

“RECONHECIMENTO DE NÊMESIS”: MOMENTOS DO GRÃ CÃO

*Ivone Daré Rabello**

RESUMO

O poema “Reconhecimento de Nêmesis”, pertencente ao livro A costela do Grã Cão, de Mário de Andrade, é neste ensaio interpretado a partir de uma análise estilística e temática. No texto, o eu lírico revela a si mesmo um outro de si – o menino de sua infância, que o invade – e representa o mundo dos homens comuns como antagônico a ele. A partir desses temas da cisão interna e do desacordo com o mundo, o ensaio investiga de que maneira se constrói o texto, na unidade forma/sentido, privilegiando a tensão existente entre dois ritmos: o do mundo, que uniformiza, e o da poesia, que resiste. Dessa tensão resulta a exibição da fratura do eu poético e sua impossibilidade de marchar no compasso dos homens comuns. Com essa leitura, o ensaio finaliza apontando alguns dados interpretativos para os livros A costela do Grã Cão e Livro azul, entendidos como momentos complementares da produção de Mário de Andrade: do ser que gera sua obra na dor ao ser que prega o reino da liberdade, na construção exorcizante e revolucionária da poesia.

Unitermos: *Literatura brasileira – Teoria literária – Poesia brasileira – Crítica literária.*

I

“Então Jeová Deus fez cair um sono profundo sobre o homem, que adormeceu; tirou-lhe uma das costelas e fechou a carne em seu lugar. E a costela que Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher.”

Gênesis, II, vv. 21 e 22

(*) Pós-graduanda na área de Teoria Literária da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e bolsista da FAPESP.

Da costela, nasce o casal, sob o signo da perfeição divina: Deus, Adão e Eva – uma trindade que, consagrada à indiferenciação, à totalidade, destinou o Uno a se fragmentar para o resto dos tempos. A costela, símbolo da criação de um homem ainda divino (ainda não transgressor), é também símbolo daquilo que nesse homem já é imperfeição: a necessidade de complementação, a necessidade do outro. Símbolo do casal, que se unifica, é também o símbolo de sua condenação: do homem em unidade com o paraíso advém o homem compelido a estar em um outro, o homem que busca, eternamente, recompor o que fora uno. A costela marca o homem que, incompleto, dá formas à sua incompletude e se destina à cisão.

Sob o signo do divino, o homem se condena. E segue a trilha desse seu caminhar.

Mário de Andrade, homem e criador. Em seu trajeto, instaura a representação literária de sua dor: *A costela do Grã Cão*. Esse homem é também potência e pulsão; Mário é Deus de sua criação. Também ele cria, em similitude com Deus, seu Adão e sua Eva. Adão é, nele, o Grã Cão: o Deus cria seu Demônio. Eva é, nele, ainda apenas uma virtualidade: uma costela que reúne fragmentos espalhados na representação de seu trajeto de vida (poemas de 24, 26, 28, 29, 32, 33, 37, 38 e 40). E essa Eva virtual, essa apenas costela, tem em seu núcleo não o outro, mas a si mesmo: no centro do livro, no centro de *A costela do Grã Cão*, há um ostensivo subtítulo que reúne cinco poemas: “Grã Cão do outubro”. Do Grã Cão sai a costela que gera o Grã Cão: o poeta de 33, o poeta da crise dos quarenta anos.¹

A trindade divina, bíblica (que paradoxalmente apontava e condenava o homem a buscar seu par eternamente e a eternamente reviver a incompletude), torna-se aqui unidade demoníaca, num espelho: o poeta cria a sua própria poesia que o cria – todos demônios, nascidos sob a égide do Grã Cão, a apontarem a cisão. Mas o espelho atravessa o reino e aponta um outro: o poeta que cria a poesia que o cria – todos demoniacamente a afirmarem a possibilidade de superação. *A costela* foi seguida de *Livro azul*. Esses dois livros nunca apareceram separada ou independentemente. Só em 41 publicados, sob a forma de dois livros, inseridos em *Poesias*, ambos reúnem escritos centrados em 33 – ano dos quarenta anos do poeta Mário.

Ao demoníaco Grã Cão pertence a costela. Esta só se revela ao público junto ao *Livro azul*, que aponta o reino possível da comunhão, junto ao irmão pequeno (“Rito do irmão pequeno”), junto ao amor realizado (“Girasol da madrugada”) e junto ao espaço indiferenciado das águas da morte – tranqüilo reino do alívio das tensões (“O grifo da morte”).²

Na simbologia do Grã Cão e de sua costela, na simbologia de um outubro, muitas são as interpretações possíveis. Não se trata aqui de empobrecer a poesia de seus significados virtuais; antes, trata-se de decretar uma impos-

(1) Cf. cartas de Mário de Andrade em que ele depõe, emocionado, sobre sua crise dos quarenta anos e a articula à fatura de *A costela do Grã Cão* (In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. ed. crítica de Dileia Z. Manfio. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp; 1987. p. 45-6).

(2) Essa interpretação do conjunto dos dois livros apenas resume o caminho seguido por João Luiz Lafeté em *Figuração da intimidade* (São Paulo, Martins Fontes, 1986), no qual são analisados sobretudo *A costela do Grã Cão* e *Livro azul*, na demonstração do trajeto mítico da “viagem na noite” cuja etapa final é a *anagnórisis*.

sibilidade de penetrar todos os vastos campos desse labirinto. Ariadne impõe um fio que salva Teseu, ao conduzi-lo a uma porta de saída. Mas também o condena a não ver a beleza das portas sem saída da construção em vertigem.

Assim, nessa leitura que segue por um fio, o criador dá forma ao vazio gerando seu próprio demônio que o exorciza – não pela bíblica condenação à cisão, mas pela utópica pregação da liberdade. Desse criador, desse poeta, desse ser lírico que extrai de sua dor a sua geração – sua obra – procurar-se-á olhar (com o fio estreito de uma leitura) o mergulho na construção poética desse ciclo de criação/fingimento, que parece supor uma modelagem na argila.

As palavras são a argila com que esse criador modela o mundo.³ Dessa matéria, sairão sangue e saliva: momentos fulminantes da busca de um outro, das marcas da incompletude no presente (“Canto do mal de amor”), ou da esperança de completude no futuro (“Melodia Moura”), das marcas da fragmentação (“Reconhecimento de Nêmesis”, “Toada”); momentos fulminantes de pulsões de amor-morte, ímpeto destruidor que se identifica ao próprio demônio e que o identifica, arrasando o objeto de seu amor (todos os poemas sob o subtítulo “Grã Cão do outubro”); momentos da calma amarga na dura constatação das impossibilidades (todos os sete poemas finais de *A costela*, representados aqui nos versos que finalizam o “Grã Cão”: “Ai, que eu vou me calar agora,/ Não posso, não posso mais!”).⁴

Dessa matéria, sairá também o espaço utópico, a afirmação da não-liberdade no espaço real.⁵ Esse reino da utopia – feito não de sangue e saliva, mas de água e azul – funde o alto ao baixo, reúne céu e terra que incluem o irmão, o amor, a morte (respectivamente “Rito do irmão pequeno”, “Girassol da madrugada” e “O grifo da morte”). Esse reino do azul (*Livro azul*) necessitou do sangue e da saliva d’*A costela do Grã Cão* para ser gerado.

O labirinto seduz. Ariadne segue um fio que a conduz a uma só porta: à de uma saída. De toda essa matéria, feita de sangue, saliva, água e luz, a escolha é localizar um momento em que o Grã Cão, através de sua costela, revela, a si mesmo, o outro de si e, assim, representa-se o mundo que se opõe a ele: o mundo dos homens, o mundo de um Deus.

Apenas “Reconhecimento de Nêmesis” será percorrido: apenas um fio.

(3) Criador, usado aqui como sinônimo de poeta, abre o campo das analogias com a figura de Deus. Um deles é o da origem e usos do verbo *fingere*. A palavra ficção vem de *fingir (fingo, fingere)*, que tinha como significado inicial “tocar com a mão”, “modelar na argila”. Inclusive, na tradução latina da Bíblia, o verbo utilizado para indicar que “Deus criou o homem” é *fingere*. Assim, provavelmente o verbo *fingere* se ligue ao verbo *fazer* que, por sua vez, articula-se semanticamente à palavra *poiesis* (= fazer). Essas indicações etimológicas e semânticas são de autoria de Ivete Lara Camargos Walty, no livro *O que é ficção* (2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1986).

(4) Cf. LAFETÁ, João Luiz. op. cit.

(5) Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, desenvolve a idéia da utopia não como afirmação do “paraíso perdido”, mas como a revolucionária negação do real alienado (Cf. LAFETÁ, João Luiz. op. cit.).

Conhecer significa ao mesmo tempo apreender algo, captar um objeto exterior ao eu (objeto de seu conhecimento), e colocá-lo dentro de si: representá-lo. E, qualquer que seja a postura filosófica diante desse conhecimento, conhecer implica não apenas representar um objeto mas também desvelar-se a significação do real, em função do objeto representado.⁶

Em "Reconhecimento de Nêmesis", o Grã Cão que gera, na costela, a sua cosmogonia, torna a conhecer Nêmesis. Essa Nêmesis – velha conhecida do eu lírico, pois que a reconhece – é a representação de algo que já foi internalizado pelo sujeito e de algo que lhe dirige o olhar sobre o real. Nêmesis é representação de uma realidade do eu e, ao mesmo tempo, a confirmação de seu modo de mirar e apreender o mundo.

Quem é Nêmesis no poema? O que se representa nessa representação? Que estranha relação se estabelece entre esse conjunto de cabalísticas 13 estrofes,⁷ que mexe e remexe no tempo e na temporalidade, que cinde o eu em alma e olho, em menino e homem, e esse símbolo: Nêmesis? Que estranha relação une Nêmesis a um poema que relata o corte do fio da história que deveria unir o eu aos homens e, no entanto, aprisiona-o em seu quarto para, paradoxalmente, refugiar-se da "malvadeza brutaça" que o impede de seu estar no mundo?

Quem é Nêmesis nesse poema ao mesmo tempo contido e imprecatório? E a quem vinga ela?

Vinda da noite do que na cultura cristã chama-se paganismo, Nêmesis é divindade grega. Antes de ser divindade, porém, Nêmesis foi apenas uma mulher – filha da Noite que é filha do Caos. Engendrada nas Trevas, na genealogia do escuro, ela ousou não querer Zeus, ousou evitar ser possuída. Aí seu crime, aí seu excesso, aí sua punição: a filha da Noite torna-se então divindade, para punir os homens toda a vez que eles ousarem repetir o seu gesto de desafiar os deuses, não cumprindo seu destino de obedecer a eles. Origem da tragédia, Nêmesis retorna para punir o excesso, a *hybris*: qualquer tentativa de um homem de se elevar acima de sua condição humana a faz retornar, severa e silenciosamente: um dedo sobre os lábios, a imposição do silêncio é o seu sinal e o seu castigo.

(6) Cf. MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofia abreviado*. 4. ed. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, (1974).

(7) Interessante notar que, na magia, o 13 é um número que indica a morte (a carta 13 do tarô é a Morte, representada pela figura do ceifeiro e do esqueleto). Mais amplo que na cultura cristã, esse conceito, na magia, significa transmutação, passagem de ciclo. Se por um lado indica temor diante do desconhecido, por outro afirma a passagem para outra etapa do conhecimento. Mário estudou a música e a feitiçaria e, embora não se trate de dizer que o número de estrofes é aqui proposital, não se pode deixar de notar as relações possíveis entre o número de estrofes e o conteúdo do texto.

Vingadora de toda maldade, castigadora de todo orgulho, ela é também inimiga da felicidade: Nêmesis lembra ao homem que ele é apenas humano, que não pode ousar fugir a essa sua condição – impõe-lhe limites. Mas Nêmesis lembra também que os deuses invejam sua própria criação, não aceitam os homens que arriscam sobrepor-se à sua humanidade.⁸

Simbolicamente, Nêmesis e Prometeu são irmãos na ousadia. Mas, também simbolicamente, Nêmesis pune Prometeu.

O Grã Cão a nomeia, a invoca, a reconhece. De que vingança se tratará? A vingança de Nêmesis – e uma de suas significações é essa (Nêmesis é vingança) – supõe ter havido um desequilíbrio no universo. De que desequilíbrio se trata?

Já numa leitura inicial do poema, é possível detectar vários desacordos, desarmonias, oposições entre o eu e o mundo que é por ele olhado como homogêneo (as “estatísticas” do verso 144). O eu, depois de caminhar pelas ruas em busca frustrada de um outro (“Canto do mal de amor”), encerra-se em seu quarto; o mundo permanece lá fora, e o que o habita não são os homens, mas a vileza dos homens, numa forte e reiterada inversão entre o substantivo e o adjetivo (cf. verso 34: “a vileza humana”; e versos 101 e 102: “Ah! malvadeza brutaça/ Dos indivíduos humanos”). Desequilíbrio e dissonância: o ritmo da vida não comporta o eu; o ritmo unânime da vida, regido pela vilania, expulsa-o porque ele desafina. As várias imagens sonoras no corpo do poema (“a bulha dos meus desejos”, “a bulha da cidade”, “o murmurejo natal desta vida”, o “concertando as cruces do seu destino”) apontam que o desafinado não erra a melodia – é seu passo que caminha em um ritmo particular. Dissonância de passo: disritmia para o olhar da multidão que não admite a poliritmia, e disritmia para o eu que assim olha a multidão. Disritmia: e o ritmo é um fio na temporalidade, uma seqüência que tem de se tornar previsível no tempo – avante!⁹

Parece, então, que essa seqüência progressiva no tempo, que inclui uma certa previsibilidade – o ritmo –, não comporta uma falha no encontro do eu no mundo. Há um ritmo que o eu olha como homogêneo (o “ritmo unânime

(8) Há aqui leituras sobre a exegese e a significação do mito de Nêmesis, extraídas sobretudo do *Grand dictionnaire universel*, de Larousse, e do *Dicionário da mitologia grega*, de Ruth Guimarães (São Paulo, Cultrix, s. d.). A essas pesquisas acrescentou-se uma interpretação pessoal – não de todo desprovida de fundamentação. Aludo à polêmica de Platão e Aristóteles, que negavam a visão de Ésquilo, por exemplo, de que a origem da tragédia dos homens é a inveja dos deuses. Uma leitura do mundo foi, então, sepultada. O cristianismo certamente encarregou-se de tentar eliminá-la: deuses não têm inveja!

(9) Os termos “desafinação”, “desarmonia”, “dissonância” estão aqui empregados livremente, na representação simbólica. No sentido estritamente musical, não se pode passar de conceitos ligados à melodia e à harmonia (desafinação, desarmonia, dissonância) e aplicá-los ao ritmo – já que esses códigos supõem sistemas específicos que os referenciam. Por exemplo: para pensar o desarmônico é preciso estar centrado num cânon rígido da harmonia. O olhar que chama de dissonância um acorde de 7ª, por exemplo, é o de quem está centrado na harmonia tradicional. As ressonâncias simbólicas desse código musical estão presentes no poema e são utilizadas aqui para metaforizar esse jogo: código e cânon, código e ruptura, convenção e liberdade.

desta vida”, dos versos 168 e 169), marcado pela vileza, pela ambição, pela podridão do podre (estrofes III, VII e VIII) e pelo movimento para frente. Há um outro ritmo – uma outra seqüência de sons num outro tempo – que é o do eu. Há *um* som e *outro* som; se poderiam não ser excludentes, o eu, porém, os olha como tal. E se o som só existe no tempo – se só se pode pensar na música como a distribuição do tempo entre os sons –, trata-se para o eu de compor uma música, de compor o som que, distribuído no tempo da poesia, no ritmo das palavras, é ao mesmo tempo tentativa de equilibrar-se ao ritmo da vida e exibição da fratura que o impossibilita de marchar no mesmo compasso.¹⁰

O tempo linear só se compõe enquanto existe uma distribuição de fatos não simultâneos e enquanto um olhar assim o mira. Nesse sentido, a temporalidade é rítmica – e essa pode tornar-se uma imagem que fornece chaves para uma compreensão do poema. Assim, no texto em que o eu separado do mundo percebe-se diferenciado da unanimidade (ele é um outro, negado e negador, do mundo, com “amargura visguenta pelos homens”) e percebe-se cindido (duplamente, do mundo e de si mesmo, no homem que vê o outro de si, o “menino”, a “assombração”), há um desejo de harmonia, de “concerto”, de construção de um ritmo que faça caminhar o tempo.¹¹ Isso significa adequar-se ao sistema do ritmo concorde e unânime ou ostentar a disritmia para afirmar a poliritmia, a pluralidade, a construção de outros sistemas de ritmar, de mirar, de representar e de sonhar?

Neste poema (de março de 26), o programático Mário modernista constrói versos de sete sílabas. O programático modernista retoma o verso metrificado, ainda no programático desejo de atar as pontas da tradição popular (e as redondilhas são os mais populares e usados versos em Língua Portuguesa) às da vanguarda. Tudo parece consoante. Mas de novo há a desafinação, a quebra de um “ritmo unânime”, a exposição da fratura. As redondilhas parecem camisa-de-força em que o eu se debate; o ritmo desses versos não segue a lógica da métrica; não é regular. Os versos estão marcados pela não-uniformidade e não-coincidência no número e na distribuição das sílabas átonas e tônicas. A marcha dos sons no tempo não se uniformiza à lei da conven-

(10) Octavio Paz, em *Signos em rotação* (São Paulo, Perspectiva), escreve sobre o ritmo da convenção e o ritmo natural; distingue metro e ritmo; e afirma a poesia da linguagem pairando em e sobre os cânones. A dialética da convenção do ritmo e da métrica, que se desenvolve historicamente, aponta a liberdade, a sistematização e o aprisionamento da poesia aos cânones – com a conseqüente luta dos poetas.

(11) Mário foi, também, músico. Se utilizou o verbo *concertar*, isso certamente não se deve a um equívoco. Ou, se houve o equívoco, ele é significativo demais: ostenta a busca da música, que é ritmo e som. Mas que é também relação do homem com a ancestralidade e a primitividade: antes da linguagem articulada, o homem vivia em sons: natureza, sem cultura. Totalidades.

ção: o verso está com o pé quebrado.¹² A marcha dos sons no tempo retoma um outro ritmo, da primitividade que não se cabe.

O pé quebrado faz do texto algo que, podendo ser puro jorro da prosa, da linguagem com seu ritmo essencial, revela o desejo implacável, do eu, de metrificar com ritmos desiguais. Não bastasse o pé quebrado, também a redondilha, ostensivamente aparente, cabe mal à leitura – ainda que só com os olhos: *enjambements* contínuos (contínuos deslocamentos entre o que o olho vê ou o ouvido escuta e o sentido exige) compõem o texto, quase a gritar que o verso NÃO se cabe, que a métrica (a distribuição do sentido no tempo) tem de transbordar e o ritmo, desritmar.¹³ O verso de ritmo livre, apesar da aparência da metrificação que lhe exige regularidade, e o *enjambement* como procedimentos constantes da composição do poema retomam o núcleo gerador do tema: parece que há um ritmo que o poeta tem de criar, sem o auxílio de fora, pois o ritmo do mundo o expulsa. A tal ponto se exacerba essa disritmia (ou a existência de dois ritmos que não dialogam entre si) que a redondilha não se cabe entre as estrofes; o *enjambement* torna-se uma ligação não de frases, mas de estrofes:

estrofe XI - verso 166

1 2 3
De parar...

estrofe XI - verso 167

4 5 6 7
Menino, sai!

em que o que é ruptura (mudança de estrofe) torna-se continuidade (permanência da redondilha).

De pé quebrado, o eu segue, tentando seguir o ritmo da maioria, denunciando o ritmo da maioria: usando o ritmo da convenção para estilhá-lo. A aparência de ordem da métrica é camisa-de-força que revela, ocultando, a desordem.

E onde está a desordem? Na negativa de seguir ou naquilo que o impede de seguir? De um lado, o eu está em discordância com o mundo (no quarto em oposição ao de fora, na inocência que teima em persistir frente à vileza, no menino – inocência – frente à “malvadeza brutaça dos indivíduos humanos”) e não quer segui-lo. De outro, a permanência do menino dentro de si,

(12) Para não cansar com a demonstração, ficam ao pé da página alguns exemplos do que no texto é uma constância. Os versos, extraídos casualmente, poderiam ser quaisquer outros:

“Mão morena dela pausa (1-3-(5)-7)
No meu braço...Estremeci (3,7)
Sou eu quando era guri.” (2,4,7)

ou:

“Conscientemente implacáveis (4,7)
Imperiais no riso mau!...” (3,5,7)
“Ota, cabra demográfico” (1,3,7)

(13) Num poema de 185 versos, apenas 13 não têm, rigorosamente, *enjambements*.

o núcleo gerador da inocência que deveria ter acabado ao primeiro sopro de vida (cf. versos 170 a 174) o impede de seguir no ritmo convencional, o impede de sair para buscar e não encontrar algo semelhante a si mesmo.

A desafinação pode voltar-se agora, na análise, para a forma de conhecimento que o eu tem do real. Estaria liberto se ou bem amasse o menino de si (representação do seu conhecimento sobre a sua bondade e a sua inocência) ou bem o odiasse. No entanto, o que poderia ser tensão, alternância, é ambivalência: o impulso de amor e ódio se dá ao mesmo tempo – forças iguais colidem. O eu, portanto, não quer a exclusão e mira o mundo querendo impor nele o que nele há: pluralidades, poliritmia.

Assim, esse menino – metáfora e representação do conhecimento que o eu tem sobre si mesmo e sobre sua inocência – é também revelação do que no eu está cindido, não integrado. A bondade, a inocência são uma parte de si; desvela-se um segredo: o mundo feito de maldades obriga o homem a ser mau; verdade heróica e sofrida desse poeta que tem em si uma parte descolada dele – imagem de sua cisão, imagem daquilo que não é mais que uma parte dele, mas que cresce e ganha autonomia (cf. "... A primeira vez que veio/ Tive uma alegria enorme,/ Gostei de ver que já era/ Bem mais taludo e mais forte/ Que em pequeno"). Abandonar essa parte de si é poder estar no mundo (estrofe IX); abandonar-se a ela é impedir-se de estar no mundo (estrofes III e V). Em uma e outra alternativa, o eu tem de se entregar a algo, aqui ou ali, a este ou àquele ritmo: o do silêncio – apaziguamento de forças – ou o do rumor; ao menino ou ao mundo (versos 134 a 148). Realidades ambivalentes (o menino "trelento" traz os "silêncios puríssimos"; o "murmurejo natal desta vida" só raramente é "sem graça") e realidades, ambas, não excludentes. No entanto, aqui são vistas e representadas como opostas e autônomas. E o sujeito que as cria, o sujeito do conhecimento que assim as representa, representa-se como objeto delas. De pé quebrado, esse eu cindido em si e cindido no mundo é paciente: recebe a vileza do mundo, recebe a visita do menino. Mas ele também teme. E impreca. Contra um e contra outro.

O menino que lhe aparece, símbolo da inocência que não se perdeu, é quase um demônio que o espreita:

"Mão morena dele poussa
No meu braço... Estremeci."

Essa é revelação: o menino o invade, sem que o eu o chame, e instaura o reino da emoção. Esse que traz a mensagem reveladora em seu simples ato de aparecer é anjo ou demônio (cf. versos 39 e 40)? Os adjetivos que o qualificam o demonizam: feio, só-olhos, cabelos. Mas o que o define é sua verdadeira substância, sem qualificativos: "Eu era menino mesmo,/ Menino... Cabelos só".¹⁴

(14) Ainda que não seja objeto deste trabalho, não se pode deixar de ressaltar a ligação imagética deste com o "menino com cabelos" do "Tempo da camisolinha" (in: *Contos novos*); nem ao trecho em que o narrador afirma ter rasgado a foto em que aparecia com seus cabelos longos. A imagem da inocência teve de ser rasgada – diz o narrador – e a foto com cabelos cortados – continua ele – se não o explica, perdoa-o do que tem sido. Estuário de imagens, a obra de Mário de Andrade é também caleidoscópica: os pedacinhos de vidro retornam, compondo novos desenhos.

Nessa aparição, de alguém que toca sem ser chamado, nessa vida mais vital porque é “assombração”, pura essência, de novo suspende-se o fio da temporalidade. Disritmia. O “pousa” no presente traz o passado: “estreme-ci”. A seqüência verbal não “combina”, não se harmoniza. Ao relato progressivo, que se espera e sobretudo tarda (“mão pousa”, no verso 1; ele surge e se “bota rentinho de mim”, no verso 37; e remexe no quarto, verso 50; para sempre vir-e-ficar, no poema todo), instala-se o passado, a rememoração (versos 5 a 17), a reflexão que suspende o fato atual (estrofe II) ou o explica (estrofe III). O menino, descolado do eu, vem e desloca o tempo, congelando-o no eterno (“Mão/ Morena *sempre* pousando/ No meu ombro, aluada muito!”) ou no indefinido fluxo atemporal do gerúndio (“É um silêncio atravessando/ O corpo manso das cousas”).

O menino vem e presentifica, suspende o tempo, congelando a maldade lá fora e a bondade perdida num canto do eu.

Anjo ou demônio, esse que revela verdade tão fragmentada? Anjo ou demônio, esse que instaura o tempo para trás, o tempo que não se ritmiza com o “avante”?

E é preciso seguir o tempo. O eu, então, se explica, se retoma: sofrer traz o menino. O menino só vem quando se está no reino das totalidades (total alegria/total tristeza); ou para trazer a esperança ou para lembrar o sofrimento – ambos, excessivos. Ou vem a lembrar ao eu que ele é filho do Prometeu heróico, que rouba os deuses:

“(...) possuía

Uma alma aquecida pelo

Fogo humano do universo”;

ou para fazer-lhe companhia nas dores do Prometeu punido:

“A terceira vez é agora

E eu... não sei... não gosto dele

Mas não quero que o rapaz

Me deixe sozinho aqui.

Não danço mais dança-do-ombro!

Eu reconheço que sofro!”

O menino é a chaga que se recusa a ser indiferente, que se recusa a não viver o excesso. O menino desafia e faz invocar Nêmesis porque desafia os deuses que criaram os homens para serem apenas humanos. Sem excessos.

O Grã Cão tem o pé quebrado¹⁵ – sua grandeza está em sofrer (versos 75 a 80) e, assim, distinguir-se, diferenciar-se. O Grã Cão não é o homem criado por Deus, não é o homem que se adequa para não receber a punição de Nêmesis. Com o olho no ritmo da multidão, coração apertado por não se-

(15) Conforme Aurélio Buarque de Holanda, no *Novo dicionário da língua portuguesa* (1. ed., 3. impressão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s. d.), “pé quebrado” indica a composição poética *popular* quase sempre *satírica*, em geral muito empregada no pelo-sinal, no padre-nosso, na ave-maria e no testamento-de-judas. Neste poema, também o pé quebrado serve para dialogar com a religião e para, em vez de satirizá-la, invertê-la: Grã Cão, ritmo desigual, imprecação contra si e contra Deus.

guir, ele segue. Marcha descompassado: o estigma do que tem é, ao mesmo tempo, a marca do que não é.

O menino que lhe vem é o estigma do que tem e o encontro dele é sua maldição no mundo dos homens igual aos quais não é: os versos não se cabem, o que é inocência profana. Nova rebelação, nova ousadia, novo excesso: o texto, de revelação do sagrado reino da inocência, torna-se uma longa seqüência de imprecações, de blasfêmias – das mais cruas de Mário.

No centro do poema, a constatação do sofrimento:

“Eu reconheço que sofro!” (verso 100)

Logo após, nas estrofes VII e VIII, um jorro de enunciações, justapostas – sinais de uma descontinuidade que se dirige ao mundo externo –,¹⁶ de fusão de coisas heterogêneas (cada um e todos os homens), niveladas em sua essência revelada: não são os homens (que são maus) a essência, mas sim a malvadeza que essencializa e equaliza todos os homens (meros adjuntos ad-nominais desse ser abstrato):

“Ah! malvadeza brutaça
Dos indivíduos humanos,
Dos humanos desta praça!”

Nessa longa enunciação, nomes se sucedem a nomes; não há verbo, a não ser o infinitivo ou o gerúndio: a temporalidade se suspende. Os conteúdos nominais permanecem eles próprios, sem fios de história, no tempo eterno. A palavra poética profere e se produz o ato mágico da maldição, atravessando os mundos, do mais genérico e abstrato ao mais figuradamente concreto.¹⁷

Na longa imprecação (33 no conjunto de 185 versos)¹⁸ o homem é proferido e nomeado com os qualificativos do demônio: mau, ruim, perverso, com maus instintos. É equalizado aos símbolos do demônio: sucuri, cabra (fêmea do bode – conhecida representação da força malévola), magrém (a esterilida-

(16) Para Hugo Friedrich, de quem tomo a imagem (embora aplicada a outro contexto), a justaposição é uma marca sintática da lírica moderna e remete a uma concepção moderna do mundo: o poeta denuncia a insuficiência do real e aponta a transcendência vazia (in: *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. de Marise M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesia). São Paulo, Duas Cidades, 1978).

(17) Há ressonâncias, nesta imprecação, com a Ladainha de Nossa Senhora e o Salve Rainha – ambas proferições mágicas dos Mistérios de Cristo. No entanto, a imprecação inverte o procedimento das rezas cristãs, que partem do mais concreto para chegar ao mais abstrato (“Mãe do criador/ Estrela de Davi/ Mãe da Divina Graça” etc.). A analogia, às avessas, fica mais evidente na oração final do terço, o Salve Rainha. É possível ver o movimento semelhante dos dois textos: da enunciação da Mãe ao ato de nomear Jesus; em “Reconhecimento de Nêmesis”, da nomeação à enunciação do excremento de Deus.

(18) Uma nova ressonância da magia: 33 representa o benéfico, o número do aperfeiçoamento.

de da seca), matapau (o parasita que alimenta-se matando), raio. O humano, nivelado, é o apodrecimento do podre; é o que Deus expeliu:

“Secreção de baço podre,
Alma em que sífilis deu!
(...)
Viva piolho de galinha!
Eh! home, bosta de Deus!”

E esse Deus é, na leitura que estabelece as analogias em função dos paralelismos sintáticos, o baço podre, a sífilis, a excreção.

Esse é o mundo visto pelo eu; o mundo que o menino o faz lembrar; o mundo do qual o eu não pode participar por causa da bondade que ainda conserva (ou que quer sempre conservar). Esse mundo, o do Deus, é o esconjuro, na ótica do eu; esse mundo é, para esse eu machucado e cindido, obra do demônio.

O menino é demônio? O mundo é demoníaco? O eu novamente se esbate em suas representações. Ao máximo de negação do mundo, o máximo de negação desse outro de si. A presença do menino, não invocada, mas revelada na dor, é agora expressamente negada:

“Menino, sai!”

O menino é, agora, expressamente mau (cf. verso 142), porque impede, no e com seu silêncio ruidosíssimo (“menino trelento”), a entrada no burburinho disforme da vida. Dois sons: inaudíveis um para o outro.

Nêmesis é quem ousa punir o eu por não ser apenas humano. Nêmesis é o menino, que o impede de ser como os outros; Nêmesis é o adulto que se vingava do menino expulsando-o – ambivalências.

Nêmesis é apenas a filha da Noite que ousou não amar Zeus e o mundo que ele instituiu. Nêmesis é esse eu, todo ele, representado num duplo. Reconhecer Nêmesis é reconhecer-se, apreender-se nessa duplicidade de si (homem e menino, cindidos no tempo, não integrados na psique; homem e menino, cindidos do tempo da multidão). Tal qual Nêmesis, seu castigo é vingar-se: preso a si mesmo, retoma seu crime toda vez que o expia num outro ser. Seu excesso foi o de manter-se bom e mau (e não apenas mau, como os humanos de sua representação); seu excesso foi o de apontar com o dedo os homens vis; seu excesso foi o de buscar um ritmo que não é o das estatísticas. Esses excessos que o sobre-humanizam, o tornam – qual Nêmesis – deus de si mesmo para vingar a si mesmo de não se ter tornado igual.

Nêmesis repete o seu crime ao punir o crime do outro. O eu repete Nêmesis ao punir-se por não ser como os outros e ao expulsar de si aquilo que o indiferencia dos outros.

E aquilo pelo qual Nêmesis foi punida retorna num outro. E aquilo que o eu expulsa de si retorna para sempre, atemporalmente: o menino, esse outro, é o sempre.

O mundo externo, o mundo demoníaco dos “caprinos vorazes”, o mundo que se dilui no trabalho alienado e na temporalidade sempre progressiva (versos 175 a 179) – esse não o contém, todo. Nêmesis de si, esse eu retorna

para, ritmando o pé, assumir seu destino: instaurar uma ordem diferente da do mundo; "concertar as cruzes do seu destino".

III

*"Chora, irmão pequeno, chora,
Cumpra a tua dor, exerce o rito da agonia"*

Mário de Andrade

O eu desintegrado e desintegrador do mundo representa-se fraturado: menino x homem; eu x mundo. Representa e conhece o mundo como fratura e nivelado em sua cisão.

Se conhecer uma parte, um objeto, é representá-lo e, assim, evidenciar o modo de conhecer a totalidade, o real, não se pode deixar de pensar que esse eu – cindido e efetuador de cisões – representa-se na totalidade deste livro como o Grã Cão. Não conformado com a cisão – do mundo e do eu – recusa-se à cosmogonia cristã, dilacerando-se no oposto a Deus: radicaliza a apreensão do mundo de Deus, negando-o e invertendo-o, para chegar à superação. Nem Deus, nem Demônio; nem Nêmesis, nem Zeus. A afirmação, porém, supõe um momento – agudíssimo – de entrega ao mundo do avesso: no compasso da procissão demoníaca.

"Chora, irmão pequeno, chora" – a dor é um rito de passagem, assim como a morte é transmutação.

Ao rumor que se opõe ao silêncio, ao mundo das oposições (e não das contradições), é possível contrapor a unidade: o silêncio que tudo contém. Ao olho que capta a imagem do menino e do mundo, ao olho que representa e apreende oposições, sobrevirá uma miragem, uma construção da poesia.

A costela, possível Eva, gera a poesia e a poesia, ao afirmar o mundo da utopia (*Livro azul*), denuncia o mundo da não-liberdade.

A utopia é também uma marcha no tempo. A utopia é a possibilidade de construir o *topos* em que os ritmos sejam plurais.

Recebido em 16 de julho de 1987.

ABSTRACT

In this article the poem "Reconhecimento de Nêmesis", in the book A costela do Grã Cão by Mário de Andrade, is interpreted through a stylistic and thematic analysis. In the text the lyric "I" reveals an "other", an "intruder", to itself – the boy from his childhood that invades him – and depicts the world of ordinary men as antagonistic to him. From these themes – i. e.: internal breakdown and disagreement with the world – I investigate the way in which the text is constructed, in the unit form/meaning, emphasizing the tension that exists between two rhythms: that of the world which tends toward uniformization and that of poetry which resists uniformization. This tension results in the exposure of the breakdown of the poetic "I" and his impossibility to follow the pace of ordinary men. From this reading, the article finally points out some interpretative data for the books A costela do Grã Cão and Livro azul, which are understood as complementary moments in Mário de Andrade's work; the first comes from a being that generates his work of art in pain while the other comes from one who preaches the kingdom of freedom through an exorcizing and revolutionary poetry.

Key-words: Brazilian literature – Literary theory – Brazilian poetry – Literary criticism.

Maria Stella Drabini*

RESUMO

Este artigo focaliza a vida e a obra da primeira dramaturga brasileira, Maria Angélica Ribeiro (1829-1880). A análise de uma de suas peças propõe a reflexão sobre dois aspectos relevantes para a pesquisa social e artística: 1. a expressiva participação feminina – o nível profissional – em uma sociedade patriarcal; 2. o retrato de um período em sociedade brasileira e a análise de um tema tabu: a dominação social e sexual da mulher branca sobre a escrava negra. A primeira desta, até então estudada sob uma perspectiva masculina, a partir de Maria Angélica Ribeiro, começa a ser abordada, na literatura dramática, sob uma óptica feminina, resultando na denúncia do social mediante o sexual.

Conceitos: Dramaturgia – Literatura brasileira – Sociedade patriarcal – Dominação racial e sexual

Introdução

Causa estranheza a inexistência de estudos que analisem o talento de brasileiras que, ao longo do século XIX, se dedicaram ao campo de atuação teatral e que, de certa forma, se destacaram como representantes de uma vanguarda cultural. Em contrapartida, a história do teatro brasileiro desse período registra biografias laudatórias de algumas intérpretes, como é o caso de Estela Seizefreda, Jansenio dos Santos, Apolônia Pinto, Itália Faustina e outras.

Parece que os estudos sobre as primeiras mulheres que escreveram para teatro ficaram proscritos da literatura especializada. A omissão foi uma

(*) Professora Assistente Doutora do Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da USP.