,
Em cova rasa e escura
Vai-se acabar teu Cancão.

MARIA PITOMB. — Deixa de brincar comigo.
Agora que estamos ricos
Vamos viver regalados.
Comer do bom e do melhor,
E vestir rendas e brocados.
Fazer festas animadas
Que aturem a semana inteira...

CANCÃO — Ah, s'isso fosse verdade...

MARIA PITOMB. — Vai ser verdade, Cancão...
 Com essa riqueza toda
 Vamos viver abastados
 Pro resto dos nossos dias.
 E seremos respeitados
 Bem servidos, bajulados,
 Como gente importante.
 Pois ladrão é só quem rouba
 Um pãozinho prá comer.
 Quem rouba muito tem glória
 É citado nas Escolas
 Que é prá ninguém esquecer.

CANCÃO — Prá mim já não é vantagem
 Toda riqueza do Mundo
 Pois a Morte me procura.

MARIA PITOMB. — A morte?

CANCÃO — Sim, o Babau.

MARIA PITOMB. — Que dia amaldiçoado!
 Meu filho, estás lascado!

CANCÃO — Mas não me entrego assim, não!

MARIA PITOMB. — Não adianta, meu filho.
 Aceita logo o castigo.
 Da morte ninguém escapa.

CANCÃO — Mas inda sou Cancão de Fogo
 E se a Morte quer me pegar
 Tem que ser mais viva que eu.

MARIA PITOMB. — Isso de nada adianta...

CANCÃO — Preste atenção no meu plano:
 Está vendo aquele baú
 Ali, no canto da sala?
 Vê bem: ele tem um buraco na tampa
 Por onde passava o vêio.

MARIA PITOMB. — É como você diz.

CANCÃO — Pois eu me escondo nele
 Com conforto e sem perigo.
 Pelo buraco respiro.

MARIA PITOMB. — E eu, que devo fazer?

CANCÃO — Tu vais ficar como estás
 Cuidando da tua casa.
 Mas diga que eu fui embora
 Quando a Morte perguntar.

MARIA PITOMB. — Mas ninguém engana a Morte!
 Cancão, vê lá o que faz.
 (OUVE-SE A MÚSICA DO BABAU SE
 APROXIMANDO)

CANCÃO — Mãe, eles já estão chegando.

MARIA PITOMB. — Estão perto daqui.

CANCÃO — Não esqueça sua parte...

MARIA PITOMB. — Digo que tu te danaste
 Pró sertão do Piauí.
 (CANCÃO ENTRA NA ARCA)

MARIA — (BATENDO NA TAMPA DA ARCA). Fica quieto,
 eles já vêm. (ENTRA O BABAU, SEGUIDO DE TODOS OS
 PERSONAGENS DA CENA ANTERIOR, MAIS O ESCRIVÃO
 E O JUIZ).

TODOS — É o Babau da Morte!
 É o Babau da Morte!
 Rei de um Reinado.
 Pai de uma Nação.
 Ele vem de dia
 Trazendo a noite,
 Dentro do seu manto
 De escuridão

MARIA PITOMB. — Aqui eu. Precisava tentar gente prá vir
 buscar a Vida de uma velha?

- BABAU — O teu dia não chegou
Embora muito não tarde.
Vim buscar o teu filho.
- MARIA PITOMB. — Não sei dele, não.
- BABAU — (RINDO) Quer enganar a Morte, é?
Está bem, eu espero. (SENTA-SE NO BAÚ)
- MARIA PITOMB. — Êpa, não sente aí, não.
Tome cá uma cadeira.
- BABAU — Aqui está muito bom.
Onde é que está Cancão?
- MARIA PITOMB. — E eu sei?
Passou por aqui, arrumou a mala
E danou-se sem destino
Pelo meio da caatinga.
- BABAU — Dessa ele se livrou.
Vou-me embora, fique em paz
Até chegar sua vez.
- MARIA PITOMB. — Vá por ali, talvez o senhor o encontre.
Ele não disse para onde ia.
- (O BABAU SE LEVANTA DO BAÚ E SOLTA UMA GARGALHADA)
- BABAU — Esse aí já está no papo!
Peidei dentro do baú.
Essa hora está morrendo,
E eu vou prá Caruaru
Matar um velho de cem anos
Que está ferido no braço.

(RETIRA-SE RINDO E DANÇANDO. REPETEM-SE OS VERSOS DA ENTRADA. MARIA CORRE E ABRE O BAÚ)

MARIA PITOMB. — Cancão! Estás vivo? Me fala!

- CANCÃO — Eita catinga da gota!
Estou sem força, estou morrendo...
- (RETIRAM CANCÃO DO BAÚ E DEPOSITAM SOBRE A VELHA CAMA)
- Chamem Juiz e Escrivão
Pr'eu fazer meu testamento
Antes que a vida se acabe.
- JUIZ — Eu sou o juiz da vila
E esse é o Escrivão.
- CANCÃO — Já farejaram a carniça?
- JUIZ — Viemos trazer a escritura
Da casa do Coronel
Que ganhaste no leilão.
- CANCÃO — Pois chegaram em hora boa.
Tome nota em seu registro
Da vontade de Cancão:
Prá mãe, deixo duas casas:
Esta e a do Coronel,
Com tudo o que tem dentro.
Pro senhor e pro Juiz...
- ESCRIVÃO — Vai deixar coisa prá nós?...
- CANCÃO — Deixo um Edifício inteiro
Com bem mais de três andares
No bairro de Santo Antônio,
Avenida Guararapes,
Na capital do Estado.
- JUIZ — Mas vejam quanta bondade!
- CANCÃO — Agora, deixa eu morrer
- MARIA PITOMB. — Cancão, meu filho adorador!

CANÇÃO

- (À MARIA) Já quengamos muita gente
 Por esse mundo de Deus.
 Mas a Morte me quengou.
 Foi mais esperta que eu...
 (MORRE. MARIA CHORA)

JUIZ

- Se console, sinhá dona.
 Seu filho foi bom cristão
 Generoso e Magnânimo.
 Digo com tino certo:
 A despesa do enterro
 É minha e do Escrivão.

ESCRIVÃO

- De minha parte, eu prometo:
 O inventário completo
 Não vai lhe custar tostão.

JUIZ

- Vou providenciar um enterro
 De primeira qualidade
 Como reconhecimento
 À sua imensa bondade. (SAEM O JUIZ
 E O ESCRIVÃO)

TODOS

- (MÚSICA DE "INCELENÇA")
 Levai, oh santa incelença
 O bagaço de Cancão
 O sujeito mais safado
 Que andou pelo sertão.
 A cova em que se enterrar
 Tem que ser larga e profunda
 Senão ele ainda rouba
 Os ossos das catacumbas.
 Se for pro Céu, tome tento
 Meu São Pedro guardião.
 Passe toda virgem à chave
 Bote os anjos na prisão.
 Se tiver dinheiro, guarde.
 Não confie nas vantagens
 Que vai lhe contar Cancão.

(ENTRA UM HOMEM TRAZENDO UM CAIXÃO DE UM
 COLORIDO VISTOSO, ENFEITADO DE BANDEIRAS. CAN-
 CÃO É POSTO NO CAIXÃO E LEVADO EM CORTEJO, EN-
 QUANTO OUVES-SE O)

CÂNTICO DO ENTERRO:

Adeus, adeus 'Cancão
 Começaste a viagem
 Prás terras do outro lado
 Pro sertão da eternidade
 Onde tudo é luz sem sombra
 Como um grande meio dia
 Ao lado de Jesus Cristo
 E da Santa Virgem Maria!

(TODOS SE RETIRAM, ENQUANTO MARIA PITOMBEIRA
 PERMANECE CHORANDO. PAUSA LONGA. OUVES-SE
 UM GRITO: "FUI ROUBADO! PEGA LADRÃO!")

(ENTRAM O JUIZ E O ESCRIVÃO).

JUIZ — Que moleque mais safado!

MARIA PITOMB. — Tem respeito, desgraçado!

ESCRIVÃO — O teu Cancão me enganou!

MARIA PITOMB. — Mas como, se já está morto?

JUIZ — Telefonei pro Recife
 E o Edifício que existe
 Na Avenida Guararapes
 É o prédio dos Correios...

MARIA PITOMB. — Que é que tem? Ele só disse que deixou
 Não disse que era dele.
 E se nada ele levou
 Deixou tudo que era estrada
 Mata virgem e serrote.
 Deixou até o Amazonas,
 As praias, os ribeiros,
 As cidades, as construções.
 Deixou pontes, usinas, rios
 E mais os vinte e tantos estados
 Que formam nossa nação.

ESCRIVÃO — E a despesa do enterro?

MARIA PITOMB. — Tu disseste e declaraste
Que gastavas esse dinheiro
Porque Cancão era bom.

JUIZ — Pensamos que era bondade
Do patife do teu filho
Um edifício nos deixar...

MARIA PITOMB. — Pois então, não reclame.
Quis roubar, saiu roubado.
VEJA A BONDAD E EM QUE DÁ!
E agora, vá-se embora
Se suma de minha casa
Mas antes, me escute cá:
A derradeira quengada
Que preparou o meu filho
Foi coisa de bom cristão.
Pois quis fazer como Cristo
Que na hora do suplício
Morreu entre dois ladrões (INDICA O
JUIZ E O ESCRIVÃO)

FIM DA PEÇA