

ADNA CANDIDO DE PAULA

A JOROBABEL MARIOANDRADINA: POESIA E CRENÇA

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

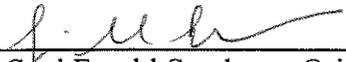
Adna Candido de Paula

A JOROBABEL MARIOANDRADINA: *POESIA E CRENÇA*

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária na área de Literatura Brasileira, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Teoria Literária.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suzi Frankl Sperber

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2002



Prof.^a Dr.^a Suzi Frankl Sperber - Orientadora

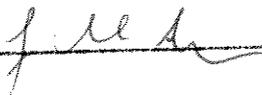
Prof.^a Dr.^a Telê Porto Ancona Lopez

Prof. Dr. Haquira Osakabe

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas - Suplente

Campinas, 07 de Fevereiro de 2002.

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por ADNA CANDIDO
DE PAULA
e aprovada pela Comissão Julgadora em
07/02/02.



à DAC,
para homologação do título

11.03.02


Prof.^a Dr.^a SUZI FRANKL SPERBER
Coordenadora Geral de Pós-Graduação
FEA/Unicamp
Matr. 04631-1

200216151

**FICHA CATALOGRÁGICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL -
UNICAMP**

P281j

Paula, Adna Candido de

A Jorobabel Marioandradina: poesia e crença / Adna Candido de
Paula. - - Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Suzi Frankl Sperber

Tese (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira. 2. Mário de Andrade. 3. Poesia e religião. 4.
Sagrado na poesia. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Para
Gentil José de Paula
e Luzia Candido de Paula

e à memória de Sérgio Lessa

Imagino que desde a graduação até a livre docência o meu agradecimento será sempre, primeiramente, a Deus. Naturalmente, porque é a primeira “palavra” que me vem à mente em qualquer tentativa espinhosa de agradecimento. Decorrente deste primeiro, e fundamental, seguem-se os demais, que é ainda uma forma de agradecer a Deus por todas as pequenas pérolas que Ele colocou no meu caminho.

A primeira delas, como não poderia deixar de ser, é a pérola rara, a pérola negra, minha orientadora Suzi Frankl Sperber. Obrigada Suzi, pelo carinho, orientação e pela aposta que fez em mim. Agora, às demais, e não menos importantes, pérolas: Luís Henrique Dreher, pelo respeito, atenção e orientação. Luiz Carlos Dantas e Telê Porto Ancona Lopez, pela “conversa” esclarecedora e pelas sugestões. Haqaira Osakabe, por todas as sugestões. Aos meus queridos amigos que me ajudaram, direta ou indiretamente, em todo o processo: Mona & Fernando, Manú, Lily, Sandra Luna e Leo.

Aos funcionários: Bel, Beth, Leandra, Rogério, Rose, Emerson, Carlos, Rita, Yara, Marcão, Helton, e aos funcionários da biblioteca e do Arquivo de Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB - USP.

Agradeço, fundamentalmente, ao apoio recebido da Fundação de Amparo à Pesquisa Do Estado de São Paulo – Fapesp – pela bolsa concedida que financiou esta pesquisa.

A toda a minha família não posso agradecer, mas oferecer este, que representa também uma forma de sacrifício, que me privou da presença física de todos vocês: Luzia & Gentil, Adnan, Adney, Adlene, Lucas e Zé.

“Não sou místico. Não tenho êxtases. Deus não me deslumbra nem me atemoriza. É um velho camarada cotidiano. Forte... Deus é forte, rijo Incansável. Tenho muita confiança nele. Há entre nós essa tácita maravilhosa união de pessoas que às vezes passam anos sem se ver, sem se escrever. Um belo-dia encontram-se. Tu por aqui! Como vais? E são sempre as mesmas. Poderão duma dizer todo mal possível à outra, e que seja tudo verdade. Esta outra conservar-se-á sempre a mesma. Eis aí minhas relações atuais com Deus. (...) Embora camaradas, Ele era Deus, eu o homem”.

Correspondência
Mário de Andrade & Manuel Bandeira

SUMÁRIO

Introdução: O ponto de partida	09
Capítulo 1: Deus! Creio em Ti! Creio na Tua Bíblia!	15
Capítulo 2: O Percurso	36
2.1 A Jorobabel marioandradina	37
2.2 Carnaval carioca	61
2.3 A meditação sobre o Tietê	90
Capítulo 3: A Tríplice	127
Conclusão	134
Anexos	138
Referência bibliográfica	152
Bibliografia consultada	155

Resumo

A proposta desta pesquisa concentra-se na análise da questão da religião, da religiosidade e do sagrado na obra poética de Mário de Andrade considerando, fundamentalmente, a construção que o próprio poeta faz para esses conceitos. Esta construção obedece ao antropofagismo *avant-la-lettre* e ao ecumenismo marioandrado. Este fato é identificado, primeiramente, na análise de parte da correspondência de Mário de Andrade, para, enfim, ser apreendido nos poemas.

O *corpus* literário deste trabalho é composto por cinco poemas paradigmáticos da questão: “Jorobabel”, “Domingo”, “Religião”, “Carnaval Carioca” e “A Meditação sobre o Tietê”. A análise destes poemas, seguindo esta ordem, identifica uma progressão temática tanto da poesia quanto dos conceitos analisados. À medida que a poesia de Mário de Andrade vai se tornando mais densa, mais “madura”, a “sua” religiosidade segue movimento similar.

Finalmente, tendo estabelecido uma série de idéias e conceitos relacionados ao tratamento que o poeta concede à religião, à religiosidade e ao sagrado, este trabalho oferece material para leituras futuras da obra poética de Mário de Andrade.

Palavras-chaves: Literatura Brasileira; Mário de Andrade; Poesia e Religião; Sagrado na poesia.

Introdução

O ponto de partida

Rudolf Otto, em seu livro *O sagrado*¹, faz um convite ao seu leitor pedindo-lhe que fixe sua atenção num momento em que experimentou uma emoção religiosa profunda e, na medida do possível, exclusivamente religiosa. E completa, se o leitor não for capaz disto ou se desconhece tais momentos, então ele lhe solicita que encerre ali a sua leitura. Otto explica a atitude assumida afirmando que, se um homem é capaz de prestar atenção aos sentimentos que experimentou na época da puberdade, aos sentimentos gástricos ou até aos sentimentos sociais, mas é incapaz de estar atento aos sentimentos especificamente religiosos, com tal homem é difícil de tratar de religião. A primeira tendência seria a de concordar com Rudolf Otto, mas retomando a frase acima, detendo-se na palavra *difícil*, percebe-se a brecha que ela abre, o claro – é *difícil* tratar com *este* homem sobre religião, mas não é impossível. Talvez um pouco árido, mas possível, talvez apresentando uma outra metodologia, um outro olhar, uma outra forma de ver. Talvez.

O projeto inicial que deu origem a esta dissertação de mestrado partia de um, aparentemente, simples pressuposto para a leitura das obras poéticas de Mário de Andrade – a religião. Seguiu-se, para a construção da hipótese do projeto, a pista dada por José César Borba² que, em uma nota de rodapé do livro *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*, afirmava que a religiosidade em Mário de Andrade era *um aspecto, não só de sua biografia, mas de sua obra, que não foi devidamente aprofundado*. Borba referia-se ao registro dessa opção religiosa de Mário de Andrade presente na correspondência que estabeleceu com escritores seus contemporâneos. A poesia possibilita sempre novas interpretações, a poesia marioandradina não foge a esse paradigma, e uma das leituras possíveis é a da apreensão da religião, da religiosidade e do sagrado. Não se trata de um

¹ OTTO, Rudolf, *O sagrado*. Trad. João Gama. Rio de Janeiro: Edições 70, Ltda.

² ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S. A., 1983.

tratado teológico ou antropológico, ou qualquer coisa nesse âmbito. Acima de tudo, o trabalho representa um exercício hermenêutico de literatura, de poesia.

A personalidade diversificada do escritor Mário de Andrade, em muitos casos, deixou os seus leitores e os pesquisadores de sua obra temerosos, um tanto quanto inseguros. É fato, a obra-de-arte marioandradina é tão diversificada e fruto de uma dedicação tão extremada e profunda que exige do leitor um desprendimento enorme. Um desprendimento de conhecimento e, ainda mais, de sensibilidade, de sutileza para bem apreender e não se perder na complexidade e extensão das obras. É certo que cada gênero literário guarda a sua especificidade que o distingue dos demais. Entretanto, esse conceito, em Mário de Andrade, já é, até certo ponto, modificado. Segundo o escritor, *discutir 'gêneros literários' é tema de retoriquite besta. Todos os gêneros sempre e fatalmente se entrosam, não há limites entre eles*³. Portanto, não basta que você delimite rigorosamente o campo de abordagem, porque de uma forma ou outra o pesquisador irá esbarrar com outras produções marioandradinas por estarem tão intimamente relacionadas. No campo das idéias é perceptível o enlace desses gêneros, pois que o mesmo projeto estético-ideológico animou todas as produções artísticas marioandradinas.

No caso específico do trabalho que ora é apresentado, o campo de abordagem se centraliza na produção poética do escritor. Entretanto, para estudar a temática abordada seria impossível desconsiderar a correspondência marioandradina. Esta por si só já renderia um trabalho hermenêutico interessantíssimo. Este não foi o objetivo do presente trabalho por uma impossibilidade de “abrir mão” da paixão que o alimenta – a poesia. Mas, ao tentar apreender a religião e a religiosidade na poesia de Mário de Andrade, algo foi se delineando de forma incisiva: o conceito de religião e religiosidade marioandradina é fruto de uma construção. Não é o dogma que o define.

A primeira questão que surge ante um trabalho como este, que se propõe estudar a religião e a religiosidade, é acerca da diferença existente entre estes dois conceitos, distinção que há muito é empreendida por teóricos do estudo da religião. Em outro momento desta pesquisa, na redação de um primeiro esboço desta, uma tentativa de

³ ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981, carta de 25-I-1942, p. 23.

estabelecer esta distinção foi considerada. Para tanto, apoiou-se nos estudos realizados por William James, que centrou a sua abordagem na experiência subjetiva do homem religioso; Durkheim, Lévy-Bruhl, Frazer, que se detiveram nas comunidades primitivas na tentativa de entender como a religião participava ativamente na formação do grupo social, e em Georges Bataille que estudou a religião do ponto de vista filosófico. Em todas as abordagens citadas, afora outras referidas na bibliografia, a distinção básica entre religião e religiosidade centrava-se sempre no entendimento de religião como dogma, e de religiosidade como experiência subjetiva, ligada, ou não, ao dogma. Entretanto, ao serem aprofundadas as leituras e análises, tanto dos poemas quanto da correspondência marioandradina, pode-se observar a ineficiência em estipular um conceito definitivo desses dois vocábulos, pois que a religião e a religiosidade em Mário de Andrade vão se construindo aos poucos, seguindo os recortes feitos pelo escritor de diversas correntes – filosóficas, teológicas, folclóricas, antropológicas, políticas e sociais. Não existe uma definição estanque entre religião e religiosidade marioandradinas que acompanhe uma conceituação pré-definida, como se confirmará ao final deste trabalho. O escritor não segue um paradigma; ao contrário, ele constrói o seu próprio.

A construção da religião e da religiosidade de Mário de Andrade é como uma colcha de retalhos, arlequinal⁴, fruto de um antropofagismo *avant-la-lettre* e de um ecumenismo religioso, o que traduz essa idéia de construção. O antropofagismo marioandradino foi muito bem identificado por Telê Porto Ancona Lopez⁵ que atentou para o fato de o escritor por lado a lado elementos de filosofia espiritualista e elementos de filosofia materialista. Segundo Telê Ancona, Mário de Andrade não se preocupa com o essencial de cada caminho, mas com proposições acessórias que pudessem corroborar a sua certeza em Cristo. A autora observa a preocupação do poeta, não com a teoria marxista, mas com sua aplicação prática, o Comunismo. Entretanto, a sua concepção de Comunismo está mais próxima do conceito de comunismo utópico, visto como fraternidade cristã⁶. Estes elementos eram “pinçados” atendendo aos ideais próprios do escritor na construção

⁴ Este conceito será abordado mais claramente no capítulo seguinte.

⁵ LOPEZ, Telê Ancona. *Ramais e caminhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972, p. 45.

⁶ Cf. *Ramais e caminhos*, pp. 46-61.

de sua ideologia filosófica-social e religiosa. Um exemplo considerável desse antropofagismo fica por conta da assimilação do dionisismo, tanto na confecção de seus poemas, quanto na característica de sua religiosidade. A assimilação do dionisismo na acepção de Nietzsche, como afirmação religiosa da vida total, como símbolo da aceitação integral e entusiasta da vida em todos os seus aspectos e da vontade de afirmá-la e de repeti-la, renega, em última instância, a religião, a igreja, no senso comum. Esta acepção marioandradina do espírito dionisíaco obedece ao desejo do poeta de estar em comunhão com “tudo”, obedecendo ao seu entendimento de viver a vida como *carpe diem*. Entretanto, diferentemente de Nietzsche, Mário de Andrade não nega totalmente o papel da igreja na sociedade, mas sim, recrimina a forma como este está sendo desenvolvido pela mesma. Outrossim, no constante ao ecumenismo religioso de Mário de Andrade, pode-se observar que o poeta “bebe água de muitas fontes”. Na análise dos poemas, ficará claro a presença de várias linhas religiosas: folclóricas, católicas, da mitologia grega, indígenas, africanas e, principalmente, bíblicas.

Considerando estes fatos, percebe-se a necessidade de delinear essa religiosidade, não somente na análise dos poemas, mas também no entendimento dos rastros marioandradinos. Ou seja, no entendimento do discurso testemunhal do poeta, suas cartas para amigos e amigas⁷. Nestes rastros é fundamental manter o distanciamento, observando sempre o caráter de encenação, a construção da personagem Mário de Andrade, o que foi observado por Marcos Antonio de Moraes. Um outro elemento importante nesta caracterização da personagem, é o fato de Mário de Andrade ter advertido aos amigos com quem correspondia, quanto ao fato de não desejar ver suas cartas publicadas. Além de ter

⁷ É necessário deixar claro, neste trabalho, que a idéia não é a da construção biográfica de Mário de Andrade, mas sim o entendimento de “sua” religiosidade presente em sua obra poética. No entanto, o que nos assegura a utilização da correspondência neste exercício hermenêutico, é a idéia de encenação presente em suas cartas, e que foi bem observada por Marco Antônio de Moraes. É a encenação que nos aproxima da idéia de “construção” da religião e religiosidade marioandradina. “Esse diálogo epistolar forja um espaço ficcional privilegiado para onde convergem personagens, situações, confrontos e ambiência histórica abarcando mais de duas décadas. (...) Enquanto gênero, talvez o aspecto mais contundente da correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira esteja na configuração da personalidade do autor de *Paulicéia desvairada*, tornado ‘personagem’ desse ‘romance’. (...) Essa ‘epistolomania’ fundamenta-se na intenção firme de ‘escrever cartas e não de responder cartas’, fato significativo que projeta no escritor a consciência de que pode estar criando uma ‘obra involuntária’, escritura à deriva no universo literário.” *Correspondência Mário de*

deixado em testamento a ordem de somente abrir o lacre de sua correspondência quando completarem cinquenta anos após a data de sua morte. Ou seja, o escritor tinha consciência da importância que a revelação destas cartas, tanto passivas quanto ativas, teria para o direcionamento das análises de suas obras.

Dessa forma, percebe-se na leitura da correspondência marioandradina, que todo entendimento de religião e/ou religiosidade deste, parte da relação que o escritor estabelece com Deus. Deus é a figura central de sua religiosidade. Por isso, neste estudo, a imagem e a “construção” de Deus pelo poeta constitui a introdução, a base necessária. Sem o entendimento da apreensão de Deus e da relação construída entre o poeta e Ele, fica impossível a compreensão da religiosidade marioandradina. O primeiro capítulo deste trabalho apenas introduz, com base nos relatos testemunhais do escritor, os elementos fundamentais da religiosidade marioandradina, elementos que serão identificados nos poemas analisados.

Entretanto, como muitas das “construções” ideológicas de Mário de Andrade, a construção de sua religiosidade não é uma constante: ela vai sofrendo pequenos “reparos” ao longo da vida e obra do escritor. Percebe-se nitidamente uma transformação dessa religiosidade quando comparada à sua apreensão nos primeiros poemas de *Paulicéia Desvairada* e, em seguida, no poema-testamento “A meditação sobre o Tietê”. Essa transfiguração da construção da religiosidade marioandradina é igualmente perceptível em sua correspondência o que será demonstrado neste estudo.

Cinco poemas compõem o *corpus* literário do presente estudo: “Jorobabel”, “Domingo”, “Religião”, “Carnaval Carioca” e “A meditação sobre o Tietê”. Um *corpus* restrito, sem dúvida, mas paradigmático, que pretende, unicamente, expandir os horizontes desta pesquisa para subsidiar, em um futuro próximo, uma abordagem mais ampla. Os cinco poemas estão reunidos sob o título – “O Percurso”. Em um primeiro momento, são analisados os três primeiros poemas que trazem a primeira leitura da religiosidade marioandradina. A análise segue um pequeno anacronismo ao apresentar primeiramente o poema “Jorobabel” publicado em *Losango Cáqui*, que foi o segundo livro da série *Poesias*

Andrade & Manuel Bandeira. Org. introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp: IEB,

*Completas*⁸. No entanto, este desvio justifica-se por se tratar do único poema marioandrado em que se encontram referências ao Antigo Testamento. Os outros dois poemas analisados neste primeiro momento – “Religião” e “Domingo” – já apresentam uma temática mais centrada no Novo Testamento. Uma espécie de resgate do cristianismo primitivo⁹, ou, cristianismo puro. Estes poemas fazem parte do livro *Paulicéia desvairada*, que marca a inauguração oficial da poesia marioandrado¹⁰. Representa o momento decisivo da literatura brasileira, um dos períodos mais fecundos; Mário de Andrade, como escritor de *Paulicéia desvairada*, é identificado por alguns como o “papa do modernismo brasileiro”. É o livro das inovações estéticas, daquilo que poderíamos considerar como a liberdade poética, literária e artística brasileira. Este livro é considerado um marco na poesia marioandrado.

Segue-se com a análise do quarto poema: “Carnaval Carioca”. Pode-se notar, neste poema, a primeira mudança significativa da construção da religiosidade marioandrado. Ainda encontram-se nele referências bíblicas, como o salmo de Davi, mas surgem novos elementos que contribuirão para a configuração da religiosidade marioandrado.

O terceiro momento do “Percurso” constitui-se na análise do poema “A Meditação sobre o Tietê”. É a consolidação da religiosidade marioandrado.

USP, 2^ª ed., 2001, p. 13, 14 e 16.

⁸ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

⁹ Seria necessário problematizar o conceito de “cristianismo primitivo”, apesar desse não ser o objetivo neste trabalho. Reportar-se ao cristianismo primitivo, chamando-o de primitivo, é simplesmente referendar-se ao entendimento comum do termo, utilizado por outros críticos da religião. Cristianismo primitivo reporta aos ensinamentos evangélicos do Novo Testamento, sem com isso apreender o direcionamento que a Igreja fez desses ensinamentos. Ou seja, é uma leitura hermenêutica direta do cristianismo bíblico. O termo “primitivo”, amplamente utilizado, é, no nosso entender, um erro, na verdade existe o cristianismo primeiro, ou puro. Mas neste trabalho adotaremos a nomenclatura usual.

¹⁰ O primeiro livro de poesias de Mário de Andrade, na verdade, foi *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), publicado sob o pseudônimo de Mário Sobral.

Capítulo 1

Deus! Creio em Ti! Creio na Tua Bíblia*

Quatro letras, “com quatro letras escrevi teu nome”, diz a música popular. No caso da música, quatro letras formam a palavra amor. Já no caso de Mário de Andrade com quatro letras formam-se duas palavras de mesmo sentido: amor-Deus. Deus é o vocábulo, se é possível se referir a Ele dessa forma, que mais alimenta discussões entre os seres mais díspares de nossa História. Antes mesmo da Bíblia, até os nossos dias, filósofos, escritores, religiosos, leigos, poetas e toda a sorte de pensadores tentaram achar uma “definição” para o que seria, ou, para quem seria Deus. No entanto, sua perpetuidade na mente dos homens parece se justificar mesmo pela impossibilidade da definição. Permanece o silêncio. Entretanto, é no silêncio da solidão humana que residem as apreensões mais sutis e mais bonitas de Deus. Ao que tudo indica, Mário de Andrade chegou a uma “concepção” de Deus e esta concepção moldou toda a sua obra-de-arte e também a sua ideologia e filosofia de vida.

Nos indícios e nos rastros que Mário de Andrade vai deixando ao longo de sua obra de arte, em cartas, críticas literárias, poemas e ensaios, é possível apreender seu entendimento de Deus. Em carta a Alceu de Amoroso Lima, Mário de Andrade discorre sobre um dos poemas de “Marco da Viração” e sobre a sua concepção de Deus presente neste.

Outra vez, numa adivinha pirenaica e ferosa, a noção de Deus em contraposição com a palavra ‘deus’, me deslumbra num momento de sarcasmo contra a pobreza delimitadora das palavras:

Que significa até a palavra ‘Deus’?
... alguma coisa mais desejada ...
Mais bem puxada, mais bem dançada
Além do mundo do pensamento ...
Catira leve e jongo lento,

* Primeiro verso do poema “Religião”, poema de 1922, publicado em *Paulicéia desvairada*.

Pra que não basta noite de dança ...
Êxtase de interminável festança,
Que a insuficiência do amor não abre
na flor humana duma palavra

*Analisando essas palavras que eu não entendo
intelectualmente bem, o que eu percebo é essa ânsia
de Divindade que jamais não me abandonou um
segundo, o desprezo pela noção fatigante de Deus que
a nossa inteligência (Intelligentzia?) precária pode ter,
e principalmente aquele estado extático do misticismo
(religioso), que terá de ser a contemplação da
Divindade ...*¹

De início percebe-se a rejeição de qualquer “definição” até então associada à palavra Deus, seja ela uma definição religiosa ou intelectual. Isso decorre do fato do poeta entender que a sua *inteligência* não consegue apreender Deus. Como afirmou o próprio no artigo “Começo de Crítica” datado de 05 de março de 1939: “*O que sou?... Creio em Deus, tenho essa felicidade. E jamais precisei de provas filosóficas para crer. (...) se trata de uma entidade verdadeiramente sobre-humana, que a minha inteligência não consegue alcançar*”². No entanto, o poeta constrói seu próprio entendimento de Deus e o poema citado acima é o reflexo perfeito dessa construção. Deus é dança, é a *catira leve* e o *jongo lento*, é festa, é êxtase, é algo que está além da compreensão humana. De acordo com o *Dicionário de símbolos*³, a dança é *celebração*, a dança é *linguagem*. Linguagem para além das palavras, porque onde as palavras já não bastam, o homem apela para a dança. Em verdade, a construção de Deus para o poeta está diretamente ligada ao estado dionisíaco⁴

¹ ANDRADE, Mário de. *Escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968, p. 14 e 15.

² ANDRADE, Mário de. *Vida literária*; pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec – Edusp, 1993, p. 13.

³ “O que é essa febre, capaz de apoderar-se de uma criatura e de agitá-la até o frenesi, senão a manifestação, muitas vezes explosiva, do Instinto da Vida, que só aspira rejeitar toda a dualidade do temporal para reencontrar, de um salto, a unidade primeira, em que corpos e almas, criador e criação, visível e invisível se encontram e se soldam, fora do tempo, num só êxtase. A dança clama pela identificação com o imperecível; celebra-o” CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 319.

⁴ Espírito Dionisíaco: (al. *Dionysischer Geist*) Inicialmente contraposto ao *espírito apolíneo*, foi depois entendido por Nietzsche como a atitude própria do super-homem e como o fundamento daquela “inversão de valores” que Nietzsche se propunha. Dioniso é, de fato, para Nietzsche, “a afirmação religiosa da vida total, não renegada nem fragmentada”. É em outros termos o símbolo da aceitação integral e entusiasta da vida em

que aparece freqüentemente em seus poemas, como poderemos observar posteriormente. Em carta a Carlos Lacerda⁵, Mário de Andrade assume essa posição dionisíaca de sua poesia ao confirmar a leitura feita de seus poemas por Roger Bastide. De acordo com a análise bastidiana, a poesia de Mário de Andrade não é uma simples emanção da alma, tende a se objetivar em gestos, em movimentos exteriores, em geometria colorida, tende para o *ballet*. Roger Bastide afirma que na poesia marioandradina, tanto os momentos dionisíacos quanto os momentos tenebrosos, se tornam samba, côco, dança enfim. Sobre esta análise o poeta comenta: “(...) é a constância coreográfico-dionisíaca que atravessa toda a minha poesia, e para qual o Roger Bastide já chamou a atenção. Em quase todos os grandes momentos extasiantes, na dor ou na alegria, eu ‘me dissolvo em dança’⁶”.

Desta construção imagética de Deus – imagética no sentido da dança como espetáculo, como aquilo que se dá a ver, a ser observado – decorrem todas as demais concepções artística, ideológica, filosófica, religiosa e social de Mário de Andrade. Pode-se depreender desta concepção de Deus como dança a relação entre a espetacularização do mundo e a relação estabelecida pelo próprio poeta entre este e Deus⁷. A religiosidade marioandradina se dá pelo outro, através do outro, daquilo que é palpável, observável. Outrossim, existe a questão do corpo na dança: entender Deus como dança, como êxtase absorvido pelo corpo, é de certa forma admitir, incutir, o caráter de imanência na relação entre Deus e o homem. O posicionamento do poeta ante o mundo, que é perfeitamente apreendido em sua poesia, se configura como *Carpe Diem*. Aproveitar o dia, a vida, em cada momento e de maneira extasiante, isso traduz a frase “viver a vida com religião”, bastante recorrente na correspondência e na crítica literária marioandradina.

(...) Tudo está em gostar da vida e saber vivê-la. Só há um jeito feliz de viver a vida: é ter espírito religioso. Explico melhor: não se trata de ter espírito católico ou budista, trata-se de ter espírito religioso pra com a vida, isto é, viver com religião a vida. Eu sempre gostei muito de viver, de maneira que nenhuma

todos os seus aspectos e da vontade de afirmá-la e de repeti-la . (...) o espírito dionisíaco domina a música, que é desprovida de forma porque é ebridade e exaltação entusiástica. *Dicionário de Filosofia*, p. 70 e 260

⁵ 71 cartas de Mário de Andrade, carta de 5-IV-1944, p. 89.

⁶ 71 cartas de Mário de Andrade, carta de 5-IV-1944, p. 89.

⁷ Esta relação será apresentada logo a diante.

*manifestação da vida me é indiferente. Eu tanto aprecio uma boa caminhada a pé até o alto da Lapa como uma tocata de Bach e ponho tanto entusiasmo e carinho no escrever um distico que vai figurar nas paredes dum bailarico e morrer no lixo depois como um romance a que darei a impossível eternidade da impressão*⁸.

Neste trecho está presente o indício da distinção, do impasse, que existe, para Mário de Andrade, entre religião e dogma, o que será tratado mais adiante. Importa agora entender o caráter dionísíaco da apreensão de mundo, segundo o poeta. Viver a vida com religião pressupõe uma sabedoria na definição deste. Esta sabedoria está condicionada ao gosto, ao prazer, à entrega, ou seja, à absorção máxima de cada momento, de cada instante da vida, como se fosse o único. Por isso, o poeta afirma que mesmo na dor a sua entrega é total⁹ como se observa no verso marioandrado: *A própria dor é uma felicidade*. Dessa sabedoria advém inclusive a idéia sempre defendida pelo autor de *Macunaíma* de que sua obra é temporária, que esta nasce e morre na ação cumprida de sua existência¹⁰. Na sua concepção da obra-de-arte, Mário de Andrade a entende como transitória e que obrigatoriamente seja ela envolvida com a humanidade, com as questões do seu tempo, donde advém o elemento fundante em suas produções artísticas – a alteridade.

Existe em toda a obra marioandrado uma preocupação com o “outro”, o outro no sentido de “o próximo”. Este outro pode ser interpretado por: pátria, ser humano, arte, cultura, entre outras coisas. É um olhar voltado para aquilo que não é o “eu”. Vamos chamar esta “atenção para com o outro” de *sentimento de doação*. Conceito este, que englobaria o sentimento de compromisso. O sentimento de doação de Mário de Andrade

⁸ *71 cartas de Mário de Andrade*, carta de 10-XI-1924, p. 68-69.

⁹ “(...) Toda gente acha graça na minha alegria e como eu me divirto quando estou na festa mais pau. Creio que essa riqueza me vem de eu compreender a vida e vivê-la em toda a variedade dela. Quando vou na festa sei que a festa é pra gente se divertir e qualquer coisa me diverte extraordinariamente. Quando vou ... na dor sei que a dor é pra gente sofrer e sofro pra burro, sofro sério, sofro sofrendo e não espetacularmente, é lógico. Que sucede? a minha variedade de viver é tão incomensurável que não me fatigo dela. *71 cartas de Mário de Andrade*, carta de 14-X-1926, p. 74.

¹⁰ “Eu nasci para fazer a obra temporária que age, força a vida e morre cumprida a ação. Isso é tão verdade que, observe: sendo um sujeito que acredita em Deus mas com uma evidência que chega a ser física, toda a obra minha é duma terestridade enorme, 99% agnóstica.” ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S. A., 1983, carta de 24-III-1942, p. 48.

pode ser sentido em suas obras artísticas, assim como na sua poesia, em diversas esferas – na preocupação com o ser brasileiro, na busca pela unicidade nacional, no amor universal (fraternal) e na questão social. Percebe-se, na análise de algumas produções do escritor, a reflexão de um homem preocupado com a aquisição cultural dos brasileiros, um homem que, diante do fazer poético, sempre quis aliar lirismo ao pragmatismo: (...) *orientei toda minha obra com sacrifício de qualquer idéia de perfeição. Fiz e faço 'arte de ação'. Como ser individual e como amante de humanidade, eu devo eu tenho que mover o gesto do meu braço, a palavra da minha boca, eu tenho que render*¹¹. É interessante verificar, pelas palavras do próprio escritor, a noção de “dever”, de submissão, mesmo que voluntária, a uma força maior que a sua própria. Ele “tem” que *render*, que produzir. Ele “deve” agir, e a sua ação se traduz na produção intelectual, artística, tanto que ele descreve a ação pelo *gesto do meu braço* – o escritor, e, pela *palavra da minha boca* – o poeta, o palestrante, o professor. No entanto, esse “dever” está intrinsecamente associado ao “viver a vida com religião”. Essa preocupação com o outro, a alteridade, não é a ação do “bonzinho”¹², uma ação unilateral, é, em verdade, a configuração de uma humanidade dinâmica, da tradução mais clara do “viver a vida com religião”. Ação, ação direcionada, predestinada, uma necessidade de tudo experimentar e se experimentar nesta ação – um autoconhecimento que vem da interação com tudo, com o outro. Por isso, Mário de Andrade cria o verbo: TUDOAMAR, viver a vida com religião. A religiosidade dionisiaca marioandradina rege todas as demais concepções filosóficas e ideológicas do poeta, como já foi dito, inclusive o seu pansexualismo, que será melhor detectado na análise do poema “Carnaval Carioca”.

¹¹ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 33.

¹² No artigo “Mário de Andrade e os moços”, Moacir Werneck dá a medida da humanidade dinâmica de Mário de Andrade: “Aí está ele em toda a sua humanidade. Receio muito que, bracejando com lendas e versões variadas, a posteridade venha a imaginar um Mário bonzinho, um mestre sempre sorridente, o clássico ‘amigo dos moços’ a distribuir gotas de sabedoria olímpica para uma juventude apalermada de admiração. Não, nada disso. Essa sua humanidade era dinâmica. No convívio com os moços estava uma parcela da sua própria obra. A amizade era também criação, era semente lançada e ao mesmo tempo estímulo vitalizante para as próprias energias. ‘Repare, acabei sendo o melhor servido’ – escrevia, e eis aí sua compensação. Podendo se limitar ao cultivo egoísta da própria glória, ele se lançava à empresa mais ampla de excitar nos outros o espírito de trabalho e da criação, com um tato admirável, com um discretíssimo carinho. Sua aventura literária pôde assim desdobrar-se em domínios apaixonantes e imprevisíveis.” CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 154-155.

No entendimento da vida e de Deus como festa, numa posição de *carpe diem*, reside um resgate da virtude cristã fundamental – a caridade. E, de acordo com Mário de Andrade, toda obra-de-arte é ato de amor, de *Charitas*, no total sentido¹³. Uma leitura válida para esta relação – *carpe diem*/Deus/caridade – está relacionada com o cristianismo primitivo que, ao que tudo indica, Mário de Andrade resgata. Algumas considerações feitas pelo poeta poderiam ser – se a leitura comparada desconsiderar o contexto histórico-social e religioso da época em que foram proferidos, e as diversas abordagens, bem como, intertextualidades realizadas posteriormente – apreendidas como ensinamentos bíblicos. Em carta a Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade afirma: *E então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo de uma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente chamada baixa e ignorante que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião*¹⁴. É óbvio que outros pensadores, filósofos, teólogos, etc., utilizaram esses ensinamentos e, de certa forma, os expandiram pelo mundo. Sendo assim, Mário de Andrade poderia ter tido contato com estes por diferentes caminhos. Entretanto, o escritor se mostrará um leitor atento das sagradas escrituras. No Novo Testamento, Evangelho Segundo São Mateus, temos esta passagem: *Por esse tempo, pôs-se Jesus a dizer: “Eu te louvo, ó Pai, Senhor do céu e da terra, porque ocultaste estas coisas aos sábios e doutores e as revelaste aos pequeninos.* (Mt 11, 25) Neste caso, se for mantida a analogia entre “gente chamada baixa” e “pequeninos”, a intertextualidade se justifica. Entretanto, é preciso atentar para o posicionamento do poeta ao proferir essa máxima, ele fala da *gente chamada baixa* mas mantendo o distanciamento. O fato de não se incluir nessa “classe”, mas sim olhá-la como “menor” poderá esclarecer o sentido da frase “meu aristocracismo me puniu” presente no ensaio “Movimento Modernista”¹⁵. Esta relação será fundamental para o entendimento da atmosfera psicológica que envolve o poema “A Meditação sobre o Tietê”. Em outro momento, Mário de Andrade anuncia: *Eu estuo e quebro-me de amor por todos os homens.*

¹³ *Cartas a Álvaro Lins*, carta de 22-V-1943, p. 76.

¹⁴ *71 cartas de Mário de Andrade*, carta de 10-XI-1924, p. 68-69.

¹⁵ ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista” In: *Aspectos da literatura brasileira*.

*Surpreende-me esta impossibilidade de malquerer os meus inimigos e só Deus sabe quantos são, e que ferozes*¹⁶. Agora, no Evangelho Segundo São Lucas, Jesus afirma: *Eu, porém, vos digo a vós que me escutais: amai os vossos inimigos, fazei o bem aos que vos odeiam, bendizei os que vos amaldiçoam, orai por aqueles que vos difamam.*(Lc 6, 27) Da mesma forma se dá com a conceituação de Mário de Andrade sobre a necessidade da obra útil, do pragmatismo de suas obras: *O princípio de utilidade regeu sempre a minha vida pública, e se me contemplo no passado, confesso guardar uma tal ou qual satisfação de mim*¹⁷. A necessidade da prática é enunciada por Jesus: *Por que me chamais 'Senhor! Senhor!', mas não fazeis o que eu digo?(...) Aquele, porém, que escutou e não pôs em prática é semelhante a um homem que construiu a sua casa ao rés do chão, sem alicerce. A torrente deu contra ela, e imediatamente desabou, e foi grande a sua ruína!* (Lc 6: 46-49) Entender essa relação entre ação prática e ação contemplativa será fundamental para o entendimento da crítica que o autor faz ao *Te Deum*, o que se perceberá na análise dos poemas. A mesma analogia pode ser estabelecida com relação à caridade. Em quase toda a correspondência de Mário de Andrade encontramos a sua afirmação de que o que move a sua ação, a sua obra de arte, é o amor pelos Homens: *(...) alguma coisa mais importante que a minha importância futura tenho certeza que ficará e em que tive minha importância: a vida de todos pela qual não sei porque mistério imenso a gente se sacrifica amando sem querer. Não é por nenhum ideal de Brasil futuro que estou me sacrificando não, é porque gosto mesmo de gente e porque gosto [...] trabalho, mesmo que não queira, sempre matutando nessa gente*¹⁸. Um belo poema bíblico dá a medida exata da mesma apreensão de caridade definida, aqui, por Mário de Andrade.

*Ainda que eu falasse línguas,
as dos homens e as dos anjos,
se eu não tivesse a caridade,
seria como um bronze que soa
ou como um címbalo que tine.*

¹⁶ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Clássicos Brasileiros - Edições de Ouro, 1967, p. 33.

¹⁷ "Começo de Crítica" In: *Vida Literária*, p. 12.

¹⁸ ANDRADE, Mário de. *Correspondente contumaz: cartas a Pedro Nava, 1925-1944*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, carta de 24-IV-1926, p. 75-76.

*Ainda que eu tivesse o dom da profecia,
o conhecimento de todos os mistérios
e de toda a ciência,
ainda que tivesse toda a fé,
a ponto de transportar montanhas,
se não tivesse a caridade,
eu nada seria.(Cor 13, 1)*

O poema é longo e não será reproduzido aqui, na íntegra, porque o trecho citado cumpriu o papel de equacionar caridade e amor. Diferentemente do amor passional, a caridade¹⁹ (ágape) representa o amor de dileção, que almeja o bem do próximo e a fonte desse amor é Deus. Tendo em vista que a caridade representa a relação de amizade entre o homem e Deus, podemos entender a relação que Mário de Andrade afirma ter com o Criador: uma relação entre camaradas. Uma relação baseada na confiança e no respeito mútuo, diferente da relação entre homem e Deus apresentada no Antigo Testamento – como sucedeu com Abraão, Moisés, Jó, entre outros – uma relação baseada no temor a Iahweh. Pode-se entender, dessa afirmação, que Deus não é uma divindade, segundo a apreensão do poeta, mas isso seria incorrer num erro de interpretação, pois que o próprio Mário afirma – *embora camaradas, Ele era Deus, eu o homem*. Esta relação de camaradagem entre Deus e o poeta é assegurada pela vinda do Messias, e aí reforça a idéia de um resgate do cristianismo primitivo. Jesus afirmou que não veio para destruir a lei de Moisés, mas para dar-lhe cumprimento, e ensinou o único mandamento que é baseado na lei do amor, amor a Deus e ao próximo: *Amarás ao Senhor teu Deus de todo o teu coração, de toda a tua alma e de todo o teu entendimento e amarás ao teu próximo como a ti mesmo*. (Mt 22, 37)

Ainda com relação a Deus, vale a pena mencionar um trecho da carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira na qual ele discute ateísmo e felicidade.

*(...) eu te disse que o oposto de felicidade é ateísmo. É.
Isso parecerá que te considero infeliz. Não é
propriamente isso. Ateísmo não é negar a existência
de Deus. Ateísmo é ignorar Deus. Ateísmo é uma*

¹⁹ “Quanto ao amor intelectual, isto é, à caridade, esta é definida por S. Tomás de Aquino como ‘a amizade do homem a Deus’: entende-se amizade, segundo o significado aristotélico, o amor que é unido à benevolência (*amor benevolentiae*), isto é, que quer o bem de quem se ama(...). Mas a amizade supõe não só a benevolência como também o mútuo amor e assim funda-se em uma certa comunicação, que no caso da caridade, é a do homem com Deus”. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. [trad. coordenada e ver. Por Alfredo Bosi, com colaboração de Maurice Cunio ... et al.]. 2ª. ed.. São Paulo: Mestre Jou, 1962, p. 38-39

folha de papel branca, sem nada. E essa folha de papel está tão longe que nela nunca poderíamos escrever nada, nem uma negação. Tu, ateu? Tu negas Deus. Não és ateu. Toda negativa comporta uma afirmativa de conhecimento, ou melhor, no sentido platônico, de reconhecimento. Mas tu negas Deus. É porque sabes o que é, o que seria, o que será Deus. E, ainda mais, existe em toda obra criada pelo homem a "parte de Deus". Esta parte sempre aparece e surpreende o próprio artista²⁰.

Antes de qualquer análise é preciso perceber que Mário de Andrade, em seu comentário, enunciou uma das linhas hermenêuticas da teologia – a teologia negativa, na qual conhece-se Deus a partir daquilo que ele não “é”, como em um processo de exclusão. Se Deus “não é isso”, então ele “é aquilo” que forma o par na dicotomia. Soma-se a isso o fato do poeta estabelecer a relação: felicidade-crença. De acordo com William James,²¹ se a religião há de significar alguma coisa definida para nós, devemos tomá-la como significante de uma dimensão acrescida de emoção, a emoção do espírito que se encontra em *núpcias* com o universo. A fé proporciona, segundo James, uma espécie de felicidade no absoluto e no eterno, o que só pode ser encontrada na religião. Daí, da crença e núpcias com o absoluto, é que advém a sensação de preenchimento, de completude, do sentido de “viver a vida com religião”. Acreditar em Deus é ter a sensação contrária à da folha em branco, sem nada. Pior, na impossibilidade de preenchimento, pois que *essa folha de papel está tão longe que nela nunca poderíamos* escrever nada, nem uma negação. Novamente aparece aqui o espírito dionisíaco que caracteriza o entendimento de Deus e da vida para o poeta: *Creio que essa riqueza me vem de eu compreender a vida e vivê-la em toda a variedade dela. Que sucede? a minha variedade de viver é tão incomensurável que não me fatigo dela²².*

Por fim, o poeta fecha o seu comentário sobre ateísmo/felicidade tocando em um ponto crucial - *E, ainda mais, existe em toda obra criada pelo homem a 'parte de Deus'.*

²⁰ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S. A, 1967, p. 36.

²¹ JAMES, William. *As variedades da experiência religiosa: um estudo sobre a natureza humana*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix.

²² *71 cartas de Mário de Andrade*, carta de 14-X-1926, p. 74.

*Esta parte sempre aparece e surpreende o próprio artista*²³. É interessante notar que o poeta, de certa forma, confessa a sua surpresa ao notar a parte de Deus em sua obra artística. Em outro momento, na análise dos poemas, perceber-se-á que a parte de Deus que surge na obra do poeta é representada por aquilo que ele chamara de não-eu. O não-eu pode ser entendido tanto como Deus, ou Sagrado, quanto como o próprio eu lírico renascido após a experiência sagrada. Retoma-se, aqui, a idéia de autoconhecimento que é fruto do “viver a vida com religião”, da religiosidade dionisíaca, esparramada, que a tudo deseja amar para que dessa forma tudo possa compreender, inclusive a si mesmo. O autoconhecimento está ligado à forma de viver e à experiência apreendida neste viver.

Toda a argumentação apresentada até o momento pode parecer exaustiva, e de certa forma o é, e talvez se torne ainda mais, mas a intenção por trás dessa prolixidade fica por conta do próprio poeta. Na correspondência marioandradina, como também nos ensaios literários, Mário de Andrade confessa ardente e exaustivamente sua religiosidade, a sua orientação cristã e a relação que ele estabelecia entre Deus e a obra de arte²⁴. A impressão que fica é de que o escritor deseja fornecer a chave para o entendimento de sua obra. Nos relatos testemunhais – as cartas – está presente o mesmo Mário do “Prefácio Interessantíssimo”, da “Advertência” e da “Escrava que não é Isaura”, o escritor que aponta a direção para a compreensão, afinal, foi ele mesmo quem afirmou: *Cheguei a essa conclusão incrível: a gente carece de ajudar o mais possível o leitor porque o leitor mais inteligente deste mundo, no momento da leitura é absolutamente passivo, isto é, a inteligência dele não reage, recebe*²⁵.

Eivado do espírito de doação, Mário de Andrade fez arte por amor, amor a um país, às raças que o formam, amor a si mesmo presente no exercício contínuo de auto-desvelamento. Constatar a apreensão do sentimento de doação nas poesias marioandradinas, não significa afirmar que sua poesia seja panfletária ou proselitista,

²³ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 37.

²⁴ Mário de Andrade afirma: *Outra coisa em que acredito, tanto como em Deus, é na Arte. (...) nem propriamente na Arte que acredito, e sim nas obras de arte. Essa crença é tão forte que ao imaginar o que poderia ser salvaguardado como o “essencial” humano, no caso de uma derrocada geral, um dilúvio, o escritor chega à conclusão de que o representante deste “essencial humano” seria a obra-de-arte. Com isso a obra-de-arte ganha uma dimensão metafísica: é ela quem guarda o essencial do ser humano.*

²⁵ *Correspondente contumaz*, carta de 10-IV-1927, p.88.

mesmo que em alguns momentos ela chegue a tangenciar estas questões. Não se encontra nos poemas de Mário de Andrade conclames contra as violações dos direitos humanos como se encontra em outros poetas de direção mais revolucionária. É o próprio escritor que, ao definir seu conceito de Arte, oferece a compreensão de como apreender o sentimento de doação em sua poesia. Ele estará “camuflado”, ou melhor, revestido da mais minuciosa elaboração estética, é a busca pelo equilíbrio entre pragmatismo e arte, propriamente dita. Segundo Mário de Andrade, a obra de arte tinha que servir e nesse sentido ele insere a idéia de *predestinação*, o que se observa quanto ao “dever” de ação artística do escritor.

Pra mim a arte tem que servir (num sentido interessado) e eu quebrarei a minha pena o dia em que ela se puser escrevendo sem estar predestinada²⁶.

Predestinação é uma palavra muito forte que traz em si um valor semântico muito antigo. A predestinação pode ser, de acordo com a etimologia da palavra, algo que foi destinado com antecipação, mas o sentido mais usado da palavra é no contexto religioso – predestinação como cumprimento de um dever divino²⁷. O que autoriza entender a predestinação em Mário de Andrade como uma eleição divina é a colocação do próprio poeta em carta a Manuel Bandeira, onde ele afirma: *Quero ser entendido. Porque si é verdade que Deus me deu alguma coisa superior, é num desejo que os outros se beneficiem dessa coisa²⁸*. O campo de “ação” do escritor é o da arte, essa simboliza *alguma coisa superior*. O escritor aborda constantemente a questão da *utilidade* da obra de arte, da *predestinação* a que está submetida sua pena. Edith Hamilton afirma que *as verdades mais importantes para nós não se demonstram como verdadeiras quando arrazoamos sobre elas*

²⁶ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S. A., 1983, carta de 22-V-1943, p. 76.

²⁷ Verbete retirado de um site da internet: (www.pvn.com.br/miqueias/teologia.html) **2. Predestinação:** É o conselho ou decreto de Deus concernente aos homens decaídos, incluindo a eleição soberana de uns e a justa reprovação dos restantes. Os dois aspectos da predestinação são:

(a) Eleição: É o ato eterno de Deus pelo qual Ele, em seu soberano beneplácito, e sem levar em conta nenhum mérito previsto nos homens, escolhe um certo número deles para receberem a graça especial e a salvação eterna.

(b) Reprovação: É o decreto eterno de Deus pelo qual Ele determinou deixar de aplicar a um certo número de homens as operações de sua graça especial, e puni-los por seus pecados, para a manifestação da sua justiça. Os dois aspectos da reprovação são **preterição** e **condenação**.

²⁸ *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 37.

ou as explicamos, e sim quando agimos com base nelas²⁹. O campo de ação de Mário de Andrade, como já foi mencionado anteriormente, é o da Arte, é nele que se consolida a imbricação entre “verdade pessoal” e “verdade religiosa”.

A relação verdade e religião sempre é problematizada nos estudos sobre Religião e nessa discussão entra a questão da fé. No mundo moderno, tecnicista, não parece cabível que os homens cultivem a crença, a fé. Segundo Simone Weil³⁰, hoje, e, desde há vários séculos, o ser está embrutecido pelo orgulho da técnica, esquecendo que existe uma ordem divina do universo. Ignora-se que o trabalho, a arte, a ciência são apenas diferentes maneiras de entrar em contato com ela³¹. Donald Wiebe, em seu estudo sobre a relação verdade-religião, apresenta uma série de considerações que tratam da “verdade religiosa” e do seu caráter pragmático. Em sua análise sobre o estudioso Watt³², Wiebe apreende neste o conceito de “relevância” da verdade religiosa. De acordo com Watt, a verdade religiosa é conhecimento sobre o “mundo” que possui uma relação importante com o significado da existência. Dessa forma existe uma sobreposição entre “verdade pessoal” e “verdade religiosa”³³. Esse caráter pragmático da “verdade religiosa” é essencial em Mário de Andrade, este traduz, de uma forma geral, o sentimento de doação que é o viver a vida com religião.

Cabe aqui problematizar a questão da fé. O teólogo Paul Tillich³⁴, em seu livro *Dinâmica da fé*, apresenta um conceito interessante para o entendimento desta. Segundo Tillich, fé é *como estar possuído por aquilo que nos toca incondicionalmente* e sendo assim, ela pode existir sob muitas formas, tanto como ato de crer quanto como conteúdo da

²⁹ WIEBE, Donald. *Religião e verdade: rumo a um paradigma alternativo para o estudo da religião*. p. 188.

³⁰ WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Org. Ecléa Bosi. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

³¹ *Op. Cit.* p. 468

³² WATT, W. M. *Truth in the Religions: a sociological and psychological approach*. University of Edinburgh, s.d.

³³ Donald Wiebe: “A verdade religiosa é a verdade da ação e somente encontra-se na ação. Edith Hamilton (1948), por exemplo, fala da verdade religiosa como um âmbito de verdade situado totalmente além de argumentos e palavras – uma verdade que só pode ser testada na experiência da vida. Ela afirma que Cristo ‘não colocou quaisquer formas diante dos seres humanos, e somente um dogma, o amor, o qual não se demonstra quando falamos dele, e sim quando o vivemos’” *Religião e verdade*, p.157

³⁴ TILLICH, Paul. *Dinâmica da fé*. 5ª ed. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1996.

fé. Tillich reinstaura a presença do sujeito³⁵ na dimensão da crença, ou seja, da fé. A fé pode tomar outras dimensões de acordo com o sujeito, com aquilo que o *toca incondicionalmente*. Essa observação retoma o conceito de “verdade pessoal” apresentado por Edith Hamilton. A verdade pessoal marioandradina é a ação da obra-de-arte, a necessidade de envolvimento desta com a humanidade. E o que sustenta a “sua” ação artística é a “sua” religiosidade dionisíaca, como se perceberá adiante.

A questão da função social do intelectual, a necessidade de uma ação direcionada para o outro é fundamental para Mário de Andrade. Desconsiderar este fato, quando diante de sua obra, seria desrespeitá-la. Nos depoimentos das pessoas que conviveram com o escritor, e como bem ressaltou Oneyda Alvarenga em seu depoimento em um documentário de televisão, é incontestável a preocupação de Mário de Andrade em fazer uma obra de arte pragmática. Obra que talvez não ficasse para a posteridade, mas que fizesse diferença naquele momento, que fosse útil.

Outro detalhe que não pode passar despercebido é o fato do poeta dizer, na tentativa de se definir, que acredita em Deus; ele não disse que acredita na religião (instituição). É ele mesmo quem afirma: *já o problema se complica muito se inferirmos de Deus a religião. Aqui a minha dificuldade é toda particular e de ordem psicológica*. O que faz o escritor se afastar da religião, como instituição, é a ação política que ele identifica por trás dela. A mesma crítica, feita em um outro momento, em que ele afirma não conseguir *verificar bem na gente brasileira um catolicismo essencial, digno do nome de religião*, pode ser entendida agora com relação à Igreja. O que move a catolicidade brasileira, principalmente no período histórico em que se situa o poeta, é a *mise-en-scène* do que seria religião e não a prática real do que é a religiosidade. Em carta a Tristão de Ataíde, Mário de Andrade questiona o papel da Igreja com relação aos seus crentes.

Mas não haverá o perigo pra muitos e pra você de preferir a Igreja a Deus? (...) eu quero bater a uma

³⁵ “Fé como estar possuído por aquilo que nos toca incondicionalmente é um ato da pessoa como um todo. Ele se realiza no centro da vida pessoal e todos os elementos desta dele participam. Fé é o ato mais íntimo e global do espírito humano. Ela não é um processo que se dá numa seção parcial da pessoa nem uma função especial da vivência humana. Todas as funções do homem estão conjugadas no ato de fé. A fé, no entanto, não é apenas a soma das funções individuais. Ela ultrapassa cada uma das áreas da vida humana ao mesmo tempo em que se faz sentir em cada uma delas.” *Dinâmica da fé*, p. 7-8

porta mas essa porta não pode se abrir porque os que estão lá dentro não podem interromper o Te-Deum. Então eu solto um grande grito pra Deus me escutar. E como eu quero que Ele me escute, Ele me escuta. Mas ainda não pude soltar o grande grito e me sinto sozinho. Porque os que deviam vir a mim porque eu não vou a eles, não vêm até mim. E eu não sei se há de haver tempo para eu soltar o grande grito³⁶.

Novamente, percebe-se aqui a configuração da relação de camaradagem entre o poeta e Deus por trás de uma crítica acirrada ao papel da Igreja na sociedade. É sempre uma crítica baseada na caridade (ágape), na alteridade. A ação da Igreja é a negação do princípio que a animou. Em uma das passagens do Novo Testamento, Jesus pergunta aos discípulos: *Quem dizem os homens ser o Filho do Homem?* E os discípulos respondem: *Uns afirmam que é João Batista, outros que é Elias, outros, ainda, que é Jeremias ou um dos profetas.* Então Cristo pergunta aos discípulos quem eles diziam que ele era, e então Simão Pedro responde: *Tu és Cristo, o filho do Deus vivo.* Ouvindo a resposta, Jesus diz: *Bem aventurado és tu, Simão, filho de Jonas, porque não foi carne ou sangue que te revelaram isso, e sim o meu Pai que está nos céus. Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre essa pedra edificarei a minha Igreja, e as portas do Inferno nunca prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves do Reino dos Céus e o que ligares na terra será ligado nos céus, e o que desligares na terra será desligado nos céus.* (Mt 16, 13) Esta passagem bíblica serve como referencial para a Igreja Católica se arvorar como a Igreja de Cristo. No entanto, Mário atentou para o detalhe crucial deste trecho – as portas do Reino dos Céus. O possuidor da chave, capaz de abrir ou fechar as portas, era um apóstolo e a missão dos apóstolos era a de ir ao povo proclamando a boa nova e operando curas³⁷. A missão era um exercício de humildade na qual os apóstolos iam desprovidos de qualquer bem, nem mesmo outra túnica. Na consideração de Mário de Andrade que deseja bater à porta, se sente, como ser humano, preterido na atenção desses representantes, dos que estão atrás da porta, afinal

³⁶ 71 cartas de Mário de Andrade, carta de 17-VI-1943, p. 48.

³⁷ “Convocando os Doze, deu-lhes poder e autoridade sobre todos os demônios, bem como para curar doenças, e enviou-os a proclamar o Reino de Deus e a curar. E disse-lhes: “Não leveis para a viagem, nem bastão, nem alforje, nem pão, nem dinheiro; tampouco tenhais duas túnicas. Em qualquer casa que entrardes, permanecí ali até vos retirardes do lugar.” (Lc 9, 1)

*essa porta não pode se abrir porque os que estão lá dentro não podem interromper o Te-Deum*³⁸. O que significa dizer que os “representantes” do Filho de Deus preferem ficar em atitude de adoração que ir ao encontro do seu próximo. Exatamente o que foi condenado por Cristo na atitude dos fariseus: *Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas, porque bloqueais o Reino dos Céus diante dos homens! Pois vós mesmos não entraís, nem deixais entrar os que querem fazê-lo!* (Mt 23, 13) O *Te Deum* aparecerá em outra ocasião no poema marioandrado “Religião”, no qual Mário de Andrade retoma a crítica à atitude farisaica dos católicos.

A Igreja, a instituição, é falha porque nega o *ágape* que deveria ser o seu cerne. O princípio vital de sua ação – a alteridade. Exatamente a ação direcionada para o outro que Mário de Andrade deseja manter como cerne de sua ação enquanto artista, enquanto poeta.

*Mas não sou eu que tenho importância, no caso, há coisa, há vida, há um amilhoramento da sociedade humana, há todo um futuro neste mundo que, não você por fraco, mas o Catolicismo por tibieza estão descuidando. Em proveito do outro mundo? É neste mundo que nós temos que forçar a ação da graça*³⁹.

O trecho acima, parte de uma das cartas de Mário de Andrade a Alceu Amoroso Lima, explicita bem o conflito, percebido por Mário de Andrade, entre a religião e a prática religiosa da instituição. A Igreja centraliza a sua preocupação no âmbito da discussão sobre a ação da graça⁴⁰, se esta é uma concessão de Deus, ou se o próprio homem teria condições,

³⁸ Te Deum: um hino latino ao Pai e ao Filho, em prosa rítmica. Significa literalmente "Te [louvamo]', ó Senhor" e é antiqüíssimo, tendo sido atribuído erroneamente a Ambrósio e Agostinho. Seu uso no Ofício Divino [i. e., monástico, das sete horas de oração do dia] foi mencionado na Regra de São Benedito (=>beneditinos)

³⁹ ANDRADE, Mário de. *Escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968, carta de 17-VI-1943, p. 33.

⁴⁰ [Do lat. *gratia*] Em geral, *dom gratuito*, isto é, sem remuneração; mais especificamente, em sentido teológico, o dom da salvação ou de alguma condição essencial da salvação que Deus oferece ao homem, independentemente dos méritos (se existirem) do próprio homem. Nesses termos a Graça foi descrita na *Epístola aos romanos* de São Paulo. O problema do alcance e dos limites da Graça sempre foi fundamental ao cristianismo. Marcou um ponto culminante na atividade filosófica e teológica de S. Agostinho; e depois de inúmeras discussões medievais assinalou um dos pontos de maior contraste entre a Reforma e o Catolicismo pós-tridentino. Reduzindo a seus termos essenciais, o problema pode ser posto da seguinte maneira. É doutrina fundamental do cristianismo que a salvação não se abriga nas possibilidades próprias do homem. A revelação e a encarnação do Cristo são os instrumentos indispensáveis que, suprimindo a deficiência da natureza

com o livre-arbítrio, de influenciar nesse mérito divino. No entanto, preocupada com o *outro mundo*, com a salvação, a Igreja legou ao segundo plano este mundo, os fiéis, os homens em geral. Mário de Andrade sai do âmbito da discussão e chama a atenção para algo mais palpável, a salvação “neste” mundo. Novamente, aqui, apreende-se o sentimento de doação marioandradino, que não é nada mais que o fruto da sua religiosidade dionisíaca configurada como *carpe diem*. É a impossibilidade de direcionar o pensamento, ou a ação, para outro mundo, para uma pessoa que vive, ou que almeja viver, a vida com religião num êxtase diário e contínuo. Viver a vida com religião é sempre uma ação presente, jamais uma ação futura.

O *ágape* é o sentido primeiro da existência do escritor: *Mas não sou eu que tenho importância, no caso, há coisa, há vida, há um amilhoramento da sociedade humana, há todo um futuro neste mundo*. Neste ponto entra outro elemento fundamental na construção da religiosidade de Mário de Andrade – o sacrifício.

*A parte messiânica do meu esforço, o sacrificar
minhas obras, escrevendo-as em língua que ainda não
é língua, não é sacrifício de Jesus, é uma necessidade
fatal do meu espírito e da minha maneira de amar, só
isso*⁴¹.

A idéia de sacrifício, sempre presente na correspondência marioandradina, vai além da noção de sacrifício da obra artística, ela toca no âmbito do sacrifício do ser. É a noção do compromisso que, como foi demonstrado, está ligada à questão da predestinação. Em

humana, diminuída ou corrompida pelo pecado original, lhe retribuem a possibilidade da salvação. Mas a revelação e a participação dos méritos de Cristo podem ser doadas, e em linha de princípio são doadas a todos os homens enquanto tais; é por isso que se admitirmos (como fazem muitos Padres da Igreja oriental) que no fim do mundo todos os homens serão salvos, a noção de Graça não deixa surgir problemas graves. Mas o problema nasce se, pelo contrário, admitirmos que nem todos os homens se salvarão e que no fim do mundo haverá ainda os justos e os perversos e, por conseguinte, os eleitos e os danados. Nesse caso, de fato, surge a pergunta: que é que determina a salvação de cada homem: o mesmo homem ou Deus? Perante este problema, existem somente duas respostas possíveis e na realidade são duas as doutrinas típicas da Graça: 1^a a Graça é determinante, isto é, é Deus mesmo o qual, conferindo-a a alguns e recusando-a a outros, determina os hábitos e as disposições que tornarão o homem justo e o levarão à salvação; 2^a a Graça não é determinante no sentido que sua concessão da parte de Deus, embora seja condição necessária da salvação, não determina a própria salvação que exige a contribuição do homem.” *Dicionário de filosofia*, p. 467-465.

⁴¹ *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 116.

verdade, a noção de compromisso, de dever para com a humanidade, é tão forte em Mário de Andrade que chega ao estado de obsessão. O escritor persegue esse ideal de obra pragmática, de arte envolvida com as questões da época contemporânea do artista, no momento em que este produz sua obra. A idéia de sacrifício e predestinação será melhor problematizada quando da análise do poema “A meditação sobre o Tietê”. O importante, no momento, é apreender como todos esses conceitos – viver a vida com religião, compromisso, predestinação etc. – estão interligados pela primeira equação estabelecida pelo poeta: amor-Deus. Esta relação que sustenta a caridade, no sentido de amizade do homem com Deus, justifica o amor pelos homens⁴² amplamente divulgado por Mário de Andrade. É este amor que, de certa forma, movimentou a tibieza do escritor em aderir aos movimentos religioso e comunista. Mário de Andrade entendia que, tanto o movimento religioso quanto o movimento comunista, eram sectaristas⁴³, intolerantes, que traziam em si a idéia de um individualismo egoísta. Mais que isso, os dois movimentos representam, em última instância, uma forma de tirania onde existe claramente a distinção dos papéis entre quem detém o poder e quem não detém. O interessante nesta consideração do escritor, é perceber, levando em consideração o que foi observado anteriormente, que o pensamento do poeta não parece ser, nesta época, muito diferente desse sectarismo. O poeta é o erudito, o intelectual, que olha para o outro – a *gente chamada baixa* – com o ideal de resgatá-lo, mas sempre mantendo o distanciamento. Ou seja, o poeta se quer, deseja ser, um não-sectário, condena o sectarismo, mas esse ainda é inerente ao pensamento, ou ação, do

⁴² “Não posso. Por mais que os homens me desiludam, diárias desilusões! não sei que confiança infantil faz de mim um criança a esperar bondades de toda a gente. Esses homens me horrorizam. E o meu sofrimento, se é que um homem tão pessoal como eu tem o direito de afirmar isso, e o meu sofrimento não é por mim, é mais por eles. Num dos poemas de Losango Cáqui, exclamo, desnudando-me inteiramente: *Meu Deus! perdoai-me! Creio bem que amo os homens por amor dos homens!* Creio que está nisso a causa de sofrer... à custa desses homens. Por mais que me insultem são homens, são como eu. Amo-os. Espero deles.” *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 92.

⁴³ “É certo que, certo não, mas é quasi certo que eu nunca cheguei ao Comunismo, por medo de mim. Foi bom. Teria me inutilizado num qualquer tiro de esquina, e não estou convencido que a minha experiência seja inútil aos outros. (...) Eu queria continuar dizendo que si não atingi o Catolicismo decerto foi por medo de mim, também. (...) Si eu fosse católico, eu estava nas mesmas condições do tiro de esquina. Eu era sectário, eu não compreendia o meu adversário senão convertido aos pés do Deus ou destruído por mim a meus pés. E não será mesmo desse manso apostolado aos já fiéis que o Catolicismo se morre, gelatinoso, acomodaticio e cheio de afirmativas inócuas e mais inócuas profissões de fé?” *Escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, carta de 17-VI-1943, p. 30-31.

escritor. No entanto, no “Movimento Modernista” e na “Meditação” o poeta reconhece este fato e afirma que *tendo deformado toda a sua obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a sua obra não era mais que um hiperindividualismo implacável!*⁴⁴

Retornando à negação do escritor de adesão aos movimentos religioso e comunista, existe ainda outra questão – a utilidade. Ao responder o questionamento feito por Carlos Drummond de Andrade quanto ao seu envolvimento com a revolução constitucionalista⁴⁵, Mário de Andrade afirma a sua impossibilidade em aderir à guerra, mas expõe uma série de atividades que ele assumiu, nas quais sentia que poderia ser “realmente” útil⁴⁶. Aderir à guerra, a qualquer tipo de guerra é, antes de tudo ser sectário. Segundo Mário de Andrade, ser sectário é ser inútil, no sentido que ele vem construindo de utilidade: utilidade como envolvimento com a humanidade, com “todos” os homens, inclusive com os inimigos. E ser comunista ou católico é ser sectário, é eleger uma parcela mínima dessa extensa

⁴⁴ “Movimento Modernista” In: *Aspectos da literatura brasileira*, p. 254.

⁴⁵ “A revolução constitucionalista de 9 de julho de 1932, contra o Governo Provisório de Getúlio Vargas, deflagrada em São Paulo, e terminada em setembro do mesmo ano, com a rendição das forças insurrectas.” Nota tirada do livro *71 cartas de Mário de Andrade*, carta de 6-XI-1932, p. 75

⁴⁶ Nessa carta a Carlos Drummond podemos encontrar os elementos fundamentais da religiosidade marioandrada, do viver a vida com religião. É a utilidade, a ação voltada para o outro, o sentimento de doação e a necessidade de viver apaixonadamente no sentido *carpe diem*: “Eu nunca amei S. Paulo nem o Brasil mais do que a Cochinchina. (...) Meus amigos abdicando de qualquer diletantismo, imerso nos vários trabalhos de guerra. Eu só. Eu fugindo. Eu martirizado por tanto sacrifício ao horrendo. No fim duns cinco dias já não podia mais. Tomei a resolução desesperada cínica: me vender. (...) Pois eu vendia a S. Paulo a parte objetiva, a parte prática de mim. Pois que a minha gente se lançava numa unanimidade, eu entregava o meu trabalho a essa unanimidade que me dera dinheiro quotidiano, dormida, comida, amor, sofrimento, alegrias. Tudo o que essa unanimidade me dera eu lhe dava. Ergui o Conservatório que, como entidade paulista eu julgava impossibilitado de neutralidade. Organizei, na ausência do diretor, a reunião da Congregação. Propus a entrega de dez contos ao Governo, fez-se a entrega do prédio à Cruz Vermelha, e as alunas trabalharam sempre na confecção de coisas pra hospital ou pra soldados. O acaso e os projetos de viagem me tinham feito ajuntar uns bons cobres, quase dez contos, dei tudo. Ouro dei tudo. Bronzes e metais só não demos o indispensável da casa e os meus três Brecherets. Roupas, inda estou me refazendo do desfalque. Livros, revistas pra hospitais, inda terei que comprar muita coisa pra equilibrar a biblioteca, desfalcada da língua da terra. Os amigos me chamavam prá Liga de Defesa Paulista, me entreguei a eles. Mandassem que eu fazia. Mandaram e eu fiz. Banzei por todos os trabalhos da Liga e o que mandaram eu fiz. (...) Às vezes eu falhava lá pra ir no Conservatório dar lições. Principalmente lições coletivas de História da Música convertidas em estudo da situação. Aí sim eu me transfigurava e era maior. Aquela filharada duns 50 moços e moças amando e sofrendo por uma terra, e à medida que o tempo passava martirizados pela inquietação, como fui bom! Eloquente, convincente, poderoso, ginasta, confessor, herói, pintor de olhares. Aquela gatinha inquieta vinha buscar felicidade. Aí não me importava mentir, violentar, ofender, doando paz de espírito. Os que uma vez apareciam na aula nunca mais deixavam de vir. (...) Você (...) perdoe um ser descalibrado. Este é o castigo de viver sempre apaixonado a toda hora e em qualquer minuto, que é o sentido da minha vida.” *71 cartas de Mário de Andrade*, carta de 6-XI-1932, p. 79, 80 e 81.

humanidade, é ser elitista, ação impossível para um homem que desejava ser um na multidão.

Hoje sou muito humilde. Meu maior desejo é ser homem entre os homens. Transfundir-me. Amalgamar-me Ser entendido. Sobretudo isso. QUERO SER ENTENDIDO. Porque si é verdade que Deus me deu alguma coisa de superior, é num desejo que os outros se beneficiem dessa coisa. Não me trai a volúpia de ser só. Aceito o que me dão e dou-me em troca⁴⁷.

É a afirmação mais clara da idéia de “construção” da religiosidade marioandradina – ele quer, deseja, ser “entendido”. Entendido não somente como homem – daí o desnudar-se em cartas aos amigos – como em sua obra de arte. Manuel Bandeira comenta com o poeta que o jeito esparramado deste em carta não coincidia com o comportamento do dia-a-dia. Segundo Manuel Bandeira, os dois Mários⁴⁸ pareciam estar trocados, o das cartas é que era o da vida, e o da vida é que era o das cartas. O homem, o artista, das cartas era a idealização do poeta, a construção de uma ideologia, de uma verdade. Essa idealização foi se construindo aos poucos e se transformando na veste arlequinal marioandradina. A figura do arlequim, com sua roupa feita de muitos losangos coloridos, é perfeita para configurar a religiosidade dionisiaca de Mário de Andrade por representar a idéia da multiplicidade e, também, por sua analogia à dança⁴⁹. Um homem feito de muitos como afirmam seus versos: *Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,/ Mas um dia afinal eu toparei*

⁴⁷ *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 37.

⁴⁸ Quanto à observação do amigo, Mário de Andrade comenta em carta a Murilo Miranda: “[...] apesar do meu cem-por-centismo de tudoamar, diz o pernambucano que eu sou desconcertantemente paulista e que na mais aberta das confidências, na alma mais de pijama em que me apresento, sou duma reserva e duma cerimoniosidade inglesa. Tudo isso é possível, e me analisando bem sou levado a contragosto a reconhecer que o Manuel tem razão.” (...) “Sei me abrir nas cartas, mas não sei, em corpo presente, confessar minhas fraquezas.” ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda 1934/1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 29 (09/05/1936); p. 55 (17/01/1940)

⁴⁹ Para o entendimento da representação do arlequim, do arlequinal, constantemente presente na poesia marioandradina, recorremos à pesquisa realizada por Victor Knoll sobre as associações que a figura pode assumir: “Consta que Arlequim vem do alemão *hoellenkind*, que designa uma criança infernal, uma criança do diabo. Com a evolução da palavra passou-se a dizer *hellequin* e depois Alequim. No italiano encontramos *il lecchino*, *al lecchino* e *alichino*. Os italianos designavam sob esse nome uma personagem também diabólica, uma personagem infernal que atemorizava os camponeses fazendo grande ruído. (...) Arlequim trazia uma vestimenta composta de pequenos pedaços de pano triangulares ou sob a forma de dois triângulos justapostos (losangos), de diversas cores, uma máscara negra e, na cintura, um sabre de madeira. (...) a figura

comigo.../ *Tenhamos paciência, andorinhas curtas,/ Só o esquecimento é que condensa,/ E então minha alma servirá de abrigo*⁵⁰. O sentido do tudoamar é, como já foi visto, a procura de si mesmo, o autoconhecimento que vai se fazendo na medida em que o poeta vai se “amalgamando” com a vida. O desejo de viver a vida com religião é a entrega mais profunda do ser à existência. A religião para Mário de Andrade, como ideal, é a extensão do viver, a própria vida.

Dionisiaca e arlequinal é a idealização de religiosidade marioandradina; é o processo do antropofagismo observado na introdução deste trabalho. No caso do ecumenismo religioso de Mário de Andrade, pode-se encontrar os dois sentidos⁵¹ deste – tanto como a comunhão com outros credos, como resgate da mensagem primeira – a mensagem de Cristo. O ecumenismo, por sua natureza universal, obedece ao desejo marioandradino de uma religiosidade não sectária. Na leitura dos poemas podemos perceber elementos de várias doutrinas religiosas e o poeta trabalha, refina, estas tendências como ritmos, e, dança a nova música. Um novo ritmo que vai se configurando, tomando forma, na medida em que outros elementos vão surgindo como losangos de sua vestimenta arlequinal. Sem perder de vista o sentido de viver a vida com religião, o exercício do ágape – o amor aos homens⁵² que é a extensão do amor a Deus.

Na argumentação feita até então, pode-se perceber que determinar parâmetros rígidos de análise, de exegese da obra de arte marioandradina, chega a ser insano. Porque a

do Arlequim aparece no folclore brasileiro (...) vincula-se à dança e a um ritual relativo ao boi.” *Paciente arlequinada*, p. 52-53.

⁵⁰ Poema “Eu sou trezentos...” de 07/VI/1929, publicado, inicialmente, em *Remate de males. Poesias completas*, p. 211.

⁵¹ Ecumenismo: [De *ecumênico* + *-ismo*] 1. Nos primórdios do cristianismo, todos os povos a quem se deveria dirigir a pregação do Evangelho. 2. Movimento surgido nas igrejas protestantes e, posteriormente na Igreja Católica, originado da crença de terem uma identidade substancial a doutrina e a mensagem de Cristo. cf. irenismo: [Do gr. *eiréne*, ‘paz’ + *-ismo*] S. M. Rel. Atitude conciliadora e compreensiva para com os crentes de outras igrejas ou seitas. *Dicionário Aurélio*

⁵² “Se escrevo é primeiro porque amo os homens. Tudo vem disso para mim. Amo e por isso é que sinto esta vontade de escrever, me importo com os homens, me importo com os problemas deles e necessidades. Depois escrevo por necessidade pessoal. Tenho vontade de escrever e escrevo. (Isto é pro caso dos versos). Mas mesmo isto psicologicamente ainda pode ser reduzido a um fenômeno de amor, porque ninguém escreve pra si mesmo a não ser um monstro de orgulho. A gente escreve pra ser amado, pra atrair, encantar, etc. Não tem arte que eu não ame e não me preocupe com os problemas estéticos dela. Estudo muito psicologia. Estética. Filosofia. Línguas. Filologia. Sociologia, etc. etc. É demais. É dispersivo. Mas eu já disse pra você que vivo

diversidade do escritor, seu caráter de constante busca de si mesmo, de viver a vida com religião, promove a abertura de sua obra para outra dimensão – a dimensão do sagrado. Não somente do sagrado como oposição ao profano, como pode-se perceber na análise de “Carnaval Carioca”, mas do Sagrado que condensa tudo isso. O entendimento deste Sagrado será melhor apreendido na análise do poema “A Meditação sobre o Tietê”. Nesse poema, considerado o testamento do poeta, pode-se perceber a confluência de toda a diversidade desta personagem. Neste a vestimenta arlequinal de Mário de Andrade está pronta e poderá ser apreendida como um todo. O processo se consolida e o ponto final, *aquele ponto leal à terrestre pergunta do homem, de que o homem há-de nascer*, é alcançado. Neste, está presente a configuração do Sagrado.

gostando, não vivo pra ser célebre”. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, carta post. a 25 de janeiro de 1925, p. 181-182

Capítulo 2

O Percurso

O percurso do exercício hermenêutico necessário para a análise da poesia marioandradina é, na verdade, bastante longo, são dez livros de poesia publicados. Mas este trabalho seguirá um pequeno atalho. O atalho não significa, aqui, caminho fácil, mas sim um caminho que aponta para os indícios, para o jogo, para a dança. Sendo a religiosidade de Mário de Andrade fruto do seu entendimento de viver a vida com religião e o jeito de viver esta vida é ser embalado por seus ritmos e sons, então este percurso é um convite à dança.

Passa-se da construção da religiosidade ainda amarrada aos conceitos bíblicos, para o conflito entre prática cristã e dogma. Depois se enreda pelo caminho da emanação fluida e arlequinal da religiosidade dionisiaca no seu auge para, enfim, dançar o ritmo da nova dimensão, onde o eu lírico se encontra consigo mesmo, onde o esquecimento condensa todos os losangos de sua vestimenta arlequinal e a alma do poema serve de abrigo, como cantou em seus versos.

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo¹.*

¹ Poema “Eu sou trezentos...” de 07/VI/1929, publicado, inicialmente, no livro intitulado *Remate de males. Poesias completas*, p. 211.

2.1 A Jorobabel Marioandradina

O título deste capítulo, assim como o título da pesquisa, foram inspirados no poema “Jorobabel” (1923). Este, inclusive, por sua gênese, traz elementos fundantes da questão – religião e religiosidade em Mário de Andrade. As circunstâncias do nascimento da idéia do poema², associada ao nome, e também à forma como se deu a sua grafia, conferem ao poema um ar profético. O poeta o considera *uma das suas páginas mais dolorosas*, uma palavra que saltava nele como uma *obsessão*. Depois de algum tempo decorrido da primeira impressão ao ouvir o pronunciamento da palavra, e de ter decidido escrever um poema com ela, *a palavra veio e veio acompanhada dum jato do poema inteirinho*. Ou seja, o poema *veio* como um impulso incontrollável, nascido da associação de imagens e idéias. Não foi a primeira vez que um poema marioandradino teve sua gênese definida como um impulso incontrollável, quase que mediúnico. Assim nasceram os versos de *Paulicéia Desvairada* e do *Carro da Miséria* e, de certa forma, *Macunaíma* escrito em seis dias na chácara de Araraquara.

JOROBABEL

Um choro aberto sobre o universo desaba
A badalar... Um choro aberto sobre a Terra
Em bandos de ais... Guaiar profético se expande...
Anda franco no mundo o agouro da miséria...

Job abúlico baba o fel que o devora... Hirta
A multidão que desapareceu Abel...
Um choro... E a vida excessivamente infinita!...
Clamor! Ninguém se entende! Um Deus não vem!... Babel!...

Babel! Um choro aberto sobre a confusão

² “(...) tenho em ‘Jorobabel’ uma das minhas páginas mais dolorosas. Pode ser que isso não comova os outros porém isso indica apenas fraquezas do poeta e não falta de amor nele. (...) Não sei quem de repente pronunciou a palavra Jorobabel. Tive uma sensação tão forte que não pude calar(...): que palavra terrível! Vou escrever um poema. Ora numa feita num momento até bem difícil, a palavra veio. E não trazia evocações circulares mas uma associação só na verdade. Porque você analise o poema e ponha reparo como todas as associações que a palavra desclanchou quer as de assonância (imagens) quer as do momento doloroso que atravessamos (idéias) todas concorrem para descrever a tragicidade tumultuária do tempo nosso, do povo na época atual.” *Poesias completas*, p. 507.

Das raças! Babel! Os sinos em arremessos
Bélicos! Badalar dos sinos! Multidão
Hirta! Jerusalém incendiada... Rebate

Babel! Jerusalém! Jorobabel! Babel!
Batem os bronzes bimbalhando! Pobre Job
Sem ouro, multidão devora e baba o fel!...
Um choro aberto de entes misérrimos...

A palavra “jorobabel” é um anagrama e é na decomposição do anagrama que podemos chegar ao entendimento das associações que a palavra sugere, quer as imagens como as idéias. De Jorobabel podemos depreender: Jó, Abel, Babel, Joel e ainda temos Zorobabel, Jerusalém e Noé. Estas palavras são referências bíblicas e possuem entre si um elemento análogo – a tragédia. Entretanto, antes de promover a análise interpretativa do poema em busca das associações, é necessário observar a estética deste e como esta está relacionada com as associações das palavras.

O poema é construído por quatro estrofes de quatro versos – isostrófica – como se fechasse em si mesmo os vértices dos ângulos – uma amarração. Da mesma forma, o título, a palavra chave do poema, possui quatro sílabas. É possível especular nessa referência ao “quatro”, algum tipo de analogia ao Quacrismo³, mas, como não existe nenhuma evidência clara disso, fica apenas como especulação. Constituído, principalmente, de frases curtas, melodiosas e de forte entonação: “*Clamor!*”, “*Babel!*”, “*Bélicos!*”, “*Badalar dos sinos!*” etc. Em todos os versos há de se notar a incidência da consoante oclusiva sonora /B/. A consoante oclusiva possui como característica a força e a explosão e o poeta se vale desse recurso na intenção de criar a atmosfera trágica do poema: “*Bélicos! Badalar dos sinos! Multidão*”, “*Batem os bronzes bimbalhando! Pobre Job*”, “*Job abúlico baba o fel que o*

³ Quacrismo: A mais radical e liberal entre as correntes religiosas da Reforma. O movimento foi iniciado em 1649 na Inglaterra por George Fox e o verdadeiro nome dos quacres foi “Sociedade dos Amigos” (Friends Society). Entre as maiores personalidades religiosas que aderiram a este movimento estava W. Penn, que no período das perseguições emigrou para a América e fundou o Estado de Pennsylvania; e Robert Barkley que foi o teórico do movimento. O Quacrismo é caracterizado: 1°. pela resoluta aversão por qualquer forma de culto externo, de rito, de pregação etc.; 2°. pelo reconhecimento de que o único guia do homem é a *luz interior* que vem diretamente de Deus; 3°. pelo caráter ativo e otimista que semelhante fé interior adquire nos quacres os quais consideram o próprio pecado original como uma corrupção natural superável; 4°. pela condenação de

devora... Hirta". Observe que para manter a aliteração nos dois últimos versos citados, o poeta acrescenta o fonema /b/ ao final de Jo(b). Outro fato a ser observado é a indicação da "Besta"⁴ representada pelo mesmo fonema em questão, figura sempre referendada nas liturgias apocalípticas. Mário de Andrade, assim como Dante e John Milton, promoveu a intertextualidade com as sagradas escrituras. Muitas dessas associações, da estética utilizada, podem ser entendidas como um esforço de vanguarda do modernismo, o que não seria errado afirmar. O poema é metrificado para atender ao anseio do poeta de fazer poesia e não "lirismo puro" – diferença que o poeta cantou em *A escrava que não é Isaura*. É o próprio poeta que afirma: (...) *se eu me limitasse a registrar todas as associações de qualquer espécie que uma palavra escutada ou lembrada declanchasse em mim, ficava em lirismo, não fazia poesia. Por isso metrifiquei, me sujeitando ao ritmo sugerido pela primeira associação aparecida*⁵. No entanto, neste poema, as associações e a construção estão mais vinculadas à configuração trágica, apocalíptica deste. E ao afirmar esse caráter trágico do poema, está sendo considerada a concepção de tragédia defendida pelo poeta⁶: *sentimento trágico da vida como dialogação do ser humano*. Muitos foram os filósofos e estetas que tentaram debater o sentido do trágico, tanto na arte como em relação à vida humana. O ponto de partida do debate é sempre a consideração aristotélica da tragédia como *imitação de acontecimentos que suscitem o terror e a piedade, tendo por efeito a purificação dessas emoções*⁷. Das considerações feitas por W. Jaeger, Hegel, Schopenhauer e Schiller, a de Nietzsche parece estar mais próxima da formulação de tragédia defendida

toda a violência e portanto pela aversão à guerra. Nas *Cartas sobre os ingleses* (1734) Voltaire exaltava a justeza e a validade da religiosidade própria dos quacres (*Lettres, I-IV*). *Dicionário de filosofia*, p. 783.

⁴ "As águas que viste onde a Prostituta está sentada são povos e multidões, nações e línguas. Os dez chifres que viste e a Besta, contudo, odiarão a Prostituta e a *despojarão, deixando-a nua*: comerão suas carnes e as entregarão às chamas, pois Deus lhes colocou no coração realizar o seu desígnio: entregar sua realeza à Besta, até que as palavras de Deus estejam cumpridas. A mulher que viste, enfim, é a Grande Cidade que está reinando sobre os reis da terra". (Ap 17, 15)

⁵ *71 cartas de Mário de Andrade*, carta de 23-XII-1927, p. 19.

⁶ "Sentimento trágico da vida? Sim: sentimento trágico da vida. Porque me parece que vocês se prendem à palavra 'trágico' de modo um pouco falso. Se lembrem que tragédia não quer dizer desgraça. Tragédia é dialogação do ser humano (no sentido mais completo) com o que não é ele, com o não-eu. (...) Há sempre dialogação [em sua obra]. E por vezes essa dialogação é dolorosíssima." *71 cartas de Mário de Andrade*. Carta de 23-XII-1927, p. 18.

⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., int., com. e apêndices de Eudoro de Sousa. 4ª ed.. Estudos Gerais/Série Universitária, 1994, p. 110.

por Mário de Andrade. Segundo Nietzsche, o trágico possuía de um lado o caráter terrificante da existência e de outro, a possibilidade de aceitar e transfigurar este caráter ou por meio da arte, ou pela vontade de potência⁸. A transfiguração, ou a aceitação do fato trágico, via poesia, segundo Mário de Andrade, acontecia nessa possibilidade de dialogação do ser com o não-ser. Essa consideração ficará mais clara depois da análise das associações que constroem o poema.

Como foi mencionado anteriormente, as associações *só na verdade* como afirmou o poeta, remetem às passagens bíblicas que evocam uma atmosfera trágica que o poeta tenta assimilar ao momento histórico de sua época (1923). A primeira associação, na busca pela palavra completa, chega ao nome “Zorobabel” que faz parte da genealogia de Jesus (Mt 1, 13). Além disso, Zorobabel, o ungido – “filho do óleo” –, representa o poder temporal, este receberá, segundo as escrituras sagradas, a unção real. Zorobabel⁹, juntamente com Josué, que representa o poder espiritual, estarão – os dois poderes – associados nos tempos da salvação. A associação da atmosfera trágica do poema com o nome de Zorobabel, só poderá ser compreendida depreendendo-se desta os sentidos escatológico e soteriológico. Outrossim, pode-se inferir da associação com Zorobabel a questão da salvação “neste” mundo apontada por Mário de Andrade. Ao final da análise das referências bíblicas do poema, pode-se perceber a presença do *sentimento trágico da vida* que abre o espaço para o diálogo do ser com o não-ser. Pois bem, a presença da salvação no poema, advinda da associação com Zorobabel, aponta para um caminho de salvação neste mundo – o auto-desvelamento promovido pelo diálogo do ser com o não-ser. As demais palavras que

⁸ “Mais tarde, Nietzsche encontrou o caminho de saída do que existe de terrificante na vida pela aceitação da própria vida por força da vontade de potência, e considerou, portanto, o trágico como a aceitação dionisiaca do que é terrificante e incerto. ‘A profundidade do artista trágico, escreveu então, está em que o seu instinto estético considera remotas e não pára com vista curta nas coisas próximas; que ele afirma a *economia em grande*, economia que justifica o que é terrível, maligno e problemático e que não se contenta em justificá-lo’”. *Dicionário de filosofia* p. 930

⁹ “Esta é a palavra de Iahweh a Zorobabel: Não pelo poder, não pela força, mas sim por meu espírito – disse Iahweh dos Exércitos. Quem és tu grande montanha? Diante de Zorobabel és uma planície! Ele tirará a pedra de remate aos gritos: ‘Graças, graças a ela!’ E a palavra de Iahweh me foi dirigida nestes termos: as mãos de Zorobabel lançaram os fundamentos deste Templo: suas mãos o terminarão. (E vós reconhecereis que Iahweh dos Exércitos me enviou a vós.) Pois quem desprezou o dia de pequenos acontecimentos? Que eles se alegrem vendo a pedra escolhida na mão de Zorobabel” (Zc 4, 6b-10a)

compõem o anagrama – Jó, Joel, Babel e Abel – representam um vasto campo de associações de imagens e idéias.

A primeira história trágica, cronologicamente, é a de Abel¹⁰. Este foi assassinado pelo irmão porque ao Senhor agradou a oferenda de Abel, mas não agradou a oferenda de Caim. É a história do primeiro assassinato – a luta do Homem contra o Homem – e o primeiro fratricídio. Na consideração de que todos somos irmãos e filhos do Pai, este fratricídio representa a guerra entre os homens na terra. Mário de Andrade vivenciou, de certa forma, de perto, as duas Guerras Mundiais. Sobre a Primeira Grande Guerra, Mário de Andrade já havia publicado, em 1917, um livro – *Há uma gota de sangue em cada poema* – no qual denunciava o horror da guerra, e, sempre se posicionou contra a luta sangrenta entre os homens.

Nesta passagem, também está presente a dicotomia moral entre Bem e Mal, sendo que a geração que representava o Bem fora dizimada¹¹ e ficara, como errante e marcada pelo crime da vingança, a geração do Mal representada pela figura de Caim: *A multidão que desapareceu Abel.../ Um choro... E a vida excessivamente infinita!...* O último verso faz referência à duração das gerações naquele tempo: “Toda a duração da vida de Adão foi de novecentos e trinta anos, depois morreu”, “Toda a duração da vida de Set foi de novecentos e doze anos, depois morreu” e assim continua até o momento em que Iahweh afirma que não se responsabilizaria indefinidamente pelo homem, pois este é carne; *não viverá mais que cento e vinte anos.* (Gn 6, 3)

A segunda associação é representada pela história de Noé. Este foi escolhido por Deus, por ser um homem bom e justo, para continuar a descendência do homem na Terra.

¹⁰ “O homem conheceu Eva, sua mulher; ela concebeu e deu à luz Caim, e disse: “Adquiri um homem com a ajuda de Iahweh.” Depois ela deu também à luz Abel, irmão de Caim. Abel tornou-se pastor de ovelhas e Caim cultivava o solo. Passado o tempo, Caim apresentou produtos do solo em oferenda a Iahweh; Abel, por sua vez, também ofereceu as primícias e a gordura de seu rebanho. Ora, Iahweh agradou-se de Abel e de sua oferenda. Mas não se agradou de Caim e de sua oferenda, e Caim ficou muito irritado e com o rosto abatido. (...) Entretanto Caim disse a seu irmão Abel: “Saíamos” E, como estavam no campo, Caim se lançou sobre seu irmão Abel e o matou. Iahweh disse a Caim: “Onde está teu irmão Abel?” Ele respondeu: “Não sei. Acaso sou guarda de meu irmão?” Iahweh disse: “Que fizeste! Ouço o sangue de teu irmão, do solo, clamar para mim! Agora és maldito e expulso do solo fértil que abriu a boca para receber de tua mão o sangue de teu irmão. Ainda que cultives o solo, ele não te dará mais seu produto: serás um fugitivo errante sobre a terra.” (Gn 4, 1)

Deus decidiu exterminar com o homem da face da Terra¹² porque, vendo que a maldade do homem era grande, se arrependeu de o ter criado. Por isso, veio o dilúvio que durou quarenta dias e a enchente sobre a terra durou cento e cinquenta dias.

Um choro aberto sobre o universo desaba
A badalar... Um choro aberto sobre a Terra
Em bandos de ais... Guaiar profético se expande...
Anda franco no mundo o agouro da miséria...

Um choro aberto que representa as lágrimas de Deus pelo arrependimento de ter criado o homem, visto a sua tendência para a maldade. *Guaiar profético* representativo dos *bandos de ais* de todos aqueles que foram dizimados porque ofenderam a Deus. Mário de Andrade, no poema, resgata o sentido primeiro da palavra latina *miseria*, ou seja, desgraça, infelicidade.

A terceira associação é representada pela passagem bíblica da Torre de Babel¹³, em que Deus dispersou os homens pela terra e confundiu suas línguas. *Clamor! Ninguém se entende! Um Deus não vem!... Babel!.../ Babel! Um choro aberto sobre a confusão/ Das raças! Babel! Os sinos em arremessos/ Bélicos! Badalar dos sinos!* Nesses versos está mais fortemente marcada a aliteração forçando a melodia explosiva, ocasionada pela incidência do fonema /b/. Principalmente pela associação entre torres e sinos possibilitando o *badalar*. Outrossim, pode-se inferir, do movimento de ida e vinda do pêndulo no sino, o desvelamento do ser possibilitado pelo diálogo deste com o não-ser. Na carta, citada anteriormente, na qual o poeta comenta a gênese do poema, Mário de Andrade afirmou que “Jorobabel” *descreve a tragicidade tumultuária do tempo dele, do povo na época atual.*

¹¹ “Adão conheceu sua mulher. Ela deu à luz um filho e lhe pôs o nome de Set “porque”, disse ela, “ele me concedeu outra descendência no lugar de Abel, que Caim matou”. (Gn 4, 25)

¹² “Deus disse a Noé: ‘Chegou o fim de toda carne, eu o decidi, pois a terra está cheia de violência por causa dos homens, e eu os farei desaparecer da terra. (...) Quanto a mim, vou enviar o dilúvio, as águas, sobre a terra, para exterminar de debaixo do céu toda a carne que tiver sopro de vida: tudo o que há na terra deve perecer. Mas estabelecerei minha aliança contigo e entrarás na arca, tu e teus filhos, tua mulher e as mulheres de teus filhos. De tudo o que vive, de tudo o que é carne, farás entrar na arca dois de cada espécie, um macho e uma fêmea, para os conservares em vida contigo.’” (Gn 6, 13-18)

¹³ “Disseram: ‘Vinde! Construamos uma cidade e uma torre cujo ápice penetre nos céus!’ (...) Ora, Iahweh desceu para ver a cidade e a torre que os homens tinham construído. E Iahweh disse: ‘Eis que todos constituem um só povo e falam uma só língua. Isso é o começo de suas iniciativas! Agora, nenhum desígnio será irrealizável para eles. Vinde! Desçamos! Confundamos a sua linguagem para que não mais se entendam uns aos outros.’ Iahweh os dispersou dali por toda a face da terra, e eles cessaram de construir a cidade.” (Gn 11, 1-8)

Este tempo tumultuário, considerando a época em que o poema foi escrito, refere-se ao período histórico vivenciado pela cidade de São Paulo. É o período de crescimento econômico e social da cidade ocorrido a partir da Primeira Grande Guerra. Com a expansão decisiva do parque industrial paulistano, aumentaram as áreas suburbanas e o centro da cidade transfigurou-se pela construção dos grandes arranha-céus. Outro elemento importante, nesta configuração tumultuária, fica por conta da presença diversificada dos imigrantes na nova metrópole. Procedentes não só da Europa, como também da Ásia – *se fixaram de preferência em certas zonas urbanas, criando-se o que se poderia denominar o “bairro sírio”, o “bairro japonês” ou o “bairro esraelita”*¹⁴.

A quarta associação remete à história de Jó¹⁵, o servo fiel do senhor, homem justo e íntegro que se afastava sempre do mal. No entanto, Satanás provoca sua desgraça ao instigar o Senhor a despojar Jó de todos os seus bens e família, afirmando que assim Jó blasfemaria contra Iahweh. Sem obter sucesso, Satanás prossegue na afirmativa de que se o senhor fizesse Jó sentir a dor no corpo, ele então injuriaria o Criador. O que também não chega a acontecer. No entanto, Jó assume o papel daquele que é injustiçado por Deus. No momento em que Jó afirma: *Reconheço que tudo podes/ e que nenhum dos teus desígnios fica frustrado./ sou aquele que denegriu teus desígnios,/ com palavras sem sentido* (Jó 42,

¹⁴ Cf. BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. Volume III, São Paulo de agora (1918-1954). 3ª ed.. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

¹⁵ “Havia na terra de Hus um homem chamado Jó: era um homem íntegro e reto, que temia a Deus e se afastava do mal. Nasceram-lhe sete filhos e três filhas. Possuía também sete mil ovelhas, três mil camelos, quinhentas juntas de boi, quinhentas mulas e servos em grande número. Era, pois, o mais rico de todos os homens do Oriente. (...) No dia em que os Filhos de Deus vieram se apresentar a Iahweh, entre eles veio também Satanás. Iahweh então perguntou: ‘Donde vens?’ – ‘Venho de dar uma volta pela terra, andando a esmo’, respondeu Satanás. Iahweh disse a Satanás: ‘Reparaste no meu servo Jó? Na terra não há outro igual: é um homem íntegro e reto, que teme Deus e se afasta do mal.’ Satanás respondeu a Iahweh: ‘É por nada que Jó teme a Deus? Porventura não levantaste um muro de proteção ao redor dele, de sua casa e de todos os seus bens? Abençoaste a obra das suas mãos e seus rebanhos cobrem toda a região. Mas estende tua mão e toca nos seus bens; eu te garanto que te lançará maldições no rosto.’ Então Iahweh disse a Satanás: ‘Pois bem, tudo o que ele possui está em teu poder, mas não estendas tua mão contra ele.’ (...) Apesar de tudo isso, Jó não cometeu pecado nem protestou contra Deus. (Jó 1, 1) “Num outro dia em que os Filhos de Deus vieram se apresentar novamente a Iahweh, entre eles veio também Satanás. Iahweh perguntou a Satanás: ‘Donde vens?’ Ele respondeu a Iahweh: ‘Venho de dar uma volta pela terra, andando a esmo’, respondeu Satanás. Iahweh disse a Satanás: ‘Reparaste no meu servo Jó? Na terra não há outro igual: é um homem íntegro e reto, que teme Deus e se afasta do mal. Ele persevera em sua integridade, e foi por nada que me instigaste contra ele para aniquilá-lo.’ Satanás respondeu a Iahweh e disse: ‘Pele após pele! Para salvar a vida, o homem dá tudo o que possui. Mas estende a sua mão sobre ele, fere-o na carne e nos ossos; eu te garanto que te lançará

1), o Senhor muda a sorte de Jó e duplica todas as suas posses. Jó recebe a visita dos amigos e familiares que se afastaram dele e, contraindo novas núpcias, teve sete filhos e três filhas. Os versos marioandradinos reconstróem a trajetória trágica de Jó: *Job abúlico baba o fel que o devora... Hirta/ (...) Pobre Job/ Sem ouro, multidão devora e baba o fel!...* Jó perdeu sua riqueza, todos os seus filhos foram assassinados e sua mulher o repugnava por causa do odor que exalava de suas feridas. Três amigos chegam à sua casa e o acusam de ter ofendido, de alguma forma, o Senhor, senão, não estaria sendo punido daquela forma. É exatamente nessa passagem que *Job abúlico baba o fel que o devora* ao afirmar sua inocência e dizer que estava sendo injustiçado. A *multidão* representa os três amigos inquisidores: Elifaz de Temã, Baldad de Suás e Sofar de Naamat.

A quinta associação encontra analogia na profecia de Joel¹⁶. A primeira parte do livro do profeta Joel fala da invasão de gafanhotos que assola Judá. A segunda parte descreve o julgamento das nações e a vitória definitiva de Iahweh e de Israel. As duas partes do livro são descritas em estilo apocalíptico: *Em bandos de ais... Guaiar profético se expande.../ Anda franco no mundo o agouro da miséria...*

Finalmente, a última associação está diretamente ligada à Jerusalém¹⁷. Isaias, o profeta, em 740 a.C. recebeu, no Templo de Jerusalém, a missão profética de anunciar a ruína de Jerusalém e de Judá em castigo pela infidelidade do povo: *Hirta! Jerusalém*

maldições em rosto.’ ‘Seja!’, disse Iahweh a Satanás, ‘faze o que quiseses com ele, mas poupa-lhe a vida.’” (Jó 2, 1)

¹⁶ “Ai! Que dia!/ Sim, está próximo o dia de Iahweh,/ ele chega como uma devastação vinda de *Shaddai*./ Não desapareceu o alimento/ aos nossos olhos/ a alegria e o júbilo/ da casa de nosso Deus?! Os grãos ressecaram/ sob as suas glebas,/ os silos foram devastados,/ os celeiros demolidos,/ porque o trigo está seco./ Como geme o gado!/ Os rebanhos de bois andam errantes,/ porque não há pasto para eles./ Até mesmo os rebanhos de ovelhas padecem./ A ti, Iahweh, eu clamo,/ porque o fogo devorou as pastagens da estepe/ e a chama consumiu todas as árvores do campo./ Até mesmo os animais selvagens gritam a ti,/ porque secaram os ribeiros/ e o fogo devorou as pastagens da estepe.” (Jl 1, 15-20)

¹⁷ “Ai de Ariel, de Ariel, a cidade em que Davi acampou!/ Ajuntai ano a ano,/ completem as festas anuais o seu ciclo,/ mas eu porei Ariel em aperto; haverá gemidos e luto,/ e ela será para mim como Ariel./ Eu te sitiarei como um círculo,/ estabecerei postos contra ti/ e levantarei trincheiras contra ti./ Serás abatida: desde o chão passarás a falar;/ a tua palavra virá abafada pelo pó da terra,/ o teu falar será um murmúrio que brota do chão./ A horda dos tiranos, como a palha que voa./ Tudo virá como em um instante:/ serás visitada por Iahweh dos Exércitos/ com trovões, com estrondos e com grande rugido,/ com tufões e tempestades, com chamadas de fogo devorador./ Será como em um sonho, como em uma visão noturna:/ a horda de todas as nações a guerrear contra Ariel.” (Is 29, 1-7) Obs.: Ariel é outra denominação de Jerusalém.

incendiada... Rebate. A idéia que Isaías tinha de Deus era o resultado de um misto de triunfo e pavor: *Deus é o Santo, o Forte, o Poderoso, o Rei*¹⁸.

Uma leitura cruzada das seis associações – Abel, Noé, Babel, Jó, Joel e Jerusalém – leva a um único vértice: a *hybris*¹⁹. As seis histórias bíblicas trágicas põem em transparência a desmesura, o limite da ação humana. Na história de Abel, foi punida a ação do homem contra o homem. Esse ato é um desrespeito à autoridade de Iahweh: ele deu a vida, somente ele tem o direito de tirá-la. No entanto, um homem, a sua criação, assumiu o controle desse poder, decidiu o destino de outro homem. Nesse fato está presente a *hybris* que foi punida por Iahweh com o banimento de Caim. No relato sobre o dilúvio temos repetida a transgressão. Os homens e seres da terra foram dizimados por terem desrespeitado a exigência de sua santidade, que não pode suportar o pecado. O desrespeito à autoridade de Iahweh é que representa, neste relato, a *hybris*. O mesmo acontece com o episódio da Torre de Babel. A humanidade, depois de ter passado pela purificação das águas, unidos em uma região e falando a mesma língua, decidem, como primeiro ato da unificação, construir uma torre que chegue aos céus. Mais uma vez a impertinência humana, o desejo de “conhecer” Deus, foi punida. Este é o limite da ação humana: não poder conhecer Deus. Não é diferente com Jó que aceitou, com uma falsa resignação, as determinações de Iahweh, mas que foi abençoado ao reconhecer o poder e a sabedoria do Criador. Por outro lado, ele assumiu a inferioridade do homem ante Iahweh. O mesmo se repete na profecia de Joel. Este profetiza o fim de Judá, exterminada pela praga de gafanhotos enviados por Iahweh. Entretanto, o povo pede clemência, faz penitência, jejua e proclama uma reunião sagrada em louvor a Iahweh. Por esse ato do povo de Judá, o Criador misericordioso teve piedade. Afastou a praga e ainda trouxe a abundância novamente para seu povo. Na profecia de Isaías está clara a revolta de Iahweh por causa da ingratidão de seu povo:

*Criei filhos e fi-los crescer,
mas eles se rebelaram contra mim.*

¹⁸ *A bíblia de Jerusalém.* São Paulo: Editora Paulinas, 1985, p. 1339.

¹⁹ A *hybris* grega denota soberba que é, no limite, um traço ambíguo: pode significar tanto uma transgressão do herói, quanto é considerada como um distintivo, aquilo que o diferencia dos demais homens. A *hybris*, no caso das escrituras sagradas, não é ambígua; ela é sempre entendida como um traço negativo, como pretensão.

*O boi conhece o seu dono,
e o jumento, a manjedoura de seu senhor,
mas Israel é incapaz de conhecer,
o meu povo não pode entender.
Ai da nação pecadora! do povo cheio de iniquidade!
Da raça dos malfeitores, dos filhos pervertidos!
Eles abandonaram a Iahweh, desprezaram o Santo de Israel,
e afastaram-se dele. (Is 1, 2-5)*

O que se pode observar dessa relação entre *hybris* e tragédia²⁰, presente nas narrativas bíblicas do Antigo Testamento? Por que o poeta reúne, em um poema, associações que remetem a essas histórias? Retoma-se, aqui, o conceito marioandrado de tragédia: tragédia como dialogação do ser humano com aquilo que é o não-eu. A sua posição dionisiaca ante o mundo, não representa um estado de alegria infecunda, mas, ao contrário, é um posicionamento filosófico-ideológico de permanente questionamento. Dizendo de outra forma, é um viver intenso em toda a sua extensão – viver a dor e a alegria de forma bem vivida – como forma de dialogar com o não-eu, com o que está fora. E onde está a resposta, o entendimento, ou o resultado desse diálogo com o não-eu? Talvez, como nas histórias bíblicas, o “resultado” esteja em outra dimensão que a inteligência não é capaz de apreender – Deus. O poeta afirma, em carta a Alceu Amoroso Lima, que as obras-de-arte têm que proporcionar este diálogo: *concordo que temos que botar isso nas nossas obras pra torná-las fecundas. (...)E isso vibra em toda a minha obra.(...) dialogação dolorosíssima ... tem preocupação sofrida e bem vivida*²¹. É de se notar, nesta sentença, a presença do “viver a vida com religião”, a ânsia pelo aprendizado, pelo conhecimento, de forma intensa.

No primeiro capítulo, na apreensão de Deus segundo Mário de Andrade, afirmou-se a intenção do poeta em construir, no seu texto testemunhal, a imagem do homem

²⁰ O termo “tragédia” está sendo utilizado aqui, no senso comum a que se designa um fato trágico: acontecimento que desperta lástima ou horror; desgraça, infortúnio. Mesmo que este guarde semelhanças com o gênero literário: obra teatral em verso de caráter grandioso, dramático e funesto, em que intervêm personagens ilustres ou heróicas, e que é capaz de infundir terror e piedade.

²¹ 71 cartas de Mário de Andrade, carta 23-XII-1927, p.17.

preocupado com os elementos da esfera religiosa – independente de instituição. Na mesma carta citada, remetida a Alceu Amoroso Lima, o poeta faz referência ao seu desejo de abrir espaço em sua obra para o diálogo do humano com o não-humano²²: *Já falei, pode ser que eu não tenha força suficiente pra que tudo isso apareça pros outros porém então a falha não é de orientação e sim fraqueza do autor*²³. Mário de Andrade, ainda nesta carta, afirma que muitas vezes o sentimento trágico da vida não é percebido em suas obras porque o leitor associa a este a idéia de infelicidade, ou desgraça. No entanto, segundo o escritor, em todos os poemas de *Paulicéia Desvairada*, em muitos poemas de *Losango Caqui*, em *Amar verbo intransitivo*, em alguns contos do *Primeiro andar* e em todos os poemas de *Clã do jaboti*, principalmente em “Carnaval Carioca”, que será analisado aqui, está presente o sentimento trágico da vida. Embora não haja desgraça, existe neles muita *preocupação sofrida e bem vivida*. Cabe apreender esse sentimento trágico da vida nos demais poemas marioandrados e entender como esse sentimento vai se modificando à medida em que sua poesia vai “amadurecendo”.

“Jorobabel” é o único poema em que aparece a temática do Antigo Testamento, inclusive, com a apreensão humana de medo e temor de Iahweh. A aliança entre o homem e Iahweh será restaurada quando o Criador enviar o seu Filho²⁴, e este ensinará o único mandamento, onde estão condensados todos os outros dez – é a lei do amor, que permite que o homem chame a Iahweh de Pai. A nova aliança, baseada na lei do amor, é que permite Mário de Andrade ter uma relação de “camaradagem” com Deus. Nos demais poemas marioandrados, em que se encontra o *sentimento trágico da vida*, pode-se apreender uma orientação baseada no Novo Testamento e na lei de amor. Mas há de se notar que no poema “Jorobabel” já existe a semente desse amor, a possibilidade de diálogo do ser com o não-ser é a representação deste. Afinal, Iahweh, ao castigar sua criação, o faz

²² Em carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade comenta sobre o que ele considera o não-eu: *Tua alma entremostrou-se, porque Deus fez a alma. E fez no teu livro tudo o que não quiseste nele pôr e que lá está. Lá está, para quem como eu conhece pelo amor com que te leio, amor divinatório sempre, e pela atenção com que te observo as cartas, tudo o que não é teu, é a parte de Deus em ti.* “*Cartas a Manuel Bandeira*, p. 101

²³ *71 cartas de Mário de Andrade*, carta de 23-XII-1927, p.21.

²⁴ “Tudo me foi entregue por meu Pai, e ninguém conhece o Filho senão o Pai, e ninguém conhece o Pai senão o Filho e aquele a quem o Filho o quiser revelar. (Mt 11, 27) “Tomai e comei, isto é o meu corpo.’

na intenção de possibilitar essa aprendizagem, caso contrário, ele simplesmente exterminaria com a criação sem contudo oferecer outras chances, como fez em todas as histórias.

No poema “Domingo” (1922) publicado em *Paulicéia Desvairada*, está presente a crítica à atitude farisaica no culto religioso e também à inversão dos valores da civilização.

DOMINGO

Missas de chegar tarde, em rendas,
e dos olhares acrobáticos...
Tantos telégrafos sem fio!
Santa Cecília regorgita de corpos lavados
e de sacrilégios picturais...
Mas Jesus Cristo nos desertos,
mas o sacerdote no “Confiteor” ... Contrastar!
- Futilidade, civilização...

Hoje quem joga? ... O Paulistano.
Para o Jardim América das rosas e dos ponta-pés!
Friedenreich dez goal! Corner! Que juiz!
Gostar de Bianco? Adoro. Qual Bartô...
E o meu xará maravilhoso!...
- Futilidade, civilização...

Mornamente em gasolinas.... Trinta e cinco contos!
Tens dez milréis? Vamos ao curso...
E filar cigarros a quinzena inteira...
Ir ao curso é lei. Viste Marília?
E Filis? Que vestido: pele só!
Automóveis fechados... Figuras imóveis...
O bocejo do luxo... enterro.
E também as famílias dominicais por atacado,
entre os convenientes perenemente...
- Futilidade, civilização.

Central. Drama de adultério.
A Bertini arranca os cabelos e morre.
Fugas... Tiros... Tom Mix!
Amanhã fita alemã... de beijos...
As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã...
As romas de Petrônio...
E o leito virginal... Tudo azul e branco!
Descansar... Os anjos... Imaculado!

Depois, tomou um cálice e, dando graças, deu-lho dizendo: ‘Bebei dele todos, pois isto é o meu sangue, o sangue da Aliança, que é derramado por muitos para remissão dos pecados.’ (Mt 26, 26)

As meninas sonham masculinidades...
Futilidades, civilização.

Poema teatral que mistura narração e encenação. O eu lírico passeia como um *flâneur* pela cidade identificando cenas de um dia de domingo. O poema, construído com quatro estrofes, centraliza a sua força no bordão – *Futilidade, civilização*. Cada estrofe representa uma cena e o bordão fecha a cena com uma espécie de comentário em “voz alta” do *flâneur* observador. Assim se passa com as três primeiras estrofes. No entanto, o bordão da última estrofe não se apresenta como um comentário, mas sim como uma constatação, tanto assim que o verso é finalizado com um ponto final. Ao contrário dos demais que foram finalizados por reticências. Como em quase todos os poemas pertencentes à *Paulicéia Desvairada*, as estrofes de “Domingo” são plenas de reticências, versos livres e palavra em liberdade. Seguindo a temática da pesquisa, a estrofe mais cara ao trabalho, realizada a primeira leitura, seria a primeira: *Missas de chegar tarde, em rendas,/ e dos olhares acrobáticos.../ Tantos telégrafos sem fio!/ Santa Cecília regorgita de corpos lavados/ e de sacrilégios picturais.../ Mas Jesus Cristo nos desertos,/ mas o sacerdote no “Confiteor”... Contrastar!/ - Futilidade, civilização...* Entretanto, todo o poema, mesmo que não aborde diretamente a questão da religiosidade, ou da religião, apresenta explicitamente a crítica à ação farisaica da “civilização”. Dizendo de outra forma, o eu lírico critica o senso comum de “civilização”.

É necessário entender o que a palavra farisaísmo representa, para bem entender a crítica poética. E a melhor fonte para este entendimento encontra-se no Novo Testamento, são muitas as passagens evangélicas que apresentam a conduta farisaica. Em uma delas²⁵, Jesus acusa os fariseus de deturpar a lei divina segundo os seus próprios interesses, por isso seus ensinamentos não passavam de *mandamentos humanos*. Os fariseus não são

²⁵ “Nesse tempo, chegaram-se a Jesus fariseus e escribas vindos de Jerusalém e disseram: ‘Por que os teus discípulos violam a tradição dos antigos? Pois que não lavam as mãos quando comem’. Ele respondeu-lhes: ‘E vós, por que violais o mandamento de Deus por causa da vossa tradição? Com efeito, Deus disse: *Honrai pai e mãe e Aquele que maldisser pai e mãe certamente deve morrer*. Vós, porém, dizeis: *Aquele que disser ao pai ou à mãe Aquilo que de mim podereis receber foi consagrado a Deus*, esse não está obrigado a honrar pai ou mãe. E assim invalidastes a Palavra de Deus por causa da vossa tradição. Hipócritas! Bem profetizou Isaías a vosso respeito, quando disse: *Este povo me honra com os lábios,/ mas o coração está longe de mim./ Em vão me prestam culto,/ pois o que ensinam são mandamentos humanos.*” (Mt 15, 1-9)

reconhecidos como profetas, como *iluminados*. Em outro momento²⁶, Jesus questiona a legitimidade da sucessão de Moisés pelos fariseus e escribas: homens do discurso e não homens da ação. Neste poema, e em outros momentos, Mário de Andrade assume a crítica ao farisaísmo. É preciso perceber que o escritor deseja fazer uma obra útil, deseja agir, deseja a ação direcionada para o outro, entretanto, ao fazer um balanço de sua vida e obra-de-arte, este afirma ter sido, em verdade, um fariseu. Isso ficará mais claro na análise do poema “A Meditação sobre o Tietê”.

No poema, o ritual divino que representa a nova aliança de Deus com os homens, o sacrifício do Filho para a remissão dos pecados do homem, é esvaziado de sentido religioso, no conceito marioandradino de religião, vivido com alegria, com paixão. O ritual da missa transforma-se em “teatro”, e o “templo” em espaço social para as personagens que compõem a sociedade: *Missas de chegar tarde, em rendas,/ e dos olhares acrobáticos.../ Tantos telégrafos sem fio!! Santa Cecília regorgita de corpos lavados/ e de sacrilégios picturais...* A igreja de “Santa Cecília” situava-se em uma região nobre de São Paulo, pelo menos para a época da publicação destes poemas. Esta igreja era freqüentada pela alta burguesia paulistana. Pode-se apreender no ato de regurgitação, ou seja, de expulsão, de recusa, a repulsa pelos *corpos lavados* e *sacrilégios picturais*. A mesma repulsa de Jesus pelas tradições dos fariseus que só avaliavam a ação exterior: *Ouvi-me todos, e entendei! Nada há no exterior do homem que, penetrando nele, o possa tornar impuro; mas o que sai do homem, isso é o que o torna impuro. Se alguém tem ouvido para ouvir, ouça!* (Mc 7, 14-16) Na mesma direção da inversão, observa-se o verso: *Mas Jesus Cristo nos desertos,/ mas o sacerdote no “Confiteor”... Contrastar!* O contraste apontado pelo poeta está centrado na inversão dos papéis – a divindade foi humildemente para o deserto suportar as

²⁶ “Jesus então dirigiu-se às multidões e aos seus discípulos: ‘Os escribas e fariseus estão sentados na cátedra de Moisés. Portanto, fazei e observai tudo quanto vos disserem. Mas não imiteis as suas ações, pois dizem, mas não fazem. Amarram fardos pesados e os põem sobre os ombros dos homens, mas eles mesmos nem com um dedo dispõem a movê-los. Praticam todas as suas ações com o fim de serem vistos pelos homens. Com efeito, usam largos filactérios e longas franjas. Gostam do lugar de honra nos banquetes, dos primeiros assentos nas sinagogas, de receber as saudações nas praças públicas e de que homens lhes chamem ‘Rabi’. Quanto a vós, não permitais que vos chamem ‘Rabi’, pois um só é o vosso Mestre e todos vós sois irmãos. A ninguém na terra chameis ‘Pai’, pois um só é o vosso Pai, o celeste. Nem permitais que vos chamem ‘Guias’, pois só é o vosso guia, Cristo. Antes, o maior dentre vós será aquele que vos serve. Aquele que se exaltar será humilhado, e aquele que se humilhar será exaltado.” (Mt 23, 1-12)

tentações de Satã, na verdade as tentações do mundo: poder, dinheiro e prestígio²⁷. No entanto, o representante da igreja, é, geralmente, afastado das tentações do mundo e ainda detém o “poder” de absolver²⁸ outro homem. E a estrofe se fecha com: - *Futilidade, civilização...*, porque todas as práticas humanas referendadas neste verso são representativas da futilidade que é intrínseca ao conceito de civilização, de homem civilizado: o dever cristão de ir à missa. Dever cristão que os primeiros habitantes do Brasil, chamados selvagens, ou não-civilizados, receberam dos jesuítas. Em carta a Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade afirma que a civilização iria mudar: *a Civilização Cristã chamada, e que não sei se algumas vezes v. não confunde um bocado com Cristo, está se acabando e vai ser um capítulo da História (...) Tudo isto nada tem a ver com o outro mundo*²⁹. Essa afirmativa do escritor remete à questão discutida por ele mesmo, no primeiro capítulo, entre Deus e a Igreja. Em verdade, o que Mário de Andrade parece perceber, ao que tudo indica, que a Igreja esqueceu-se do princípio que lhe deu origem, reassumindo uma atitude farisaica condenada por Jesus.

As demais estrofes do poema apontam os reais valores da sociedade, valores invertidos – o futebol: *Quem joga hoje?*; o interesse pejorativo pela vida alheia: *Viste Marília?/ E Filis? Que vestido: pele só*; a regra da sociedade: *Ir ao curso é lei*; o individualismo egoísta: *Automóveis fechados...Figuras imóveis*; a ilusão do cinema: *Central. Drama de adultério* e a falsa moral: *As meninas sonham masculinidades*. Todos os versos concorrem para apresentar uma civilização construída com base na futilidade, uma civilização sem elementos de moral ética. Os elementos presentes em todo o poema, as atitudes dessa civilização fútil, relembram o comportamento dos doutores da Lei.

Ai de vós escribas e fariseus, hipócritas, que limpais o exterior do copo e do prato, mas por dentro estais cheios de rapina e de intemperança! (...) Sois

²⁷ “Jesus sofreu três tentações no deserto: 1) buscar seu alimento sem o auxílio de Deus; 2) tentar a Deus para satisfazer-se e 3) renegar a Deus para seguir os deuses falsos que asseguram o poder deste mundo. As respostas de Jesus a Satanás foram, respectivamente: 1) *não só de pão vive o homem, mas de toda a palavra que sai da boca de Deus*; 2) *não tentará ao Senhor teu Deus* e 3) *ao Senhor teu Deus adorarás e só a ele prestarás culto*”. (Lc 4, 1-8)

²⁸ O *confiteor* abre a oração do ato penitencial na missa: “*Confesso a Deus todo-poderoso e a vós, irmãos e irmãs, que pequei muitas vezes por pensamentos e palavras, atos e omissões, por minha culpa, minha tão grande culpa*”.

²⁹ *71 cartas de Mário de Andrade*, carta de 17-VI-1946, p. 48.

semelhantes a sepulcros caiados, que por fora parecem bonitos, mas por dentro estão cheios de ossos de mortos e de toda a podridão. Assim também vós: por fora pareceis justos aos homens, mas por dentro estais cheios de hipocrisia e de iniquidade. (Mt 23, 25-28)

A mesma temática do poema pode ser identificada no “Conto do Natal” publicado em *Obra Imatura*. O conto³⁰ retrata a chegada de um homem, decerto um judeu, à cidade de São Paulo no dia 24 de dezembro. Como não encontra pousada, livrara-se da bagagem incômoda, jogando-a em uma construção, e caminha pelas ruas observando a movimentação. Faz algumas tentativas de comunicar-se com pessoas, bate em algumas portas, sem sucesso, termina sua jornada em um restaurante: *Entra. Percorre os compartimentos. O mesmo desperdício de luz e mais flores, os tapetes... Bem-estar! Numa antítese à brancura reta das paredes o sensualismo de couros e almofadas. E o nobre salão. E a orgia escancarada. (...) Em torno de todas as mesas, como refrão do prazer rico repetia-se a mesma tela: Homens rudes acossados pelo desejo, mulheres incastas perfeitas maravilhosas³¹. O homem a tudo observa até o momento em que retira do bolso interno uma correia e começa a fustigar a carne das pessoas presentes. Estes, atônitos, demoram a entender a situação, mas logo todos, inclusive as mulheres, atacam, enfurecidos, o homem com tal violência que quando a polícia chega encontra-o agonizando, pernas unidas e braços estendidos para os lados. No outro dia, entre as manchetes sensacionalistas que noticiavam o acontecido, havia uma pequena nota sobre um fato curioso: *Um guarda noturno achara rente a uma casa em construção uma pequena mala de viagem. Aberta na mais próxima delegacia, encontraram nela entre roupas usadas e de preço pobre uma taboinha com dizeres apagados, quatro grandes cravos carcomidos pela ferrugem e uma coroa feita com um trançado de ramos em que havia nódoas de sangue velho e restavam alguns espinhos*. Duas cenas bíblicas do Novo Testamento estão representadas neste conto:*

³⁰ Anexo I

³¹ “Conto de Natal” In: *Obra imatura*, p. 54-55.

Jesus expulsando os vendilhões do Templo³² e a paixão de Cristo³³. Tanto as duas passagens bíblicas, quanto o conto tentam resgatar o valor, ou, o sentido primeiro da celebração do Natal e condenar a ação humana da lascívia, da ostentação e da corrupção dos valores morais.

Nos dois poemas, até então analisados, pode-se observar com nitidez a configuração do poeta-profeta que, mesmo negando a “iluminação”: *Alcançai para mim/ a Hospedaria dos Jamais Iluminados!* –, utilizou-se do discurso bíblico para configurar a sua própria religiosidade. Tanto o poema quanto o conto foram citados por Mário de Andrade como representantes do sentimento trágico da vida, como espaço para a dialogação humana. Outro poema que abre o espaço para essa dialogação é o poema “Religião”, o qual Mário de Andrade considera um dos poucos poemas no qual deixou transparecer um grito de sinceridade religiosa e amarguras³⁴.

RELIGIÃO

Deus! creio em Ti! Creio na tua Bíblia!

Não que a explicasse eu mesmo,
Porque a recebi das mãos dos que viveram as iluminações!

Catolicismo! sem pinturas de Calixto!... As humildades...

³² “Então Jesus entrou no Templo e expulsou todos os vendedores e compradores que lá estavam. Virou as mesas dos cambistas e as cadeiras dos que vendiam pombas. E disse-lhes: ‘Está escrito: *Minha casa será chamada casa de oração*. Vós, porém, fazeis dela *um covil de ladrões!*’ (Mt 21 12-13)

³³ “Por ocasião da Festa, era costume o governador soltar um preso que a multidão desejasse. (...) Como estivessem reunidos, Pilatos lhes disse: ‘Quem quereis que vos solte, Barrabás ou Jesus, que chamam de Cristo?’ Ele sabia, com efeito, que eles o haviam entregue por inveja. (...) Disseram: ‘Barrabás’. Pilatos perguntou: ‘Que farei de Jesus, que chama de Cristo?’ Todos responderam: ‘Seja crucificado!’ Tornou a dizer-lhes: ‘Mas que mal ele fez?’ Eles, porém, gritavam com mais veemência: ‘Seja crucificado!’ Vendo Pilatos que nada conseguia, mas, ao contrário, a desordem aumentava, pegou água e, lavando as mãos, na presença da multidão, disse: ‘Estou inocente desse sangue. A responsabilidade é vossa’. A isso todo o povo respondeu: ‘O sangue caia sobre nós e sobre nossos filhos’. Então soltou-lhes Barrabás. Quanto a Jesus, depois de açoitá-lo, entregou-o para que fosse crucificado.” (Mt 27, 15-26)

³⁴ “Mas você também há-de sentir que existe hoje uma ‘moda católica’ que, proficua ou não pros almofadinhas dela, há-de irritar com nitidez um espírito como o meu. Minha produção se tem sido especialmente acatólica, pode ter certeza que é pela discrição sensibilizada com que me sinto na impossibilidade de jogar uma coisa pra mim tão essencial e tão elevada como a religião dentro dessas coisas tão vitais, terrestres e mundanas como as artes. Por isso apenas me limitei a respeitar uns gritos de sincero religioso e amarguras que saíram em versos e prosa minha. Na *Paulicéia* o “Religião”, a imitação do salmo de Davi e o que circunda no “Carnaval Carioca”, as páginas amargamente irônicas sobre o catolicismo tradicional da família Sousa Costa do *Amar, verbo intransitivo* e quase só.” *71 cartas de Mário de Andrade*. Carta de 14-VII-1929, p. 37

No poço das minhas erronias
vi que reluzia a Lua dos teus perdoares!...

Rio-me dos Luteros parasitais
e dos orgulhos soezes que não sabem ser orgulhosos da Verdade;
e os mações, que são pecados vivos,
e que nem sabem ser Pecado!

Oh! minhas culpas e meus tresvarios!
E as nobilitações dos meus arrependimentos
chovendo para a fecundação das Palestinas!
Confessar!...

Noturno em sangue do Jardim das Oliveiras!...

Naves de Santa Efigênia,
os meus joelhos criaram escudos de defesa contra vós!
Cantai como me arrastei por vós!
Dizei como me debrucei sobre vós!

Mas dos longínquos veio o Redentor!
E no poço sem fundo das minhas erronias
vi que reluzia a Lua dos seus perdoares!...

“Santa Maria, mãe de Deus...”
A minha mãe-da-terra é toda os meus entusiasmos:
dar-lhe-ia os meus dinheiros e minhas mãos também!
Santa Maria dos olhos verdes, verdes,
venho depositar aos vossos pés verdes
a coroa de luz da minha loucura!

Alcançai para mim
a Hospedaria dos Jamais Iluminados

O poema possui duas direções que se entrechocam e se entrecruzam. O poema é tanto uma profissão de fé como uma crítica baseada na interpretação pessoal do eu lírico. Uma crítica ao que ele considera como distorção da verdade. Na quarta estrofe, o poeta “julga” os maçons e os luteranos como deturpadores das *iluminações*: *Rio-me dos Luteros parasitais/ e dos orgulhos soezes que não sabem ser orgulhosos da Verdade;/ e os mações, que são pecados vivos,/ e que nem sabem ser Pecado!* Na visão do eu lírico, os mações e os luteranos renegam as *iluminações* que ele aceitou pelo crivo da fé, e não pelo entendimento.

Nos dois primeiros poemas analisados o eu lírico manteve um distanciamento crítico ao utilizar o verbo na terceira pessoa. No entanto, este poema é a expressão mais exaltada do subjetivismo do eu lírico. Esse fato, mesmo que esclarecendo a construção da religiosidade do poeta, torna-o, ao mesmo tempo, mais difícil de ser interpretado. Existe no poema o embate entre a religiosidade subjetiva do eu lírico e o desacerto dessa religiosidade em relação ao catolicismo. Reside neste embate o sentimento trágico da vida, a possibilidade de dialogação do ser humano com aquilo que é o não-eu. E este não-eu é tanto o eu-interno do eu lírico, quanto Deus. Dessa forma, o poema pode ser entendido, ao mesmo tempo, como um diálogo e/ou como um monólogo. Essa duplicidade do não-eu remete ao entendimento da religiosidade marioandradina, observando o TUDOAMAR, que é tanto o autoconhecimento como o conhecimento do outro.

O primeiro verso – *Deus! creio em Ti! Creio na tua Bíblia!* – sintetiza as duas apreensões. O verso estabelece uma analogia com o “Credo” católico³⁵ e insere elementos da religiosidade própria do eu lírico, uma religiosidade construída. O poeta, o eu lírico, afirma que crê em Deus e na sua Bíblia, essa afirmação contém duas ações – a eleição e, por outro lado, a exclusão. Crer em Deus não significa necessariamente crer na Igreja, como reza o credo católico. O poeta elege, como elementos de sua religiosidade subjetiva, Deus e a Bíblia. O eu lírico acredita na Bíblia porque esta é a mensagem de Deus transmitida pelos profetas, por aqueles que *viveram as iluminações*. Junto ao primeiro elemento eleito – Deus – temos a segunda eleição na figura do *Redentor*, ou seja, Jesus Cristo. Existe uma repetição, com pouca variação, de dois versos em diferentes momentos do poema – *No poço das minhas erronias/ vi que reluzia a Lua dos teus perdoares*. A variação deste verso para o outro é bastante significativa, não com relação à conjunção “E”, mas, na diferença de tratamento dos pronomes possessivos – *seus* e *teus*. O primeiro pronome faz referência ao elemento do primeiro verso – Deus. Já o segundo pronome faz

³⁵ “Creio em Deus Pai todo-poderoso, Criador do céu e da terra. E em Jesus Cristo, seu único Filho, nosso Senhor, que foi concebido pelo poder do Espírito Santo; nasceu da Virgem Maria, padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto e sepultado; desceu à mansão dos mortos; ressuscitou ao terceiro dia; subiu aos céus, está sentado à direita de Deus Pai todo-poderoso, de onde há de vir julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna. Amém”. Folheto de missa da Igreja católica.

referência ao *Redentor*, o que possibilita perceber aí, que a mesma relação estabelecida entre o eu lírico e *Deus* é imputada ao *Redentor*³⁶: fé, confiança e esperança. Existe uma recusa presente nos versos da oitava estrofe: *Naves³⁷ de Santa Efigênia,/ os meus joelhos criaram escudos de defesa contra vós!/ Cantai como me arrastei por vós!/ Dizei como me debrucei por vós!*. É a recusa da igreja, a exclusão, e essa recusa é confirmada na interpretação dos versos que seguem aos citados acima: *Mas dos longínquos veio o Redentor!/ E no poço sem fundo das minhas erronias/ vi que reluzia a Lua dos seus perdoares!*... A associação entre as duas estrofes remete à colocação feita por Mário de Andrade, apontada no primeiro capítulo, da relação entre este, a Igreja e Deus, quando ele afirma: (...) *eu quero bater a uma porta mas essa porta não pode se abrir porque os que estão lá dentro não podem interromper o Te-Deum. Então eu solto um grande grito pra Deus me escutar. E como eu quero que Ele me escute, Ele me escuta*. Concluindo, o eu lírico arrastou-se, debruçou-se, assim como bateu à porta da igreja, dos intermediários entre Deus e os homens, mas essa porta não se abriu. Porque a atenção dos intermediários, os representantes da igreja estavam preocupados com outra ação – a louvação do Senhor. Entretanto, quando ele, o homem, decidiu gritar forte, ter fé, ele não precisou de intermediários. Deus e o Redentor vieram, cada um a seu turno, até ele. No primeiro capítulo, abordou-se a intenção marioandradina de resgatar o cristianismo “primitivo”. No momento em que o eu lírico recusa a intermediação da igreja, porque é falha na sua ação, e assume a sua relação direta com Deus e com o Redentor, observa-se aí a potência da fé³⁸ que garante esta relação. Uma relação direta com Deus garantida pelo critério único da fé e proclamada no Novo Testamento, nas pregações de Cristo.

³⁶ “Tudo me foi entregue por meu Pai, e ninguém conhece o Filho senão o Pai, e ninguém conhece o Pai senão o Filho e aquele a quem o Filho quiser revelar.” (Mt 11, 27)

³⁷ Segundo o Dicionário Aurélio : [Do lat. *nave*] 1. Espaço, na igreja, desde a entrada até o santuário, ou o que fica entre fileiras de colunas que sustentam a abóbada. 2. Templo.

³⁸ Algumas passagens do N.T. deixam entrever essa relação direta do homem com a divindade pelo critério da fé: “Tu, porém, quando orares, *entra no teu quarto e, fechando tua porta, ora ao teu Pai que está lá, no segredo; e o teu Pai, que vê no segredo, te recompensará.*” (Mt 6, 6); “Enquanto ia, certa mulher, que sofria de um fluxo de sangue fazia doze anos, aproximou-se dele por trás e tocou-lhe a orla da veste, pois dizia consigo: ‘Será bastante que eu toque a sua veste e ficarei curada’. Jesus, voltando-se e vendo-a, disse-lhe: ‘Ânimo, minha filha, a tua fé te salvou’. Desde aquele momento, a mulher foi salva.” (Mt 9, 20-22).

Um detalhe interessante nos versos repetidos: *vi que reluzia a Lua dos seus perdoares!*... fica por conta do vocábulo “Lua” grafado com letra maiúscula, quando poderíamos esperar, no senso comum, o vocábulo “luz”. A palavra “Lua”, neste verso, transfere aos “seus” e aos “teus perdoares” uma atmosfera de inspiração, visto que a Lua é um elemento recorrente na poesia como figuração da musa, da inspiração do poeta.

Considerando ainda o credo, percebe-se que outros elementos foram resgatados além de Deus e Jesus Cristo: a “Virgem Maria”, o “julgamento de vivos e mortos”, a “remissão dos pecados” e a “vida eterna”. Nos primeiros versos, em que aparece a presença da Virgem Maria, pode-se identificar a atenção desejada e vivida da religiosidade dionisiaca do poeta: *“Santa Maria, mãe de Deus...”/ A minha mãe-da-terra é toda os meus entusiasmos:/ dar-lhe-ia os meus dinheiros e minhas mãos também!* Nos versos temos na relação entre a mãe-da-terra e a mãe-do-céu o equilíbrio que define a religiosidade dionisiaca, ou seja, é tanto a adoração à divindade como a adoração à humanidade. Ao invés de abrir o espaço somente para a divindade, o poeta abre, igualmente, espaço para o presente – viver a vida com religião. É a contra-ação poética, a contraproposta à prática dos que se dedicam unicamente ao *Te Deum*. No entanto, é na figura da divindade que se percebe o cerne da construção da religiosidade dionisiaca: *Santa Maria dos olhos verdes, verdes,/ venho depositar aos vossos pés verdes/ a coroa de luz da minha loucura.* É no significado simbólico da cor verde, que são tanto os olhos como os pés da Virgem, que se apreende a religiosidade marioandradina. De acordo com a pesquisa realizada por Victor Knoll³⁹, a cor verde simboliza a criação, fé, amizade, respeito, juventude e esperança,

³⁹ Em notas de rodapé do livro *Paciente arlequinada* de Victor Knoll, encontramos uma vasta pesquisa sobre a simbologia da cor verde. Tomamos a liberdade de reproduzir aqui, algumas dessas notas: 1) D’après les prophètes, de Dieu émanent trois sphères qui remplissent les trois cieux; la première, ou sphère d’ amour, est rouge; la seconde, ou sphère de sagesse, est bleue; la troisième, ou sphère de création, est verte.” ; “Il est nécessaire, en commençant ce chapitre, rappeler les principes que nous avons établis; dans la génération symbolique des couleurs, il existe trois degrés: 1° l’existence en soi; 2° la manifestation de la vie, et; 3° l’acte qui en résulte. Dans le premier domine l’amour ou la volonté, marqué par le rouge; dans le seconde, apparaît l’intelligence désignée par le bleu; enfin, dans le troisième, l’ acte trouve son symbole dans la couleur verte.”; “Le vert, comme les autres, eut une signification néfaste; si elle était le symbole de la régénération de l’âme et de la sagesse, elle signifie, par opposition, la dégradation morale et la folie.”; “Satan et Minerve, la folie et la sagesse, furent représentés avec les yeux verts.” PORTAL, Frédéric. *Des couleurs symboliques* p. 113, 113 e 132 respectivamente. “El *sinople* o verde denota fé, amistad, servicio, respecto, juventud y esperanza; esta última virtud la exalta la liturgia eclesiástica, que usa el color verde en la época del año en que la Naturaleza entera manifiesta nueva y exuberante vida. Significa también libertad; por eso se ponían sellos y lazos verdes

liberdade, entre outros elementos. Uma das associações mais representativas no poema é a relação na heráldica da cor verde simbolizando, entre os meses do ano, o mês de maio e entre as qualidades humanas, a amizade, a abundância, a cortesia e a indústria. Mês de maio também conhecido com o mês das mães, dia comemorado no segundo domingo de maio, mês muito recorrente na poesia de Mário de Andrade, como observou Knoll⁴⁰.

Admita-se que o dionisismo tenha a cor vermelha por excelência, a cor do vinho, de Baco. O dionisismo marioandradino tem a cor verde porque todo o conceito filosófico e ideológico marioandradino é construção, e, como construção, a cor característica de “seu” dionisismo obedece ao sentido primeiro deste. Se o cerne do dionisismo é a alegria, esse é o elemento básico no dionisismo marioandradino; mas o seu dionisismo não é somente uma filosofia, um comportamento, e sim uma construção direcionada para uma ação – a ação artística. A obra-de-arte é o espaço lúdico, metafísico e ideológico, ou seja, é na obra-de-arte marioandradina que se consolida todo o dionisismo do escritor; é onde encontramos a alma do poeta. Como o próprio afirmou: *Mesmo quando a alma se esconde, num escrito meu. Meu Deus! Procurem-na. De todas as minhas vaidades no mundo, há uma que me agrada, porque não é vaidade. É ver minha alma escondida fazendo o inteligente dançar. Eu estuo e quebro-me de amor por todos os homens*⁴¹. O dionisismo marioandradino é construído por todos os elementos simbolizados pela cor verde, e o principal deles é a *indústria*, pela ação da obra de arte, sempre renovada pelo “viver a vida com religião”. Renovada no sentido observado por Cascante⁴², como virtude exaltada pela liturgia eclesiástica que usa a cor verde na época do ano em que a Natureza inteira manifesta nova e exuberante vida. Outrossim, Dioniso é o deus da fertilidade e da vida selvagem – feito de dois deuses morituros da vegetação, um vindo da Trácia e outro da Frígia –, portanto, a associação entre a fertilidade – a vinha – e a cor verde é perfeitamente pertinente. Além

en las cartas de horro.”; “*Sinople* o verde. – Simboliza: ...de los meses, mayo; ...y de las cualidades mundanas, la *industria*, *cortesía*, *abundancia* y *amistad*” CASCANTE, Ignacio Vicente. *Heráldica General*. p. 159 e 163.

⁴⁰ KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada*. p. 110

⁴¹ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p.33

⁴² “*Sinople* o verde. – Simboliza: ...de los meses, mayo; ...y de las cualidades mundanas, la *industria*, *cortesía*, *abundancia* y *amistad*” CASCANTE, Ignacio Vicente. *Heráldica General*. p. 159 e 163.

disso, tem-se a analogia com a cor da hera: um dos enfeites habituais de Dioniso, verde em todas as estações, ela simboliza a força vegetativa e a persistência do desejo.

Aos pés verdes da Mãe de Deus o eu lírico vai *depositar(...)/ a coroa de luz da sua loucura*. Ao enunciar a *coroa de luz* o eu lírico faz referência, por analogia⁴³, à paixão de Cristo – à coroa de espinhos. Essa mesma referência aparece no verso: *Noturno em sangue do Jardim das Oliveiras!*... que remete ao momento em que o Filho ora ao Pai pedindo-o que afaste dele o cálice amargo⁴⁴. O sangue do sacrifício, sangue do suor de Cristo, reforça o peso da ação Daquele que se doou por amor aos homens. A mesma ação que Mário de Andrade reclama para si, a ação do poeta que deseja anular-se pelo amor do outro: (...) *alguma coisa mais importante que a minha importância futura tenho certeza que ficará e em que tive minha importância: a vida de todos pela qual não sei porque mistério imenso a gente se sacrifica amando sem querer*⁴⁵. Mas ele não “pode” desejar para si a importância e a divindade de Jesus, por isso inverte os símbolos: “coroa de luz” por “coroa de espinhos”. *A coroa de luz da sua loucura* depositada aos pés verdes da Mãe-do-Céu é a representação da “sua” religiosidade dionisíaca e não a religiosidade dos iluminados⁴⁶. Por isso ele roga à

⁴³ Outra analogia possível, aqui, está novamente ligada ao rito dionisíaco: no ritual dionisíaco as Bacantes, no auge da sua loucura, são coroadas com folhas de vinha, hera e carvalho.

⁴⁴ “Ele saiu e, como de costume, dirigiu-se ao monte das Oliveiras. Os discípulos o acompanharam. Chegando ao lugar, disse-lhes: ‘Orai para não entrardes em tentação’. E afastou-se deles mais ou menos a um tiro de pedra, e, dobrando os joelhos, orava: ‘Pai, se queres, afasta de mim este cálice! Contudo, não a minha vontade, mas a tua seja feita!’ Apareceu-lhe um anjo do céu, que o confortava. E, cheio de angústia, orava com mais insistência ainda, e o suor se lhe tornou semelhante a espessas gotas de sangue que caíam por terra. Erguendo-se após a oração, veio para junto dos discípulos e encontrou-os adormecidos de tristeza. E disse-lhes: ‘Por que estais dormindo? Levantai-vos e orai, para que não entreis em tentação!’” (Lc 22, 39-45) Uma nota de rodapé comenta os versículos em que o anjo aparece e Jesus sua gotas de sangue: “Embora omitidos por alguns bons documentos os vv. 43-44 devem ser mantidos. Atestados no séc. II por numerosos documentos, eles têm o estilo e o cunho de Lc. Sua omissão se explica pelo cuidado de evitar um rebaixamento de Jesus, julgado demasiadamente humano.” *A Bíblia de Jerusalém* p. 1973

⁴⁵ *Correspondente contumaz*, carta de 24-IV-1926, p. 75-76.

⁴⁶ Um trecho ilustrativo dessa primeira configuração de religiosidade marioandradina está presente na introdução de *A escrava que não é Isaura*. Nesta, Mário de Andrade estabelece a primeira diferença entre a sua coroa de luz e a coroa de espinhos de Jesus, a negação da iluminação: “Começo por uma história. Quase parábola. Gosto de falar por parábola como Cristo... Uma diferença essencial que desejo estabelecer desde o princípio: Cristo dizia: ‘Sou a Verdade’. E tinha razão. Digo sempre: ‘Sou a minha verdade’. E tenho razão. A Verdade de Cristo é imutável e divina. A minha é humana, estética e transitória. Por isso mesmo jamais procurei fazer proselitismo. É mentira dizer-se que existe em S. Paulo um igreja literário em que pontifico. O que existe é um grupo de amigos, independentes, cada qual com suas idéias próprias e ciosos de suas tendências naturais. Livre a cada um de seguir a estrada que escolher. Muitas vezes os caminhos coincidem... Isso não quer dizer que haja discípulos pois cada um de nós é o deus de sua própria religião.” “A escrava que não era Isaura” IN *Obra Imatura*. São Paulo, Livraria Martins, 3ª ed. 1980, p.201.

Santa Maria: *Alcançai para mim/ a Hospedaria dos Jamais Iluminados!* Existe uma consciência moral cristã que o impede de desejar para si o âmbito do sacrifício de Jesus. Mas mesmo negando neste verso a iluminação, o poder de profecia, a analogia de seu sacrifício com o de Cristo, em carta a Carlos Drummond de Andrade⁴⁷ o poeta assume que jamais renegaria o cálice de fel.

Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação. Em seguida é uma demonstração. Me seria certamente doloroso confessar isto se eu não fosse um homem que antes de mais nada vive e ama e se devotou inteiramente à vida e aos amores dele. E não o diria em público mas escolho a quem, e sei pra quem o digo. Minha vida é uma erudição de ardências de amor humano, eu só vivo pensando nas realizações desse amor. É natural pois que os motivos de inspiração nasçam do que toma todo o meu motivo de viver. Daí o lado intelectual, pregação, demonstração da minha pseudo-arte. Arte que se o for tem sempre um interesse prático imediato que nunca abandonou. Esta diferença essencial entre mim e vocês todos os demais modernistas do Brasil explica os sacrifícios de minha arte. Sacrifícios que o não são porque formam a realidade mais comovente, palpável e desejada por mim da minha vida. Eu não terei de pedir ao Pai que me afaste o cálix da boca porque me embebedo com ele deliciosamente. Aliás é repugnante esta comparação. Desculpe.⁴⁸

Este trecho, reproduzido acima, figura como uma confissão e será de vital importância no entendimento da religiosidade marioandradina no seu momento mais maduro. Seu entendimento somente será pleno no momento da análise de “A Meditação sobre o Tietê”. Até o momento, a religiosidade apreendida nesta seleção de poemas é uma religiosidade vinculada, de algum modo, ao dogma. Religiosidade ainda em construção, nascendo dos conflitos internos do eu lírico. É o reflexo da aceitação de alguns princípios da religiosidade e da religião (instituição) como um todo e, igualmente, da negação de alguns elementos destes. Esta é a primeira configuração da religiosidade marioandradina

⁴⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de, org. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

⁴⁸ *Op. Cit.*, carta de 18-II-1925, p. 26.

expressa na poesia. Deste ponto em diante, a religiosidade dionisíaca vai se configurando com maior intensidade, traçando o seu próprio percurso.

2.2 Carnaval Carioca

“Carnaval Carioca” (1923) foi publicado no livro *Clã do jabuti*. A inspiração do poema aconteceu quando o poeta, deixando de visitar o amigo Manuel Bandeira, acompanhou os quatro dias de carnaval na cidade do Rio de Janeiro. Sobre a gênese e inspiração do poema, Mário de Andrade escreveu longas cartas a Manuel Bandeira⁴⁹ e a Carlos Drummond de Andrade, dedicando-o ao primeiro.

Neste poema está presente a configuração da religiosidade dionisíaca do poeta. Como Mário de Andrade afirma, neste ele dança, reza, canta e grita. É o espaço poético, também, do sentimento trágico da vida que o poeta deseja promover em sua poesia. Sentimento trágico da vida como dialogação do ser com o não-ser. Neste espaço poético existe a dicotomia entre o sagrado e o profano e, ainda, uma influência forte da moral judaico-cristã.

⁴⁹ Em carta de fevereiro de 1923 a Manuel Bandeira: “Sabes: fiquei enjoado. Foi um choque terrível. Tanta vulgaridade. Tanta gritaria. Tanto tantíssimo ridículo. Acreditei não suportar um dia a fuçanata chula, bunda e tupinambá. Cafraria vilíssima, dissaborida. Última análise: ‘Estupidez’! Assim julguei depois de dez minutos que não ficaria meia hora na cidade. Mas, por isso talvez que tanto tenho sofrido dos julgamentos levianos, jurei para mim olhar sempre as coisas com amor e procurar compreendê-las antes de as julgar. Comecei a observar. Comecei a compreender. Uma conversa iluminava-me agora sobre uma ridícula baiana que há pouco vira. A pobreza de uns explicava-me a brincadeira de outros. Admirei repentinamente o legítimo carnavalesco, o carnaval carioca, o que é só carnavalesco, pula e canta e dança quatro dias sem parar. Vi que era um puro! Isso me entonteceu e me extasiou. O carnavalesco legítimo, Manuel, é um puro. Nem lascivo, nem sensual. Nada disso. Canta e dança. Segui um deles uma hora talvez. Um samba num café. Entrei. Outra hora se gastou. Manuel: sem comprar um lança-perfume, uma rodela de confete, um rolo de serpentina, diverti-me 4 noites inteiras e o que dos dias me sobrou do sono merecido. (...) Pois não é que ontem começaram a se revelar fotografias e fotografias dentro de mim! Pois não é que, no écran das folhas brancas, começou a se desenrolar o filme moderníssimo dum poema! ‘Carnaval Carioca’. Está saindo. Parece mesmo que estou satisfeito com ele. Será mais ou menos longo. E muito meu. Há um trechinho sobre o destino do poeta, descrevo a dona de minha aventura, rezo, canto, grito... O diabo! O menos *jeune-fille* dos meus poemas.” *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 84-85.

CARNAVAL CARIOCA

a Manuel Bandeira

A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos
Bulhas de cor bruta aos trambolhões,
Setins sedas cassas fundidas no riso febril...
Brasil!
Rio de Janeiro!
Queimadas de verão!
E ao longe, do tição do Corcovado a fumarada
[das nuvens pelo céu.

Carnaval...
Minha frieza de paulista,
Policiamentos interiores,
Temores da exceção...
E o excesso goitacá pardo selvagem!
Cafrarias desabaladas
Ruínas de linhas puras
Um negro dois brancos três mulatos,
despudores...
O animal desembesta aos botes pinotes
[desengonços
No heroísmo do prazer sem máscaras supremo
[natural.

Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos
Ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e
[clangor

Risadas e danças
Batuques maxixes
Jeitos de micos piricicas
Ditos pesados, graça popular...
Ris? Todos riem...

O indivíduo é caixeiro de armarinho na Gamboa.
Cama de ferro curta por demais,
Espelho mentiroso de mascate
E no cabide roupas lustrosas demais...
Dança uma joça repinicada
De gestos pinchando ridículos no ar.
Corpo gordo que nem matrona
Rebolando embolado nas saias baianas,
Braço de fora, pelanca pulando no espaço
E no decote cabeludo cascavéis sacoteando
Desritmando a forçura dos músculos viris.
Fantasiou-se de baiana,

A Baía é boa terra...

Está feliz.

Entoa atoa a toada safada
E no escuro da boca banguela
O halo dos beijos de carmim.
Vibrações em redor.
Pinhos gargalhadas assobios
Mulatos remeleixos e buduns.
Palmas. Pandeiros. – Aí, baiana!
Baiana do coração!
Serpentinas que saltam dos autos em monóculos
[curiosos,
Este cachorro espavorido,
Guarda-civil indiferente,
Fiscalizemos as piruetas...
Então (só eu) que vi? (por que só ele)
Risos. Tudo aplaude. Tudo canta:
- Aí, baiana faceira,
Baiana do coração!
Ele tinha nos beijos sonoros beijando se rindo
Uma ruga esquecida uma ruga longínqua
Como esgar duma angústia indistinta ignorante...
Só eu (o eleito) pude gozá-la.
E talvez a cama de ferro curta por demais...

Carnaval...
A baiana se foi na religião do Carnaval
Como quem cumpre uma promessa.
Todos cumprem suas promessas de gozar.
Explodem roncros roucos trilos tchique-tchiques
E o falsete enguia esguia rabejando pelo aquário
[multicor.

Cordões de machos mulherizados,
Ingleses evadidos da *pruderie*,
Argentinos mascarando a admiração com
[desdéns superiores
Degringolando em lenga-lenga de milonga,
Polacas de indiscutível índole nagô,
Yankees fantasiados de norteamericanos...
Coiozada emproada se aturdindo turtuveando
Entre os carnavalescos de verdade
Que pererecam pararcas em derengues meneios
[cantigas, chinfrim de gozar!

Tem outra raça ainda.
O mocinho vai fuçando o manacá naturalizado

[espanhola. Semírames Marília Helena Cleópatra e
Ela se deixa bolinar na multidão compacta.

Por engano.

Quando aproximam dos policiais
Como ela é pura conversando com as amigas!
Pobre do solitário com chapéu caicai nos olhos!
Naturalmente é um poeta...

Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...
Eu te levava uns olhos novos
Pra serem lapidados em mil sensações bonitas,
Meus lábios murmurando de comoção

[assustada

Haviam de ter puríssimo destino...
É que sou poeta
E na banalidade larga dos meus cantos
Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras,
[bens e males,

Todas as coisas finitas
Em rondas aladas sobrenaturais.

Ansia heróica dos meus sentidos
Pra acordar o segredo de seres e coisas.
Eu colho nos dedos as rédeas que param o
[infrene das vidas,
Sou o compasso que une todos os compassos
E com a magia dos meus versos
Criando ambientes longínquos e piedosos
Transporto em realidades superiores
A mesquinhez da realidade.
Eu bailo em poemas, multicolorido!
Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criançinha!
Sou dançarino brasileiro!
Sou dançarino e danço! E nos meus passos
[conscientes

Glorifico a verdade das coisas existentes
Fixando os ecos e as miragens.
Sou um tupi tangendo um alaúde
E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres
Eu celestizo em euritmias soberanas,
Ôh encantamento da Poesia imortal!...

Onde que andou minha missão de poeta,
[Carnaval?

Puxou-me a ventania.
Segundo círculo do Inferno,
Rajadas de confetes
Hálitos diabólicos perfumes
Fazendo relar pelo corpo da gente

[Francesca.

Milhares de Julietas!
Domítilas fantasiadas de cow-girls,
Isoldas de pijamas bem franceses,
Alsacianas portuguesas holandesas...

Geografia!

Éh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!
Levou a breca o destino do poeta,
Barreei meus lábios com o carmim doce dos
[dela...

Teu amor provinha de desejos irritados,
Irritados como os morros do nascente nas
[primeiras horas da manhã
Teu beijo era como o grito da araponga.
Me alumeava atordoava com o golpe estridente
[viril.

Teu abraço era como a noite dormida na rede
Que traz o dia de membros moles mornos de
[torpor.
Te possuindo, eu me alimentei com o mel dos
[guapurus,

Mel ácido, mel que não sacia,
Mel que dá sede quando as fontes estão muitas
[léguas além,
Quando a soalheira é mais desoladora
E o corpo mais exausto.

Carnaval...
Porém nunca tive intenção de escrever sobre ti...
Morreu o poeta e um gramofone escravo
Arranhou discos de sensações...

I

Em baixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais punjante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência.
Tão sublime, tão áfrica!
A mais moça bulção polido ondulações lentas
[lentamente
Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro
[na luz peluda de pó.
Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivéns de
[ondas em cio.
Termina se benzendo religiosa talqualmente num
[ritual.

E o bombo gargalhante de tostões
Sincopa a graça da danada.

II

Na capota franjada com xale chinês
Amor curumim abre as asas de ruim papelão.
Amor abandonou as setas sem prestígio
E se agarra na cinta fecunda da mãe.
Vênus Vitoriosa emerge de ondas crespas
[serpentina,
De ondas encapeladas por mexicanos e
[marqueses cavalgando auto perseguidores.
- Quero ir pra casa, mamãe!

Amor com medo dos desejos...

III

O casal jovem rompendo a multidão.
O bando de mascarados de sopetão em bofetadas
[de confetes na mulher.
- Olhe só a boquinha dela!
- Ria um pouco, beleza!
- Come do meu!
O marido esperou (com paciência) que a esposa
[desvencilhasse do bando de máscaras
E lá foram rompendo a multidão.
Ela apertava femininamente contra o seio o
[braço protetor
do Esposo.
Do esposo recebido ante a imponência
[catedrática da Lei
E as bênçãos invisíveis – extraviadas? – do
[Senhor...

Meu Deus....
Onde que jazem tuas atrações?
Pra que lados de fora da Terra
Fugiu a paz das naves religiosas
E a calma boa de rezar ao pé da cruz?
Reboa o batuque.
São priscos risadas
São almas farristas
Aos pinchos e guinchos
Cambeteando na noite estival.
Pierrots-fêmeas em calções mais estreitos que as

Gambiarras iluminadas!

Oblatas de confetes no ar,
Incenso e mirra marca Rodo nacional
Açulam raivas de gozar.

O cabra enverga fraque de setim verde no
[esqueleto
Magro magro asceta de longos jejuns difíceis.
Jantou gafanhotos.
E gesticula fala canta.
Prédicas de meu Senhor...
Será que vai enumerar teus pecados e anátemas
[justos?
A boca dele vai florir de bênçãos e perdões...

Porém de que lados de fora da Terra
Falamos agora as tuas prédicas?
Quedê teus padres?
Quedê teus arcebispos purpurinos?
Quedele o tempo em que Felipi Neri
Sem fraque de setim verde no esqueleto
Agarrava a contar as parábolas lindas
De que os padres não se lembram mais?
Por onde pregam os Sumés de meu Senhor?
Aqueles a quem deixaste a tua Escola
Fingem ignorar que gostamos de parábolas
[lindas,
E todos nos pusemos sapateando histórias de
[pecado
Porque não tinha mais histórias pra escutar...

Senhor! Deus bom, Deus grande sobre a terra
[e sobre o mar.
Grande sobre a alegria e o esquecimento
[humano,
Vem de novo em nosso rancho, Senhor!
Tu que inventaste as asas alvinhas dos anjos
E a figura batuta de Satanás;
Tu, tão humilde e imaginoso
Que permitiste Isis guampuda nos templos de
[Nilo,
Que indicastes a bandeira triunfal de Dioniso
[pros gregos
E empinaste Tupã sobre os Andes da América...

Aleluia!
Louvemos o Criador com os sons dos saxofones
[arrastados,
Louvemô-Lo com os salpicos dos xilofones
[nítidos!

Louvemos o Senhor com os riscos dos
 [recorrecos e os estouros do tantã,
 Louvemô-Lo com a instrumentarada crespa do
 [jazz-band!
 Louvemô-Lo com os vilões de cordas de tripa e
 [as cordeonas imigrantes,
 Louvemô-Lo com as flautas dos choros mulatos
 [e os cavaquinhos de serestas ambulantes!
 Louvemos O que permanece através das
 [festações virtuosas e dos gozos ilegítimos!
 Louvemô-Lo sempre e sobretudo! Louvemô-Lo
 [com todos os instrumentos e todos os ritmos!...

Vem de novo em nosso rancho, Senhor!
 Arrebanharei os cordões do carnaval
 Descobrirei no colo dengoso da Serra do Mar
 Um derrame no verde mais claro do vale,
 Arrebanharei os cordões do carnaval
 E pros carlitos marinheiros gigoletes e arlequins
 Tu contarás de novo com tua voz que é ver o
 [leite

Essas histórias passadas cheias de bons
 [samaritanos,
 Dessas histórias cotubas em que Madalena
 [atapetava com os cabelos o teu chão...

...pacapacacapapão... pacapão! pão! pão!...

Pão e circo!
 Roma imperial se escarrapacha no anfiteatro da
 [Avenida.

Os bandos passam coloridos,
 Gesticulam virgens,
 Semivirgens,
 Virgens em todas as frações
 Num desespero de gozar.

Homens soltos
 Mulheres soltas
 Mais duas virgens fuxicando o almofadinha
 Maridos camaradas
 Mães urbanas
 Meninos
 Meninas
 Meninos
 O de dois anos dormindo no colo da mãe...
 - Não me aperte!
 - Desculpe, madama!
 Falsetes em desarmonia

Coros luzes serpentinas serpentinas
 Coriscos coroa caras colos braços serpentinas
 [serpentinas
 Matusalém cirandas Breughel
 - Diacho!
 Sambas bumbos guizos serpentinas serpentinas...
 E a multidão compacta se aglomera aglutina
 [mastiga em aproveitamento brincadeiras
 [asfixias desejadas delírios sardinhas
 [desmaios
 Serpentinias serpentinas coros luzes sons
 E sons!

YAYÁ, FRUTA-DO-CONDE,
 CASTANHA-DO-PARÁ!...

Yayá, fruta-do-conde,
 Castanha-do-Pará!...

O préstito passando.

Bandos de clarins em cavalos fogosos.
 Utiaritis aritis assoprando cornetas sagradas.
 Fanfarras fanfarrans
 Fenferrens
 finfirrins...

Forrobodó de cuia!
 Vitória sobre a civilização! Que civilização?...
 [É Baco

É Baco num carro feito de ouro e de mulheres
 E dez parelhas de bestas imorais,
 Tudo aplaude guinchos berros,
 E sobre o Etna de loucuras e pólvoras
 Os Tenentes do Diabo.
 Alegorias, críticas, paródias
 Palácios bestas do fundo do mar
 Os aluguéis se elevam...
 Os senhorios exigentes...
 Cães infames! Malditos!...

... Eu enxerguei com estes meus olhos que ainda
 [a Terra há-de comer
 Anteontem as duas mulheres se fantasiando de
 [lágrimas
 A mais nova amamentava o esqueletinho.
 Quatro barrigudinhos sem infância,
 Os trastes sem aconcheço
 No lar-de-todos da rua...

O Solzão ajudava a apoteose
Com o desejo das cores e calores...

Segue o préstito numa via-látea de esplendores.
Preso num palanquim de ônix e pórfito...
Ôta, morena boa!
Os olhos dela têm o verde das florestas,
Todo um Brasil de escravos banzo sensualismos,
Índios nus balanceando na terra das tabas,
Cauim curare cachiri
Cajás... Ariticuns... Pele de Sol!
Minha vontade por você serpentinando...

O préstito se vai.

Os blocos se amontoam me afastando de você...
Passa a Flor de Abacate, Passa o Miséria e Fome,
o Ameno Rosedá...
O préstito de vai...

Você também se foi rindo pros outros,
Senhora dona ingrata
Coberta de ouro e prata...

Esfuzios de risos...
Arrancos de metais...
O schlschlsch monótono das serpentinadas...

Monótono das serpentinadas...

E a surpresa do fim: Fadiga de gozar.

Claros em torno da gente.
Bolas de fitas de papel rolando pelo chão.
Manchas de asfalto.
Os corpos adquirem de novo as sombras deles.
Tem lugares no bar.
As árvores pousam de novo no chão graciosas
[ordenadas,
Os palácios começam de novo subindo no céu...

Quatro horas da manhã.
Nos clubes nas cavernas
Inda se ondula vagamente no maxixe.
Os corpos se unem mais.
Tem cinzas na escuridão indecisa da arraiada.
Já é quarta-feira no Passeio Público.
Numa sanha final
Os varredores carnalizam as brisas da manhã
Com poeiras perfumadas e cromáticas.
O carro-chefe dos Democráticos
Sem a falação do estandarte
Sem vida, sem mulheres
Senil buscando o barracão.
Democraticamente...

Aurora... Tchim! Um farfalhar de plumas áureas
[no ar.
E as montanhas que nem tribos de guaianás em
[rapinas de luz
Com seus cocares de penas de tucano.

O poeta se debruça no parapeito de granito.
A rodelinha de confeti cai do chapéu dele,
Vai saracotear ainda no samba mole das ondas.

Então o poeta vai deitar.

Lentamente se acalma no país das lembranças
A visão furiosa das sensações.
O poeta sente-se mais seu.
E puro pelo contacto de si mesmo
Descansa o rosto sobre a mão que escreverá.

Lhe embala o sono
A barulhada matinal de Guanabara...
Sinos buzinas clácsons campainhas
Apitos de oficinas
Motores bondes pregões no ar,
Carroças na rua, transatlânticos no mar...
É a cantiga-de-berço.
E o poeta dorme.

O poeta dorme sem necessidade de sonhar.

É possível identificar três momentos distintos no poema que não seguem, necessariamente, a divisão estabelecida pelo poeta ao indicar os números I, II e III. O primeiro momento é o do choque, da repulsa, do asco. O segundo momento, o do envolvimento e crítica, intermediado pelo momento da abertura para o sagrado – a configuração da religiosidade dionisiaca do poeta. O terceiro e último momento é marcado pelo encontro do eu lírico consigo mesmo. O poema será analisado segundo a divisão observada.

A primeira parte compreende as sete primeiras estrofes. A primeira estrofe é a introdução do poema, e as associações das palavras eleitas pelo poeta constroem a representação do inferno⁵⁰: *A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos/ Bulhas de cor bruta aos trambolhões,/ Setins sedas cassas fundidas no riso febril.../ Brasil!! Rio de Janeiro!! Queimadas de verão!! E ao longe, do tição do Corcovado a fumarada das nuvens pelo céu.* É a visão do cristão atormentado pela confluência dos odores, dos ruídos, de sentidos. O eu lírico não identifica estes sons como música, mas sim como gritos de agonia. Não existe êxtase nesta cena, mas horror. Neste momento, o eu lírico é o poeta Dante Alighieri descendo pelos círculos do Inferno em atitude observadora. Identificado o local e a primeira cena de forma impessoal, o eu lírico, na segunda estrofe, se coloca em cena e formula sua impressão: *Carnaval.../ Minha frieza de paulista,/ Policiamentos interiores,/ Temores da exceção.../ E o excesso goitacá pardo selvagem!! Cafrarias desabaladas/ Ruínas de linhas puras/ Um negro dois brancos três mulatos, despudores.../ O animal desembesta aos botes pinotes desengonços/ No heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural.* O eu lírico é um sem-lugar, não se identifica com o que vê, como Narciso, não se vê na cena. E o que impede essa identificação é a consciência acusadora que o policia. Desse modo, ele se sente *exceção* e assume o papel do observador, e manterá essa posição no decorrer do poema. Ele, o eu lírico, percebe a sutileza da orgia – neste espaço findam-se as diferenças, os distintivos, é a confluência das raças, a exuberância da porção animal do

⁵⁰ “Assim será no fim do mundo: virão anjos e separarão os maus dentre os justos e os lançarão na fornalha ardente. Ali haverá choro e ranger de dentes” (Mt 13, 49-50) “Quanto aos covardes, porém, e aos infiéis, aos corruptos, aos assassinos, aos impudicos, aos mágicos, aos idólatras, e a todos os mentirosos, a sua porção se encontra no lago ardente de fogo e enxofre, é a segunda morte”. (Ap 21, 8)

ser⁵¹. Assustado, o eu lírico observa tudo: *Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos/ Ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor/ Risadas e danças/ Batuques maxixes/ Jeitos de micos piricicas/ Ditos pesados, graça popular.../ Ris? Todos riem...* Em meio a toda essa cena de calor em que o eu lírico identifica as labaredas de fogo, o sangue ardente do povo, ele treme de frio. É um solitário, um diferente que arde por dentro na confusão de suas idéias, em conflito com os seus *preconceitos eruditos*. Se este é o espaço do “sentimento trágico do mundo” como dialogação do ser com o não-ser, e assim o é, então este se constitui no espaço do monólogo interno. Até o momento, os elementos que constituirão a religiosidade dionisíaca do poeta – a dança, a música, o riso – são elementos dissociados e que denotam outra conotação que não a religiosa.

Um teatro de horror se apresenta frente aos olhos do eu lírico: *Espelho mentiroso de mascate/ E no cabide roupas lustrosas demais.../ Dança uma joça repinicada/ De gestos pinchando ridículos no ar./ Corpo gordo que nem matrona/ Rebolando embolado nas saias baianas,/ Braço de fora, pelanca pulando no espaço/ E no decote cabeludo cascavéis sacoteando/ Desritmando a forçura dos músculos viris./ Fantasiou-se de baiana,/ A Baía é boa terra.../ Está feliz.* O horror está presente na condenação do falso, do artifício, da transfiguração. O grotesco é ridículo, sem ritmo, desengonçado e corrompe a virilidade do homem, sua natureza. Nesta estrofe, aparece, pela primeira vez, o verso *Cama de ferro curta por demais* que retornará em outros momentos. Este verso pode ser lido como uma referência à história do bandido da mitologia grega, Procusto⁵², que representa a simbologia da tirania ética e moral exercida por aqueles que não aceitam o que é diferente deles, o que

⁵¹ Mário de Andrade já havia utilizado esta construção socializante, onde os distintivos são desconsiderados, e, o homem se encontra, como um puro, na extensão de sua animalidade. Foi em 1922 na rapsódia *Macunaíma*, no episódio da macumba: “Os ladrões os senadores os jecas os negros as senhoras os futeboláres, todos, vinham se rojando por baixo do pó alaranjando a saleta e depois de batida a cabeça com o lado esquerdo no chão, beijavam os joelhos beijavam todo o corpo do uamoti” ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 30^a ed. Rio de Janeiro – Belo Horizonte: Villa Rica, 1997. p. 47.

⁵² Procusto, de acordo com o *Dicionário de símbolos*, era um bandido da mitologia grega que atacava os viajantes: deitava as pessoas grandes sobre um pequeno leito e cortava os pés que o ultrapassavam; as pessoas pequenas ele deitava sobre um leito grande e as esticava até que atingissem a medida do leito. Reduzia qualquer um que passasse em seu porte às dimensões desejadas. É um símbolo perfeito *da banalização, da redução da alma a uma medida convencional*. É a perversão do ideal em conformismo. É um símbolo da tirania ética e intelectual praticada pelas pessoas que não toleram as ações e os julgamentos de outrem a não ser que se conformem com seus próprios critérios. Símbolo do tirano totalitário, seja um homem, um partido ou um regime.” *Dicionário de símbolos*, p. 744

não se encaixa no padrão do tirano. O eu lírico continua a observar acusadoramente este teatro de horror até o momento em que enfatiza a sua “distinção”, a sua individualidade dentro do cenário: *Então só eu que vi?* Ele, o eu lírico, passeia como um andarilho na multidão, atentando para detalhes que parecem indiferentes às demais pessoas, mas que não passam despercebidos por ele. A sua observação apurada, atenção “iluminada”, permite que ele duplique as suas sensações: *Ele tinha nos beijos sonoros beijando se rindo/ Uma ruga esquecida uma ruga longínqua/ Como esgar duma angústia indistinta ignorante.../ Só eu pude gozá-la./ E talvez a cama de ferro curta por demais.* Nestes versos delineia-se o primeiro perfil do “viver a vida com religião”. O eu lírico, na extensão da sua “oniobservação”⁵³, percebe o detalhe singular da *ruga esquecida uma ruga longínqua*, esta ruga traz outro significado para a alegria do sujeito. A alegria é um disfarce, talvez uma fuga, para o escárnio da angústia indistinta. Retoma-se, aqui, a idéia do verso – *A própria dor é uma felicidade* que encontra analogia no sentimento trágico da vida que Mário de Andrade deseja imprimir em sua poética como *preocupação sofrida e bem vivida*. Perceber a dor alheia, e ter o privilégio de *gozá-la*, só poderia ter sentido para aquele que entende a vida como *pathos* e, em um exercício do *carpe diem*, vive tanto a dor como a alegria profundamente.

Na estrofe seguinte, o eu lírico estabelece a primeira dicotomia do poema – carnavalescos verdadeiros e carnavalescos falsos: *A baiana se foi na religião do Carnaval/ Como quem cumpre uma promessa./ Todos cumprem suas promessas de gozar.* Todos os carnavalescos, que vivem o gozo com religião, são considerados carnavalescos de verdade. Estão ali com a alma apaixonada, no puro desejo de gozar. Entretanto, os falsos carnavalescos estão ali por quaisquer outras motivações que não a de gozar. São os *Inglezes evadidos da pruderie*, os *argentinos mascarando a admiração com desdêns superiores*, os *yankees fantasiados de norteamericanos*, enfim, a *coiozada emproada*. Estes não são os puros carnavalescos, porque não vivem o carnaval com religião, e, além disso, se consideram superiores àqueles. Estão ali pelo exotismo e não pelo simples prazer de gozar. Mais à frente, o eu lírico observa outra “raça” que possui o mesmo sentido da *coiozada*:

⁵³ Oni- [Do lat. *omnis*, e.] El. comp. = ‘tudo’, ‘todo’.

Tem outra raça ainda./ O mocinho vai fuçando o manacá naturalizado espanhola./ Ela se deixa bolinar na multidão compacta./ Por engano./ Quando aproximam dos policiais/ Como ela é pura conversando com as amigas! A outra raça é a dos falsos moralistas, que vivem de aparência e se permitem às libertinagens na folia do carnaval. Mas mantendo as aparências. Esta crítica à atitude farisaica apareceu nos primeiros poemas, aqui, analisados, bem como no “Conto do Natal”.

Agora, o eu lírico cria um novo personagem – o poeta – e percebe este em atitude semelhante à sua, um observador solitário: *Pobre do solitário com chapéu caicai nos olhos!/ Naturalmente é um poeta...* Neste momento encerra-se a primeira fase do poema. O eu lírico identificou outro poeta, solitário como ele, perdido. Ou seria ele mesmo observado pelo não-eu? Na estrofe seguinte, a atitude do eu lírico irá sofrer sensíveis modificações. Ele deixará de ser “mais um poeta”, para se tornar “o poeta”: *Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval.../ Eu te levava uns olhos novos/ Pra serem lapidados em mil sensações bonitas,/ Meus lábios murmurando de comoção assustada/ Haviam de ter puríssimo destino.../ É que sou poeta/ E na banalidade larga dos meus cantos/ Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,/ Todas as coisas finitas/ Em rondas aladas sobrenaturais.* Aqui, inicia-se a segunda fase do poema. O eu lírico se insere no teatro carnavalesco e desenvolve o sentimento trágico da vida. É o espaço do seu diálogo com o novo, com o estranho, com ele mesmo. Novamente a dialética do ser e do não-ser reforçada pela característica antitética dos pares: *alegrias/tristuras* e *bens/males*. É a “sua” necessidade de viver a vida com religião e gozar, por isso entrega seus olhos para serem *dilapidados em mil sensações bonitas*. Seus lábios haviam de cantar o carnaval, o espetáculo das gentes, e esse seria o seu destino *puríssimo*. Amalgamar-se, ser um homem entre homens. Destino almejado pelo poeta Mário de Andrade, de acordo com as considerações do mesmo. Aqui, também presente, a obra de arte que morre na ação cumprida, *na banalidade larga de seu canto* abrirá espaço para todas as sensações: *alegrias*

e tristuras, bens e males. É a apreensão do sentido do verso – a própria dor é uma felicidade⁵⁴. *Coisas finitas* com características *sobrenaturais*.

Tendo em vista estas considerações pode-se perceber nos versos de “Carnaval Carioca” o pansensualismo marioandradino, cantado pelo eu lírico: *Ânsia heróica dos meus sentidos/ Pra acordar o segredo de seres e coisas./ Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas./ Sou o compasso que une todos os compassos/ E com a magia dos meus versos/ Criando ambientes longínquos e piedosos/ Transporto em realidades superiores/ A mesquinhez da realidade*. O Pansensualismo⁵⁵ marioandradino não se trata, e assim o próprio o conceitua, necessariamente, da realização do ato sexual, mas sim, de um desejo de amar o todo, um desejo de universalidade. No poema, o eu lírico se coloca como o condensador de todas as sensações, *o compasso que une todos os compassos*. Mais do que simplesmente reuni-los, é importante notar que o eu lírico se apresenta como o porta-voz entre a *realidade* e as *realidades superiores*. Ele é o demiurgo, ele se quer demiurgo. Arvorar-se deste papel, enaltecendo a função do poeta, entra em contradição com o verso do poema anteriormente analisado: *Alcançai para mim a Hospedaria dos Jamais Iluminados*. Mas a contradição é fruto também do pansensualismo marioandradino. O poeta explica essa duplicidade vital denominando-a de “bivitalidade”. Segundo Mário de

⁵⁴ A junção perfeita, o vivenciar apaixonado, de todas as sensações e coisas pregado por Mário de Andrade, é sempre reflexo do seu entendimento de “viver a vida com religião”. Apaixonar-se por ela. Em carta ao poeta Carlos Drummond de Andrade, o escritor reafirma essa construção, como já havia feito em carta a Manuel Bandeira: “No *Losango Cáqui* eu escrevi um pensamento que não é a síntese mas é a resultante mais feliz da minha maneira de ser feliz: ‘A própria dor é uma felicidade’. Pra felicidade inconsciente por assim dizer física do homem comum qualquer temor qualquer dor é empecilho. Pra mim não porque pela minha sensibilidade exagerada, pela qual eu *conheço* por demais, a dor principia, a dor se verifica, a dor *me faz sofrer*, a dor acaba, a dor permanece na sua ação benéfica histórica moral, a dor é um dado de conhecimento, a dor é uma compreensão normalizante da vida, a própria dor é uma felicidade.” *A lição do amigo*, carta de 27-V-1925, p. 38.

⁵⁵ Em carta a Oneyda de Alvarenga, datada de 14-IX-1940, Mário de Andrade comenta “sua” pansexualidade, ou, pansensualidade: “Há também ainda, Oneida, um outro elemento, delicado de tratar, mas que tem uma importância decisória em minha formação: a minha assombrosa, quase absurda, o Paulo Prado já chamou de ‘monstruosa’, sensualidade. O importante é verificar que não se trata absolutamente dessa sensualidade mesquinamente fixada na realização dos atos do amor sexual, mas de uma faculdade que, embora sexual sempre e duma intensidade extraordinária, é vaga, incapaz de se fixar numa determinada ordem de prazeres que nem mesmo são sempre de ordem física. Uma espécie de pansensualidade, muito mais elevada e afinal de contas, casta, do que se poderia imaginar. O Manuel Bandeira que me conhece muito intimamente, querendo me definir pra me compreender, uma vez me disse: “- Você... você tem um amor que não é o amor do sexo, não é nem mesmo o amor dos homens, nem da humanidade... você tem o amor do todo!” ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1974, p. 272

Andrade, não existe consecutividade nas duas posições de sua bivalidade, mas, sim, um grande equilíbrio em seu comportamento exterior⁵⁶. A pansexualidade marioandradina, no sentido de tudoamar, é um dos elementos de sua religiosidade dionisiaca⁵⁷: viver a vida com religião numa entrega total às duas vidas que ele identifica em si mesmo – a vida mundana e a vida do espírito. Como não poderia ser diferente, no momento em que o eu lírico se deixa apaixonar por aquela *vida* do carnaval, ele se desmancha em dança: *Eu bailo em poemas, multicolorido!// Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criançinha!// Sou dançarino brasileiro!// Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes/ Glorifico a verdade das coisas existentes/ Fixando os ecos e as miragens./ Sou um tupi tangendo um alaúde/ E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres/ Eu celestizo em euritmias soberanas,/ Óh encantamento da Poesia imortal!...* Neste ponto, é necessário um retorno ao entendimento de Deus como dança, como a *catira leve* e o *jongo lento*. É pelo movimento da dança que o eu lírico entra em sintonia com a vida “superior” e pode glorificar *a verdade das coisas existentes*. Como ser bivalente, ele pode unificar o tupi e o alaúde⁵⁸ e transmutar *a mixórdia dos fenômenos terrestres* em *euritmias soberanas*. Essa transmutação é assegurada pela linguagem poética que é a linguagem fundante por natureza. Por isso *poesia imortal*, pois

⁵⁶ Mário de Andrade completa: “Eu sou um ser como que dotado de duas vidas simultâneas, como seres dotados de dois estômagos. O que mais me estranha é que não há consecutividade nestas vidas – o que seria mais ou menos comum, pois que todos depois de viverem um fenômeno, acabam sempre o classificando e o transportando para uma recordação, para a vida do espírito. (...) A verdade é que são vidas díspares, que não buscam entre si a menor espécie de harmonia, incapazes de se melhorarem uma pelo auxílio da outra. E a vida de cima, sem conseguir de forma alguma dominar a vida baixa, é porém a que domina sempre em meu ser exterior. D’ ai certas maneiras de absurda contradição existentes em mim.” *Op. Cit.*, carta de 14-IX-1940, p. 273 e 275

⁵⁷ O comentário de um estudioso de Nietzsche, Henri Lichtenberger, reproduzido em nota de rodapé por João Luís Lafetá, apresenta muito claramente o dionisismo como forma de interação com o todo. O que caracteriza o conceito de “viver a vida com religião” de Mário de Andrade: “Mas o homem não é somente um ser limitado pelo princípio do individuação; ele tem ainda a consciência de si mesmo como de uma vontade; ele se sente como uma parcela dessa vontade esparsa por todo o universo, ele se sente identificado a tudo o que vive e que sofre, no universo inteiro. É nos estados de embriaguez e de êxtase causados pelos narcóticos ou provocados pelos fenômenos naturais como o retorno da primavera, que o homem sente de um golpe abater-se a barreira da individualidade que o separa do resto do universo, e toma consciência de sua união com a natureza inteira. (...) No estado dionisiaco o homem toma consciência de sua eternidade, pois sua vontade individual é idêntica à vontade universal.” *Figuração da intimidade* p. 214-215

⁵⁸ Subscrevemos aqui, a nota feita por João Luís Lafetá no livro *Figuração da intimidade*, por não achar melhores palavras do que as que já foram pronunciadas: “Em três páginas admiráveis de *O Tupi e o Alaúde*, Gilda de Mello e Souza sintetizou a ‘fissura profunda que fere todos os setores da reflexão de Mário de Andrade’, e se manifesta na poesia de maneira obsessiva, pela oposição incessante das imagens’: tupi e alaúde, montanha e margem, rio e lagoa, boi e preguiça (bicho), etc.” nota 34, p. 202

que é sempre renovadora e renovada ao fundar outra realidade. Martin Heidegger em sua conferência “Hölderlin e a essência da poesia”⁵⁹ afirma que a via de acesso ao sagrado é a linguagem poética, pois a poesia é a linguagem primeira, é, segundo o filósofo, a linguagem fundante. De acordo com Heidegger, a essência da poesia é metafísica por sua capacidade de enunciar, e dessa forma “fundar” pela palavra a essência das coisas e o Ser. Na mesma via de Heidegger encontramos Georges Bataille para quem só é possível a descrição, ou a enunciação, do sagrado pela poesia, *já que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível*⁶⁰. Ou seja, a poesia caracteriza-se como uma linguagem totalmente outra que ao enunciar o “objeto” o faz nascer novamente, ela o funda⁶¹. O objeto passa a ser totalmente outro, desconhecido até então em sua nova natureza. O homem detentor do título de poeta, utilizando a poesia como linguagem, carrega em si o potencial de “celestizar” *fenômenos terrestres em euritmias soberanas*.

Entretanto, mesmo identificando um destino *puríssimo*, tão nobre na sua ação de poeta, o eu lírico ainda permanece em tormento e questiona: *Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?* O eu lírico abre espaço para o dialogismo com a *Divina Comédia*. Ele é o poeta conduzido, assim como Dante, a conhecer o lar dos luxuriosos⁶²: *Puxou-me a ventania./ Segundo círculo do Inferno,/ Rajadas de confetes*. Faz um jogo de imagens entre as personagens dantianas que habitam este círculo, além de outras mais personagens femininas da história, e as fantasias típicas dos carnavais: *Hálitos diabólicos perfumes/ Fazendo relar pelo corpo da gente/ Semírames Marília Helena Cleópatra e Francesca./ Milhares de Julietas!/ Domitilas fantasiadas de cow-girls./ Isoldas de pijamas bem franceses./ Alsacianas portuguesas holandesas.../ Geografia!* A geografia, aqui, é tanto a

⁵⁹ HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca. 2ª reimpresión. Barcelona: Anthropos, 1994.

⁶⁰ BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Trad. Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare, apud. Thadée Klossowski. São Paulo: Ed. Ática, p. 22

⁶¹ A linguagem poética, como linguagem fundante, será melhor explanada no capítulo “Trilogia” em que tratar-se-á do Sagrado.

⁶² O segundo círculo do Inferno na obra de Dante Alighieri, *A divina comédia*, é o lugar onde padecem os luxuriosos. No Canto V: “A lugar vim de toda luz privado,/ Que brama como faz mar proceloso,/ Se de ventos contrários fustigados. / A tormenta infernal não tem repouso:/ Na garra, em fúria, as almas arrebatada,/ E agita, e fere, em giro doloroso./ Quando a ruína defrontam, já desata/ Queixa, soluço, grita, maldição,/ E a divina virtude se destrata./ Aqui, entendo, castigados são/ Da carne os pecadores, que rendidos,/ Deixam lascívia

geografia do corpo, o que justifica a sensualidade e o erotismo, como a geografia dos espaços físicos – tentativa de universalidade. No teatro do carnaval das gentes é possível o convívio socializante entre as nações grega, egípcia, francesa, italiana, americana, portuguesa, holandesa etc.. E nos versos seguintes, o eu lírico apresenta novamente a sua bivialidade. Diferentemente de Dante que somente foi conhecer o Segundo Círculo do Inferno, mas se manteve numa posição distanciada, de certa forma, inquisitória, o eu lírico se envolve e se deixa arrastar pela luxúria. A bivialidade marioandradina é sempre uma forma de se apaixonar duas vezes pelo mesmo objeto⁶³, é a extensão máxima do gozo: *Éh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar! Levou a breca o destino do poeta, Barreei meus lábios com o carmim doce dos dela...* É a entrega total do eu lírico. A “sua” bivialidade o faz se apaixonar e gozar tanto o peso de tornar-se um luxurioso, como o fato de se entregar a esse sensualismo. Mas mesmo vivendo, gozando intensamente as duas ações, o eu lírico mantém o questionamento sobre a função do poeta. A ação de gozar o direciona para outro destino que não o destino do poeta. Mas qual seria o destino do poeta? Mário de Andrade afirmou: *Outra coisa em que acredito, tanto como em Deus, é na Arte. (...) nem propriamente na Arte que acredito, e sim nas obras de arte.* O poeta entende a obra-de-arte como a essência do ser, por isso afirmou em carta a uma amiga que, no caso de uma derrocada geral, um dilúvio, as *obras-de-arte* poderiam perpetuar a humanidade. Com isso a obra-de-arte ganha uma dimensão metafísica. Ao comentar a sua ação como crítico literário, Mário de Andrade afirma que nas obras que lê, sua procura é sempre: *Antes de*

dominar razão.” ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: o inferno*. Trad. Vinícius Berredo. São Paulo, GRD; Brasília, INL, 1976, p. 25.

⁶³ Mário de Andrade completa seu raciocínio sobre a bivialidade em carta a Oneyda Alvarenga: “Há sempre uma bivialidade nos que simultaneamente se apaixonam diante de um ato, quero dizer: experimentam mesmo o tóxico, mas tendo sempre ao mesmo tempo a consciência controladora de que estão praticando um ato reprovável ou pelo menos prejudicial. Ora eu sou dos que me apaixono por um determinado fato e ao mesmo tempo... torno a me apaixonar. Quero dizer: no caso do tóxico, si o provo com um interesse apaixonado, com um assombroso prazer de viver todas as modalidades da ‘minha’ vida, meu espírito, pelo menos enquanto ele mantém o exercício livre das suas faculdades, está apaixonadamente observando os efeitos do tóxico que o resto do meu ser goza, e por si mesmo gozando a independência com que considero o meu ato *pra mim* não ser reprovável, sensualissimamente gostando de saber que aquilo pode me ser prejudicial e quais os prejuízos que advirão daquilo tudo.” ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, carta de 14-IX-1940, p. 273-274.

*mais nada uma procura do essencial*⁶⁴. O essencial está na esfera do sagrado, mas o poeta dança os ritmos da festa profana; por isso, questiona-se sempre sobre o destino do poeta. No entanto, o eu lírico não define respostas: simplesmente se entrega ao exercício do gozo e vive a vida com religião, com entrega: *Teu amor provinha de desejos irritados,/ Irritados como os morros do nascente nas primeiras horas da manhã/ (...)Te possuindo, eu me alimentei com o mel dos guapurús,/ Mel ácido, mel que não sacia,/ Mel que dá sede quando as fontes estão muitas léguas além,/ Quando a soalheira é mais desoladora/ E o corpo mais exausto*. No ato sexual existe, igualmente, a bivitalidade marcada pela imagem paradoxal do *mel ácido*. A construção da idéia de insaciedade, própria do ato sexual, é explorada ao extremo e alimentada pelo desejo do tudoamar. Não é apenas desejo, mas desejo impulsionado pela força da impossibilidade da consumição. A insaciedade da ação é, paradoxalmente, o que a alimenta. Esta ação é tanto a ação do eu lírico na relação sexual, quanto a ação do eu lírico como poeta. Não existe uma dissociação nestas ações movidas pelo “viver a vida com religião”, mas uma comunhão de todas elas. Por isso, a todo o momento o eu lírico retoma a sua questão sobre a sua função de poeta: *Carnaval.../ Porém nunca tive intenção de escrever sobre ti.../ Morreu o poeta e um gramofone escravo/ Arranhou discos de sensações...* Até o momento pode-se perceber nitidamente a presença dos dois modos de ser no mundo – o sagrado e o profano. O eu lírico entrega-se apaixonado ao mundo profano, mas, ao questionar sua missão de poeta, é pelo sagrado que ele clama, pela obra-de-arte, pela essência humana. Neste momento, em meio ao mundo profano, abre-se a porta, a fresta, para o sagrado.

O terceiro momento apreendido no poema, e que está como intermediário dentro do segundo momento, representa a abertura para o Sagrado: *Em baixo do Hotel Avenida em 1923/ Na mais punjante civilização do Brasil/ Os negros sambando em cadência./ Tão sublime, tão áfrica!/ A mais moça bulção polido ondulações lentas lentamente/ Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó./ Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivéns de ondas em cio./ Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual*. No poema, estes versos vêm separados dos demais, destacados. Sobre a gênese

⁶⁴ “Começo de Crítica” *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de março de 1939. In: ANDRADE, Mário de.

destes, Mário de Andrade comenta em carta a Carlos Drummond de Andrade⁶⁵: (...) *mas havia uma negra moça que dançava melhor do que os outros. (...) Dançava com religião. (...) Vivia a dança. E era sublime.* Em meio ao mundo profano, à festa da “carne”, o eu lírico observa uma cena sublime que, independente de sua ação de poeta, apresenta-se como sublime. A nova cena, a celestial cena da dança da negra, é onírica: *bulção polido ondulações lentas lentamente/ Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó.* É o contraponto entre a escuridão e a luz, entre o sagrado e o profano que, diferentemente da bivitalidade marioandradina, não encontra o contraponto, unifica-se. A dança da moça é doação pura, é integração no todo, é plenitude. A capacidade da moça de viver o instante abre a possibilidade para a condensação dos dois modos de ser no mundo. Condensam-se na dança o sagrado e o profano para abrir espaço para outra realidade, que em última instância é o Sagrado⁶⁶. Rudolf Otto enunciou a categoria *numinosa* do Sagrado, uma categoria autônoma. De acordo com Otto, o Sagrado, como categoria numinosa, possibilita uma interpretação e/ou avaliação de um estado de alma numinoso que se manifesta sempre que um objeto se concebe como Sagrado.⁶⁷ Isso significa dizer que um objeto qualquer, investido de sacralidade, pode em um dado momento ser concebido como

Vida Literária, p. 14

⁶⁵ Na carta de 10-XI-1924: “Eu conto no meu ‘Carnaval Carioca’ um fato a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor do que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade. Bom! não é preciso hinar a vida para ser feliz dentro dela.””71 *cartas de Mário de Andrade*. p. 69-70.

⁶⁶ Sagrado: (gr. *Iegós*; lat. *Sacer*; ing. *Sacred*; franc. *Sacré*; al. *Heilig*). O objeto religioso em geral: isto é, tudo aquilo que é objeto de uma garantia sobrenatural ou concerne a tal garantia. Uma vez que esta garantia pode ser às vezes negativa ou proibitiva, o S. tem o duplo caráter daquilo que é santo e daquilo que é sacrilego, isto é daquilo que é S. porque prescrito e exaltado pela garantia divina ou daquilo que é S. porque proibido ou condenado pela mesma garantia (cf. DURKHEIM, *les formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912). R. Otto chamou estes dois aspectos respectivamente de fascinador e de tremendo. Heidegger, interpretando uma poesia de Hölderlin que identifica a natureza com o S., considerou o próprio S. como a raiz do destino dos homens e dos Deuses. “O S., disse, decide inicialmente acerca dos homens e dos Deuses, sejam, quem sejam, como sejam e quando sejam”. Heidegger afirma também que “O S. não é sagrado porque divino, mas o divino é divino porque sagrado.”

⁶⁷ OTTO, Rudolf. *O sagrado*, p. 15

numinoso. A cena da negra dançando abriu, no investimento feito pelo eu lírico, a dimensão do Sagrado⁶⁸.

Como se demonstrou no primeiro capítulo, Mário de Andrade entendia o trágico como possibilidade de dialogação do ser com o não-ser. Esse espaço que o trágico abre para tal dialogação é o espaço de unificação, espaço em que o ser dialoga com o “outro”. O outro é a experiência do não-ser, mas é também a experiência de si: *La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidade*.⁶⁹ Na interpretação de Octavio Paz, o acesso ao sagrado se dá pelo “salto mortal”⁷⁰, um salto mortal para a *otra orilla*. O caminho para o sagrado é o caminho para si mesmo, para a vida e morte que estão contidos neste salto, neste instante mágico em que descobrimos a nós mesmos no outro: *Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade*. Mas este momento se diluiu rapidamente⁷¹ quando *o bombo gargalhante de tostões/ Sincopa a graça da danada*. Um momento rápido e instantâneo, porém suficiente para que o eu lírico não questione mais sobre a sua missão de poeta e ainda se entregue, paulatinamente, ao teatro do carnaval, ao festival das gentes. O eu lírico, após a manifestação do Sagrado, continua sua jornada, sua incursão, mas, agora, não mais como um solitário. Ele amalgamou-se, é um homem entre outros homens.

Na divisão do poema, que não é a divisão que a análise obedece, existem outros versos destacados. Nestes, o eu lírico estabelece a dicotomia entre amor e desejo: *Amor*

⁶⁸ “Consideremos o que há de mais íntimo e mais profundo em toda a emoção religiosa intensa que nada tem a ver ainda com a fé na salvação, confiança ou amor, aquilo que, se abstrairmos destes sentimentos acessórios, pode em certos momentos, preencher a alma e comovê-la com um poder quase desconcertante.” *O sagrado* Rudolf Otto p. 21

⁶⁹ *Op. cit.* p. 133

⁷⁰ “Hui-neng, patriarca chinês do século VII, explica assim a experiência central do budismo: ‘Mahaprajnaparamita é um termo sânscrito do país ocidental; em língua Tang significa: gran-sabedoria-outra-orilla-alcançada... ¿Qué es Maha? Maha es grande... ¿Qué es Prajna? Prajna es sabiduría... ¿Qué es Paramita?: la otra orilla alcanzada... Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla.’ Este trecho foi retirado por Octavio Paz do livro D. T. Suzuki, *Manual of Zen Buddhism: from the Chinese Zen Masters*. Londres, 1950.” p. 122

⁷¹ Rudolf Otto esclarece que a manifestação do sagrado, a percepção deste, independe da duração da sua ocorrência: “Pode ser suficientemente violento para atravessar a medula e os ossos, fazer eriçar os cabelos e tremer os membros; também pode ser apenas um ligeiro movimento, uma excitação passageira e mal

abandonou as setas sem prestígio/ E se agarra na cinta fecunda da mãe./ Vênus Vitoriosa emerge de ondas crespas serpentinas./ De ondas encapeladas por mexicanos e marqueses cavalgando auto perseguidores./ - Quero ir pra casa, mamãe!/ Amor com medo dos desejos... Ambas as divindades possuem características ambíguas. Vênus, ou Afrodite, a deusa do amor, é tanto a *Pandêmia* – a inspiradora de amores comuns, vulgares – quanto a *Urânia* – inspiradora de um amor celeste, superior, imaterial⁷². Entretanto, essa natureza dupla de Vênus não é conciliável. Considerando a bivialidade marioandradina que não encontra unificação, mas, ao contrário, é significativa exatamente por sua natureza ambígua, pode-se perceber aí a analogia. Já Eros, ou Cupido, não é um ser duplo, mas possui uma natureza vária e mutável. Esta natureza do deus do amor encontra analogia no verbo marioandradino: tudoamar. Este verbo tem como característica básica o desejo de unificação, de universalidade, que é também o desejo de Eros⁷³. *A cinta fecunda da mãe* remete ao fato de Vênus ser, antes de tudo, uma deusa da vegetação, que precisa ser fecundada, seja qual for a origem da semente e a identidade do fecundador. Segundo Junito Brandão, a esta divindade do prazer pelo prazer, do amor universal, que circula nas veias de todas as criaturas, porque, antes de tudo, ela é a deusa das ‘sementes’, da vegetação, estavam ligadas, à maneira oriental, as célebres *hierodulas*, as impropriamente

perceptível pela alma. Tem os seus graus próprios, mas não é um grau de outro sentimento. Nenhum temor natural se transforma em terror místico por simples gradação.” OTTO, Rudolf. *O sagrado*, p.26

⁷² Segundo as pesquisas de Junito Brandão: “essa natureza dupla da deusa do amor não é estranha à diferenciação que se estabeleceu entre Afrodite *Urânia* e *Pandêmia*, significando esta última, etimologicamente, ‘a venerada por todo o povo’, e, posteriormente, com discriminação filosófica e moral, ‘a popular, a vulgar’. Platão, no *Banquete*, 180sq., estabelece uma distinção rígida entre a *Pandêmia*, a inspiradora dos amores comuns, vulgares, carnavais, e a *Urânia*, a deusa *que não tem mãe*, e que, sendo *Urânia*, é, *ipso facto*, a *Celeste*, a inspiradora de um amor etéreo, superior, imaterial, através do qual se atinge o amor supremo, como Diotima revelou a Sócrates. Este ‘amor urânico’, desligando-se da beleza do corpo, eleva-se até a beleza da alma, para atingir a Beleza em si, que é partícipe do eterno.” Cf. BRANDÃO, Junito de Sousa. *Mitologia grega*. Vol I, 14ª ed.. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 216.

⁷³ “Eros, de outro lado, traduz ainda a *complexo oppositorum*, a união dos opostos. O Amor é a pulsão fundamental do ser, a *libido*, que impele toda existência a se realizar na ação. É ele que atualiza as virtualidades do ser, mas essa passagem ao ato só se concretiza mediante o contato com o *outro*, através de uma série de trocas materiais, espirituais, sensíveis, o que fatalmente provoca choques e comoções. Eros procura superar esses antagonismos, assimilando forças diferentes e contrárias, integrando-as numa só e mesma unidade. (...) o amor é uma fonte de progresso, na medida em que ele é efetivamente união e não procriação. *Perversão*, Eros, em vez de se tornar o centro unificador, converte-se em princípio de divisão e morte. Essa *perversão* consiste sobretudo em destruir o *valor do outro*, na tentativa de servir-se do mesmo egoisticamente, ao invés de enriquecer-se a si próprio e ao outro com uma entrega total, um dom recíproco e

denominadas *prostitutas sagradas*⁷⁴. No reino do carnaval, na celebração da carne, somente o amor inspirado por Vênus, aquela que nasceu das espumas do mar, poderia ser vitorioso – *Vênus Vitoriosa emerge de ondas crespas serpentinadas*. O amor vulgar inspirado por ela entra em choque com o amor inspirado por seu filho⁷⁵, cupido, um amor que aspira ao supremo, à unificação dos contrários. Amor pautado na união e não na procriação, como o amor inspirado por Vênus. Diante do festival das gentes, o cupido sente medo porque não se identifica com o que vê, como Narciso, não se vê naquela cena. Por isso o desejo de fuga que também foi a primeira reação do eu lírico ao observar o teatro do carnaval.

O poema segue o seu curso, acompanhando o desfile dos foliões. Uma cena comum entre os carnavalescos e um casal, que supostamente recebeu as bênçãos do matrimônio, traz à cena os questionamentos do eu lírico acerca da religiosidade e da religião: *Meu Deus.../ Onde que jazem tuas atrações?/ Pra que lados de fora da Terra/ Fugiu a paz das naves religiosas/ E a calma boa de rezar ao pé da cruz?* A primeira impressão que o leitor poderia ter desses versos induziria ao reconhecimento da nostalgia do eu lírico, sentindo a falta da *paz e calma* religiosa, mas isso retrataria uma leitura horizontal destes. Em verdade, o eu lírico apresenta outro “caminho” para a religiosidade: *Reboa o batuque./ São priscos risadas/ São almas farristas/ Aos pinchos e guinchos/ Cambeteando na noite estival./ Pierrots-fêmeas em calções mais estreitos que as pernas,/ Gambiarras iluminadas!/ Oblatas de confetes no ar,/ Incenso e mirra marca Rodo nacional/ Açulam raivas de gozar.* É a religiosidade dionisiaca, alimentada pela alegria, pela farra, pela louvação ao Senhor com *oblatas de confetes no ar* e pela oferenda do *incenso e mirra* da festa popular, da festa dos homens. Gozar a festa com religião é a oferenda ao Senhor, é a louvação. É a nova

generoso, que fará com que cada um seja *mais*, ao mesmo tempo em que ambos se tornam *eles mesmos*.” *Mitologia grega*, p. 189-190

⁷⁴ “Essas verdadeiras sacerdotisas entregavam-se nos templos da deusa aos visitantes, com o fito, primeiro de promover e provocar a vegetação e, depois, para arrecadar dinheiro para os próprios templos.” Cf. *Mitologia grega*, p. 223

⁷⁵ “Com o tempo, surgiram várias outras genealogias: umas afirmavam ser o deus do Amor filho de Hermes e Ártemis ctônia ou de Hermes e Afrodite urânia, a Afrodite dos amores etéreos; outras dão lhe como pais Ares e Afrodite, enquanto filha de Zeus e Dione e, nesse caso, Eros se chamaria *Ánteros*, quer dizer o *Amor Contrário* ou *Recíproco*. As duas genealogias, porém, que mais se impuseram, fazem de Eros ora filho de Afrodite Pandêmica, isto é, da Afrodite popular, a Afrodite dos desejos incontrolláveis, - que ao que tudo indica foi a genealogia adotada pelo poeta -, e de Hermes, ora filho de Artemis, enquanto filha de Zeus e Perséfone, e de Hermes.” *Mitologia grega*, p. 187-188.

proposta, sugerida pelo eu lírico, para suplantar o *Te Deum* infecundo e individualista. Esta louvação atingirá o seu clímax em outros versos, a seguir, em que o poeta reproduz o Salmo de Davi. Nada escapa à lente observadora do andarilho, ao detectar uma nova personagem no teatro do carnaval, o eu lírico introduz os elementos da religiosidade dionisíaca: *O cabra enverga fraque de setim verde no esqueleto*. O mesmo verde dos olhos e dos pés da mãe de Deus, sob os quais o eu lírico havia depositado a sua *coroa de luz*. A relação estabelecida entre “mãe” e “verde”, que apareceu anteriormente no poema “Religião”, remete, mais uma vez, ao rito de fecundidade, ao rito simbólico da vegetação⁷⁶. Em última instância, o rito da vegetação é um rito de vida e morte que, nestes versos, encontra analogia na representação da morte do asceta para a vida “material” e o seu renascimento para a vida “espiritual”: *Magro magro asceta de longos jejuns dificilimos./ Jantou gafanhotos./ E gesticula fala canta./ Prédicas de meu Senhor.../ Será que vai enumerar teus pecados e anátemas justos?/ A boca dele vai florir de bênçãos e perdões...* O eu lírico questiona: será que este exercício espiritual, esta ressurreição para a vida espiritual fará dele um verdadeiro apóstolo do Senhor? Nos versos seguintes percebe-se o dilema apontado por Mário de Andrade, como se demonstrou no primeiro capítulo, entre a instituição religiosa e a missão dos intermediários entre os homens e Iahweh. O eu lírico questiona: *de que lados de fora da Terra/ Falam agora as tuas prédicas?* É a questão sobre o *Te Deum*. Toda a ação dos intermediários – padres e arcebispos – está direcionada para outro lado que não o dos homens. O eu lírico sente-se saudosos do tempo de Felipe Neri, do padre que direcionou a sua ação para os leigos, para os homens comuns que ele encontrava nas ruas. Em meio a uma simples conversa, Felipe Neri⁷⁷ falava do Senhor, de seu amor pelos homens e contava

⁷⁶ A origem do rito mitológico da vegetação é bem marcado na consideração morte-vida (ressurreição) intrínseca a este. Conferir anexo II

⁷⁷ “São Felipe Néri nasceu em Florença no ano de 1515. (...) Toda a sua alimentação consistia em pão, água e algumas azeitonas ou legumes, que ele habitualmente tomava uma só vez por dia: e seu quarto era praticamente despojado de tudo, com exceção de uma cama, uma cadeira, alguns livros e uma corda onde dependurava sua roupa. Durante três anos aplicou-se com diligência e com tanto sucesso que foi considerado um aluno promissor. Em seguida, abandonou de repente os estudos, talvez em resposta a alguma intuição ou a algum sinal interior, vendeu a maior parte de seus livros e iniciou uma vida de apostolado entre o povo. (...) Reevangelizar Roma seria a obra da vida de Felipe, e ele a executou com êxito, ao ponto de merecer da posteridade o título de ‘o Apóstolo de Roma’. Ele começou de pouco. Costumava circular pelas esquinas das ruas e pala praça do Mercado, entrando em contato com toda espécie de pessoas, especialmente com os jovens florentinos empregados nos bancos e nas lojas do quarteirão de Sant’ Angelo. (...) No ano de 1548 (...) São

as parábolas de Jesus. Outra figura lembrada pelo eu lírico, é o protagonista de uma das lendas indígenas – Sumé: *Por onde pregam os Sumés de meu Senhor?* Segundo a lenda, Sumé apareceu entre os índios misteriosamente e lhes ensinou o cultivo da terra, a agricultura, o que remete novamente ao rito da vegetação, da fecundidade. Um certo dia, Sumé desgostoso com os homens, desapareceu misteriosamente como havia surgido. As duas personagens lembradas aqui, uma pela ação do ensino espiritual e a outra pela ação do ensino prático, sintetizam o desejo de ação artística sempre cantada por Mário de Andrade, tanto para a função do intelectual na sociedade, quanto para o potencial das obras-de-arte. O poeta abre espaço na poesia para o resgate da imagem de personagens da história que direcionaram suas ações para o “outro”, uma ação pela fecundidade, pelo crescimento em geral. Por isso a questão sobre a função dos intermediários permanece: *Aqueles a quem deixastes a tua Escola/ Fingem ignorar que gostamos de parábolas lindas,/ E todos nos pusemos sapateando histórias de pecado/ Porque não tinha mais histórias pra escutar...* Com essa crítica à ação dos herdeiros da Escola, o eu lírico tenta resgatar o princípio do cristianismo puro, ou primitivo. O mesmo resgate desejado por Mário de Andrade, como foi demonstrado no primeiro capítulo, resgate do princípio básico do Novo Testamento – o Pai enviou seu Filho à Terra como um intermediário e a ação deste era fundamentada pela ação do amor, amor aos homens, amor ao próximo, e o símbolo máximo desse amor foi o sacrifício do Filho, em nome do Pai, para a salvação dos homens. Jesus instituiu o apostolado e o difundiu, mas, na opinião do eu lírico, este ofício sagrado está pervertido.

Nos versos seguintes, o eu lírico faz a sua prece, sua oração ao Senhor: *Senhor! Deus bom, Deus grande sobre a terra e sobre o mar./ Grande sobre a alegria e o esquecimento humano,/ Vem de novo em nosso rancho, Senhor!* Estes três versos formam a

Felipe fundou uma confraria de leigos pobres que se reuniam para exercícios espirituais na igreja de San Salvatore in Campo. Através desses leigos, ele popularizou a devoção das quarenta horas em Roma e assumiu o cuidado dos peregrinos necessitados. Esta obra foi muito abençoada e se desenvolveu até tornar-se o famoso hospital de Santa Trinità dei Pellegrini que, no ano do jubileu de 1575, assistiu nada menos do que 145.000 peregrinos, e depois passou a cuidar dos convalescentes pobres. (...) Foi assim, em seu quarto, que ele continuou seu apostolado quando a idade avançada e as enfermidades crescentes o impediram de circular livremente. Ricos e pobres subiam a escada íngreme que conduzia a seus aposentos (...) e a cada pessoa ele dava um conselho adequado às suas necessidades particulares. (...) São Felipe foi canonizado em 1622.” ATTWATER, Donald & THURSTON, Herbert J. *Vida dos santos de Butler*. Trad. do Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 237-241.

releitura da oração ensinada por Jesus⁷⁸ – o Pai-nosso. O eu lírico clama por um novo retorno do Senhor, ou seja, ele toma o Pai pelo Filho, o que ele já havia feito anteriormente no poema “Religião”. Este verso se repetirá em outra estrofe quando o eu lírico assumirá o papel de poeta-profeta. *Rancho*, neste verso, mantém o duplo sentido, tanto pode estar se referindo ao lugar – terra – quanto ao rancho carnavalesco⁷⁹, ao cortejo dos foliões. A ambigüidade deste vocábulo promove a blague rompendo com a ortodoxia das orações religiosas, o que se justificaria pela característica carnavalesca da brincadeira. Isto se confirmará nos demais versos dessa estrofe: *Tu que inventastes as asas alvinhas dos anjos/ E a figura batuta de Satanás;/ Tu, tão humilde e imaginoso/ Que permitistes Isis guampuda nos templos de Nilo,/ Que indicastes a bandeira triunfal de Dioniso pros gregos/ E empinastes Tupã sobre os Andes da América...* O eu lírico louva nesta “reza” a dádiva divina do Criador em permitir, oferecer, às suas criaturas seres intermediários que “ajudam” o desenvolvimento do ser, do homem. Ao contrário dos intermediários de “hoje” – padres, arcebispos, etc. – o princípio básico que orientou a lenda sobre estes intermediários se pauta na ação para o “outro”. Os anjos são os seres celestes que exercem o ofício de mensageiros entre Deus e os homens e Satanás foi também um anjo. Este, também, era um intermediário entre o homem e Deus, conhecido na tradição judaica mais primitiva como o advogado, ou representante, dos homens junto ao Senhor. Entretanto, posteriormente, sob a influência do mal e das soluções de tipo dualistas dadas a esse problema, passou a significar o mau, o acusador, o tentador, o demônio. Mais do que um servo, o diabo é um mal necessário. Ele está próximo dos homens, interage com ele, Deus permite que o mal exista para que o homem possa distinguir entre este e o bem: *Ai do mundo por causa dos escândalos! É necessário que haja escândalos, mas ai do homem pelo qual o escândalo vem!* (Mt 18, 7). A deusa egípcia Ísis representa a fertilidade, é a deusa da vegetação⁸⁰. Segundo a lenda⁸¹,

⁷⁸ “Pai nosso que estás nos céus,/ santificado seja o teu Nome,/ venha o teu reino,/ seja feita a tua vontade/ na terra, como no céu./ O pão nosso de cada dia/ dá-nos hoje./ E perdoa-nos as nossas dívidas/ como também nós perdoamos aos nossos devedores./ e não nos exponhas à tentação/ mas livra-nos do Maligno.” (Mt 6, 9-13)

⁷⁹ Segundo o Dicionário Aurélio: 10. Bloco carnavalesco ou grupo de foliões que percorrem as ruas dançando e cantando em coro as músicas mais populares do carnaval, ou a marcha característica do grupo, desfilar em préstito e geralmente levando estandartes alegóricos. [Tb. Se diz apenas *rancho*.]

⁸⁰ “Um dos arquétipos da Grande Mãe, reverenciada na religião mais antiga de que se tem notícia, era Ashtar, mais conhecida como Ishtar. Esta deusa babilônica simbolizava, de um lado, a terra e a fertilidade, e de outro,

Ísis restitui a vida de Osíris, que transformou o povo egípcio em uma civilização de agricultores, por duas vezes quando este foi assassinado pelo deus Set. Esse ritual de morte e vida, representado pela ressurreição de Osíris, simboliza o movimento de morte e vida das sementes em função das cheias e vazantes do rio Nilo. A deusa Ísis é algumas vezes representada com os atributos da vaca e isso permite uma analogia com o simbolismo do boi, afinal o eu lírico a chama de *Ísis guampuda*, chifruda. Esta analogia remete ao boi, figura marcante como objeto sagrado em muitas regiões: no oriente, na cultura europeia, na África e, também, no Brasil. De acordo com a pesquisa realizada por Victor Knoll⁸², inicialmente, o boi aparece ligado aos ritos de vegetação, ao rito de renascimento vegetal. O outro intermediário arrolado pelo eu lírico é Dioniso⁸³. Este é conhecido com “o que nasceu duas vezes”; filho de Zeus, deus dos deuses, e de Sêmele, princesa de Tebas, teve sua gestação interrompida no ventre de sua mãe, mas foi salvo pelo pai que o implantou em sua

a morte e a destruição. Ela se apresentava possuidora de olhos flamejantes, símbolo da luz e do espírito, e o ventre em chamas, símbolo de fertilidade e morte. [Esta deusa era conhecida no Egito pelo nome de Ísis.] (...) Faz sentido que a deusa da fertilidade fosse uma deusa lunar. (...) Durante sua fase luminosa, oferecia vida e fertilidade. Durante sua fase escura, expressava a morte da natureza e a destruição do que já havia cumprido seu ciclo.” Site da Internet: www.mid.com.br

⁸¹ “O deus Osíris havia transformado o povo egípcio, outrora bárbaro, numa civilização de agricultores. Mas Osíris foi morto pelo deus Set (representado pelo vento quente do deserto) e lançado ao rio. Ísis, deusa da vegetação, conseguiu encontrar o corpo de Osíris e lhe restituiu a vida. Novamente Set matou Osíris e dividiu seu corpo em pedaços, espalhado-os pelo Egito. Mais, uma vez, Ísis conseguiu salvá-lo graças aos seus poderes mágicos. Da mesma maneira que a lenda, a cada ano os egípcios viam suas sementes morrer e depois ressuscitar, em função das cheias e vazantes do rio Nilo. Assim, a natureza, que a história de Osíris representava, deu aos egípcios a idéia da imortalidade da alma. Ísis é algumas vezes representada com os atributos da vaca.” Site da internet: <http://mitosemagia.vila.bol.com.br/Egito/isis.htm>

⁸² Baseando-se nas considerações feitas por Frazer em *A rama dourada*, Victor Knoll identifica uma relação entre a figura do boi e Dioniso: “Lembremos que há também uma relação entre o boi e Dioniso. Essa relação, para os nossos desígnios, é extremamente significativa, pois já apontamos mais atrás um certo liame entre Dioniso e o jaboti, animal que representa o povo brasileiro e muito freqüente nos mitos do Amazonas; por sua vez, também já apontamos, em virtude da casca do jaboti, uma continuidade entre o animal e o Arlequim. Dessa maneira, o jaboti pode ser visto, no interior do imaginário de Mário de Andrade, como o aparecimento de Arlequim sob a forma animal; da mesma maneira que Dioniso também aparece sob a forma de touro.” *Paciente arlequinada*, p. 149

⁸³ “Sêmele, filha de Cadmo, foi amada por Zeus em forma de um mortal e concebeu um filho, de modo que Zeus prometeu conceder-lhe o que ela pedisse. Grávida de seis meses, foi persuadida pela ciumenta Hera - ou induzida pela própria insensatez - a pedir que Zeus lhe aparecesse em sua verdadeira forma. A divindade dele fulminou-a como se fosse um raio. Mas Zeus arrancou o filho do fogo e costurou-o na própria coxa, onde ele permaneceu mais três meses; assim, Dioniso foi o Duas Vezes Nascido. A seguir, Zeus entregou o infante a Ino e Atamas, que o criaram como uma menina, para obviar à sorte invejosa, mas Hera enlouqueceu-os. Hermes transformou Dioniso num cabrito e deu-o às ninfas de Nisa, e sob essa forma ele foi adorado. Ali Dioniso encontrou a vinha, fabricou o vinho e reuniu um bando de seguidores, com os quais percorreu a

coxa até o momento do parto. Dioniso, de acordo com Mário de Andrade, é também o deus do reflorescimento e do tempo fecundo⁸⁴. E finalmente, o último intermediário está figurado pelo deus indígena – Tupã. Algumas tribos acreditavam que Tupã, depois de criar o universo, criou os semideuses, o homem e outras criaturas com as quais povoou a Terra. Ou seja, na consciência indígena, Tupã é o deus supremo, o equivalente ao Deus bíblico do cristianismo. Assim como Deus permitiu a presença dos intermediários entre os homens, Tupã também o fez. Um dos semideuses, o Curupira, é peça fundamental no entendimento da relação de respeito que o índio tem com a natureza⁸⁵. Entretanto, alguns historiadores afirmam que Tupã, na verdade, não era considerado pelos índios como o deus supremo. Ele era mais uma das entidades da mitologia indígena – o deus do trovão. Segundo estes estudiosos, os jesuítas utilizaram-se da figura de Tupã com a intenção de fazer os índios compreenderem a existência de Deus. Sendo assim, Tupã seria a própria representação do intermediário.

O que se pode depreender, das associações estabelecidas entre as personagens citadas pelo eu lírico, é a ênfase dada por este ao processo de renovação presente nos ritos de vegetação e de fecundidade. O eu lírico deseja transformar, entender, o espetáculo carnavalesco em orgia ritual⁸⁶ e com isso promover a renovação, a ressurreição. É sempre

Europa, a Ásia e até a Índia. Aos que aceitavam concediam as bênçãos do vinho, mas enlouquecia os que rejeitassem.” Trecho retirado do site da Internet: <http://hades.gyn.vila.bol.com.br/dionisio.htm>

⁸⁴ Afirmação feita pelo escritor em ficha manuscrita consultada por Telê Porto Ancona Lopez e citada em seu livro: *Ramais e caminhos*, p.128-129.

⁸⁵ “Entre as criaturas que Tupã espalhou pela Terra estão o Curupira, um semi-deus que protege as florestas e a natureza da ação destrutiva dos homens. O Curupira é uma criatura baixinha e de cabelos de fogo. Sua lenda revela o ponto central da relação dos índios brasileiros com mata. Não é uma relação de exploração, de uso indiscriminado. É uma relação de respeito pela vida, uma relação de troca. O Curupira não se incomoda, por exemplo, com o “bons caçadores”, aqueles que vão à caça para matar a fome. Os “maus”, no entanto, que matam para se divertir, ou indiscriminadamente, fêmeas e filhotes, acabam caindo nas armadilhas do Curupira. Aliás, para os bons, ele nem aparece. Mesmo sabendo que matar animais ou abater árvores para a subsistência não é alvo da ira do Curupira, os índios entram na mata cheios de respeito e temor. Eles costumam levar sempre presentes para agradar ao protetor da floresta, como fumo, comida, flechas e objetos que deixam nas trilhas.” Trecho retirado do site da Internet: <http://www.sivam.gov.br/amazonia/lendas4.htm>

⁸⁶ “A orgia ritual em favor das colheitas também tem um modelo divino: a hierogamia do deus fecundador com a Terra-Mãe. A fertilidade agrária é estimulada por um frenesi genésico ilimitado. De certo ponto de vista, a orgia corresponde à indiferenciação de antes da Criação. É por isso que certos cerimoniais do Ano-Novo comportam rituais orgiásticos: a “confusão” social, a libertinagem e as saturnais simbolizam a regressão ao estado amorfo anterior à Criação do Mundo. Quando se trata de uma “criação” ao nível da vida vegetal, a encenação cosmológica-ritual se repete, pois a nova colheita equivale a uma nova “Criação”. A idéia de *renovação* – presente nos rituais do ano Novo, em que se trata ao mesmo tempo de renovação do Tempo e da

um renovar-se e isto é possibilitado pela ação dos intermediários da “divindade”, concessões de Deus, direcionada para o outro, mais, em prol da renovação do outro. Aqui, está presente o sentimento trágico da vida que Mário de Andrade desejou imprimir em sua obra – a possibilidade de dialogação do ser com o não-ser presente neste processo de renovação. Por outro lado, estão sendo tematizados os dois modos de ser do homem no mundo – o sagrado e o profano.

Os versos que se seguem representam a releitura dos salmos de Davi⁸⁷, dos salmos de louvação: *Aleluia!/ Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,/ Louvêmo-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!/ Louvemos o Senhor com os riscos dos recorrecos e os estouros do tantã,/ Louvêmo-Lo com a instrumentarada crespa do jazz-band!/ Louvêmo-Lo com os vilões de cordas de tripa e as cordeonas imigrantes,/ Louvemô-Lo com as flautas dos choros mulatos e os cavaquinhos de serestas ambulantes!* Até este momento da estrofe o eu lírico segue a instrução de Davi - *Todo ser que respira louve a Iahweh!* O Senhor é louvado com todos os sons dos instrumentos que acompanham o préstito. Além da multiplicidade de sons dos diferentes instrumentos, existe presente também a variedade dos *seres que respiram*, que caracterizam os sons: *os imigrantes, mulatos e os norte-americanos*, o que reforça a idéia do carnaval como espaço de universalização. O eu lírico não incita, somente, a louvação do Senhor, mas, igualmente, a louvação daquilo que fica com a festa profana: *Louvemos O que permanece através das festanças virtuosas e dos gozos ilegítimos!* Isto que permanece abre o espaço para a manifestação do sagrado, o divino, por isso o poeta o grafa com letra maiúscula. Segundo

regeneração do Mundo – é encontrada novamente nas encenações orgiásticas agrárias.” ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 122-123.

⁸⁷ Em quase todos os salmos de Davi a música é elemento primordial na louvação de Iahweh: “Gritai ao Deus, nossa força,/ aclamai ao Deus de Jacó./ Elevai a música, soai o tamborim,/ a harpa melodiosa e a cítara;/ soai a trombeta pelo novo mês,/ na lua cheia, no dia de nossa festa.” (Sl 81, 2-4); “Aleluia!/ Cantai a Iahweh um cântico novo,/ seu louvor na assembléia dos fiéis!/ Alegre-se Israel com aquele que o fez,/ os filhos de Sião festejem o seu rei!/ Louvem seu nome com danças,/ toquem para ele cítara e tambor!” (Sl 149, 1-3); “Aleluia!/ Louvai a Deus no seu templo,/ louvai-o no seu poderoso firmamento,/ louvai-o por suas façanhas,/ louvai-o por sua grandeza imensa!/ Louvai-o com toque de trombeta,/ louvai-o com cítara e harpa;/ louvai-o com dança e tambor,/ louvai-o com cordas e flauta;/ louvai-o com címbalos sonoros,/ louvai-o com címbalos retumbantes!/ Todo ser que respira louve a Iahweh!/ Aleluia!” (Sl 150, 1-6)

Mircea Eliade⁸⁸, participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal “ordinária” e a reintegração no Tempo mítico reatualizado pela própria festa. Por outro lado, na consideração de Georges Bataille, todas as possibilidades de consumição estão reunidas na festa: a dança e a poesia, a música e as diferentes artes contribuem para fazer da festa o lugar e o tempo de um desencadeamento espetacular. Pode-se perceber, levando em consideração os versos até então analisados, que o eu lírico tematiza sempre o movimento de vida e morte. Tanto na presença do rito da vegetação – Ísis, Osiris e o Boi –, como na morte para a vida material e o renascer para a vida espiritual do asceta, e, também, ao enunciar o seu próprio rito de passagem: *Morreu o poeta e um gramofone escravo/ Arranhou discos de sensações...* Ou seja, a dicotomia entre o sagrado e o profano está a todo momento sendo problematizada, mas existe nesta tematização contínua um anseio pelo Sagrado, pela *otra orilla*. Tendo em vista essas considerações, é possível entender por que o eu lírico mantém a ambigüidade nos versos finais desta estrofe: *Louvemô-Lo sempre e sobretudo! Louvemô-Lo com todos os instrumentos e todos os ritmos!...* Ele incita a louvação tanto do Senhor quanto do Sagrado, que em última instância, é a mesma coisa.

Nos versos que se seguem, o eu lírico assume o papel do poeta-profeta: *Vem de novo em nosso rancho, Senhor!/ Arrebanharei os cordões do carnaval/ Descobrirei no colo dengoso da Serra do Mar/ Um derrame no verde mais claro do vale,/ Arrebanharei os cordões do carnaval*. Ele é o pastor das ovelhas desgarradas a encaminhá-las para o Senhor. Ele é o apóstolo, o apóstolo do “seu” apostolado, ou seja, o que vibra, que dança, que canta, que louva com alegria, mas que, acima de tudo, direciona a sua ação de poeta para o outro. O eu lírico encaminhará suas ovelhas para o princípio básico do rito da vegetação, da fecundidade, exercendo plenamente sua religiosidade dionisíaca – sua religiosidade verde, a indústria, a ação. Este é o *puríssimo destino* de seus lábios, destino cantado na estrofe que marca a transição entre o primeiro e o segundo momento do poema. O préstito será

⁸⁸ Com relação aos dois tipos de tempo – sagrado e profano – é preciso notar que o homem religioso é nostálgico do tempo sagrado; “O homem religioso vive assim em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, o Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Esse comportamento em relação ao Tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não-religioso. O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, de ‘presente histórico’; esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à ‘Eternidade’”. *O sagrado e o profano*, p. 64.

sensualismos,/ Índios nus balanceando na terra das tabas,/ Cauim curare cachiri/ Cajás... Ariticuns... Pele de Sol! Minha vontade por você serpentinando... O pansensualismo resgata, em sua voracidade sensual, a presença do índio e do negro e a disseminação dessas raças por todo o país contribuindo, constituindo a sensualidade brasileira. Uma sensualidade fecunda que está refletida nos olhos dela que têm o verde das florestas.

E, o préstito se vai.

O poema toma o ritmo do préstito, vai suavizando-se ao caminhar para o fim do espetáculo. O *schlschlsch monótono das serpentinas...* que entra em contraste com toda a animação e explosão do início do poema. E a surpresa do fim: *Fadiga de gozar*. O eu lírico, que se assustou e ficou horrorizado, inicialmente, com o festival das gentes, surpreende-se com a fadiga do gozar. Sua entrega foi tanta e tão intensa que está cansado. A vida vai voltando ao normal, assumindo seus contornos e suas cores naturais: *Os corpos adquirem de novo as sombras deles./ Tem lugares no bar./ As árvores pousam de novo no chão graciosas ordenadas./ Os palácios começam de novo subindo no céu...* O cosmos se restabelece. Aos poucos a ordem vai se firmando e as pessoas assumem seus papéis reais na vida: *O carro-chefe dos Democráticos/ Sem a falação do estandarte/ Sem vida, sem mulheres/ Senil buscando o barracão./ Democraticamente...*

Todos parecem reassumir suas vidas de maneira letárgica e o eu lírico assume, novamente, o olhar observador e a personagem observada é o poeta. Este retorna do caos diferente de como entrou: *Então o poeta vai se deitar./ Lentamente se acalma no país das lembranças/ A invasão furiosa das sensações./ O poeta sente-se mais seu./ E puro pelo contacto de si mesmo/ Descansa o rosto sobre a mão que escreverá.* Ele não é mais o pobre solitário com o chapéu caikai nos olhos. Todo o espetáculo do carnaval representou, para o poeta, um grande rito de passagem. E o elemento mais representativo dessa “passagem” foi a mudança ontológica do poeta. Agora, o poeta sente-se mais seu. Ele passou pela experiência religiosa de estar diante do *numinoso*. Teve a sensação do *tremendum* – do terror místico – que é inerente ao Sagrado. O *tremendum* (*pavor sacer*) é uma sensação de apagamento do ser ante o objeto numinoso, é a sensação do nosso nada. De acordo com

Roger Caillois⁸⁹, o sagrado é sempre mais ou menos aquilo de que não nos aproximamos sem morrer. O que significa dizer que essa relação de *tremendum* ou de veneração, que é estabelecida pelo homem diante do sagrado, é justificada por colocar em xeque o conhecimento de si, o cosmos interior do receptor. Rudolf Otto definiu esse conhecimento de si como *o sentimento da criatura que se abisma no seu próprio nada e desaparece perante o que está acima de toda a criatura*.⁹⁰ E o poeta abismou-se e encontrou-se neste abismo, por isso agora: *O poeta dorme sem necessidade de sonhar*.

⁸⁹ CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Rio de Janeiro: Perspectiva do Homem: Edições 70, s.d

⁹⁰ OTTO, Rudolf. *O sagrado*, p.19.

2.3 A Meditação Sobre o Tietê

O percurso chega ao seu ponto final. Até o momento a análise dos poemas objetivou apresentar o processo de amadurecimento da construção da religiosidade marioandradina. Elementos fundamentais dessa construção foram se delineando aos poucos: “viver a vida com religião”, “ter a felicidade de acreditar em Deus e de acreditar, tanto quanto em Deus, na obra de arte”, “arte de ação, ação direcionada para o outro”, “a bivitalidade”, “o pansensualismo e o pansexualismo”, “o sacrifício de suas obras” e, acima de todos, “amor aos homens como exercício de amor a Deus”. Chega-se, enfim, ao momento em que todos esses elementos se consolidam e encontra-se o poeta completo.

Antes da análise do poema-testamento de Mário de Andrade é preciso entender um pouco sobre o momento em que o poeta faz uma reflexão de toda a sua obra – no ensaio “O Movimento Modernista”, publicado em *Aspectos da literatura brasileira*, um dos ensaios mais longos de Mário de Andrade. Em carta a Murilo Miranda, o escritor deixa transparecer claramente o quanto representou para ele fazer essa revisão.

Pra mim, o meu cinqüentenário em verdade o meu cinqüentenário foi aquele momento apaixonado e saudável em que fiz a revisão de mim, no Movimento Modernista. Ali eu completei cinqüenta anos e morri. Ou nasci, que é mais simpático.⁹¹

O escritor inicia o seu discurso comentando sobre os antecedentes da Semana e sobre os principais colaboradores, diretos e indiretos, do evento. Fala da dificuldade e resistência que o grupo encontrou tanto dos familiares quanto da sociedade. Apresenta a gênese dos poemas de *Paulicéia desvairada* e dos anseios literários que a Semana estimulou em todo o grupo. Situa o Movimento Modernista no contexto social e histórico da época, e, também relata os encontros e saraus dos quais o grupo participava na casa de alguns aristocratas que apoiavam o movimento – os salões de D. Olívia Penteado, Paulo Prado e da pintora Tarsila do Amaral. Em seguida, começa a contar o período de

⁹¹ *Cartas a Murilo Miranda*, carta de 14-VII-1943, p. 143.

desagregação do grupo e fecha estes comentários, mais específicos do grupo como um todo, enumerando as conquistas obtidas pelo movimento: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Até um certo ponto dos seus relatos, Mário de Andrade utiliza o pronome “nós”, mas num dado momento, ele assume a responsabilidade de uma espécie de fracasso. Ele afirma que se tudo mudava no grupo, uma coisa eles esqueceram de mudar: *a atitude interessada diante da vida contemporânea.(...) Mas aqui meu pensamento se torna tão delicadamente confessional, que terminarei este discurso falando mais diretamente de mim*⁹².

Mário de Andrade comungou de idéias da coletividade de artistas da sua época, engrossou um coro de vozes que lutavam por inovações em todos os sentidos – da estética, da língua, das artes em geral. As reflexões do escritor, ao analisar sua ação como artista e intelectual, são desoladoras e cruéis para consigo.

*Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! É no entanto me sobra agora a sentença de que fiz pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram.*⁹³

O escritor reclama de sua “ilusão”, a ilusão que, na sua opinião, o fez crer que agia praticamente como desejava agir teoricamente. Mas, por que tanta cobrança, tanta desilusão? O que alimenta essa sensação de dever não cumprido, de fracasso? O ensaio “Movimento Modernista” é datado de 1942, ou seja, três anos antes da data de falecimento do poeta – 25 de fevereiro de 1945. Estaria o poeta antecipando o julgamento final?

Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da

⁹² “O Movimento Modernista” In: *Aspectos da literatura brasileira*, p. 252

⁹³ *Op. cit.* p. 252.

*vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós.*⁹⁴

Mário de Andrade, que se confessou inúmeras vezes um apolítico, afirma que não poderia ter se abstraído da realidade de seu tempo, da idade política do homem, que é a idade atual. Essa posição abstencionista também foi combatida por ele nas críticas literárias. Em carta a Murilo Miranda ele afirma: *O horrível é que eu me imaginava participante da vida e agora que sinto toda a minha literatice com um safado abstencionismo, os meus próprios estudos me enjoam como uma covardia sem limite. Só existe uma solução: 'Oh sono, vem! que eu quero amar a morte - Com o mesmo engano com que amei a vida...()*'. E continua em outro momento: *O vício é não poder agüentar a presença de muitos, não me suportar em meu passado, não aceitar a vida como está. Talvez um alcozinho (sic) bebido com sistemática intemperança, uso abusivo do Pervitin que fez muito mal dizem, vamos ver se Deus quer acabar com este corpão vazio e totalmente enganado.*⁹⁵ É a desistência total da vida, intelectual e humana, finda a esperança na obra-de-arte, finda a vida do artista. Nestes relatos é perceptível a autocobrança, a cobrança dos elementos que animaram a sua religiosidade. A religiosidade dionisiaca – pautada pela ação direcionada para o outro, pela felicidade, pelo gozo constante mesmo nos momentos mais difíceis, pela extensão do verbo *tudoamar* – não alimenta a alma do poeta nem dulcifica suas tristezas.

*Mas apesar das sinceras intenções boas que dirigiram a minha obra e a deformaram muito, na verdade, será que não terei passeado apenas, me iludindo de existir?... É certo que eu me sentia responsabilizado pelas fraquezas e as desgraças dos homens. É certo que pretendi regar minha obra de orvalhos mais generosos, sujá-la nas impurezas da dôr, sair do limbo 'ne trista ne lieta' da minha felicidade pessoal. Mas pelo próprio exercício da felicidade, mas pela própria altivez sensualíssima do individualismo, não me era mais possível renegá-los como um erro, embora eu chegue um pouco tarde à convicção da sua mesquinhez.*⁹⁶

⁹⁴ "O Movimento Modernista" In: *Aspectos da literatura brasileira*, p. 252.

⁹⁵ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

⁹⁶ "O Movimento Modernista" In: *Aspectos da literatura brasileira*, p. 254.

Este é o balanço final de um escritor que fez da sua vida uma prerrogativa – sua pena só seria usada se estivesse *predestinada*. Esta convicção é que faz de Mário de Andrade o religioso que ele foi. Não o católico, o comunista, o socialista, o nacionalista, o folclorista, o músico, mas sim o homem – simplesmente o homem que fez de sua vida artística, poética sobretudo, o exercício de uma dádiva, de doação.

*A vida humana é que é alguma coisa a mais que ciências, artes e profissões. E é nessa vida que a liberdade tem um sentido, e o direito dos homens. A liberdade não é um prêmio, é uma sanção. Que há-de vir.*⁹⁷

Seria a liberdade do corpo que o escritor tematiza? Se assim o for, Mário de Andrade fala, neste trecho, do livre arbítrio. A liberdade virá, é uma sanção, mas importa ao homem a sua ação na, para, a vida humana; o uso do seu direito. A liberdade está diretamente condicionada ao viver, ao como viver, às escolhas, aos erros e acertos no exercício da vida humana. A questão da liberdade, defendida pelo poeta, pode ser apreendida como um diferencial entre este e o religioso “tradicional”. Normalmente, o religioso perde a dimensão da liberdade, da “sua” ação enquanto sujeito na constituição da religiosidade, como se simplesmente cumprisse com o “mandamento”. O mesmo não se dá com o poeta que não perde “de vista” a liberdade.

Percebe-se a angústia e a desilusão que envolve estes comentários de Mário de Andrade sobre o “Movimento Modernista” e, sobretudo, sobre a sua obra. Em um comentário feito em carta a Manuel Bandeira sobre os versos de Losango Cáqui, Mário de Andrade afirmou: “Mas não há poeta nenhum verdadeiro que não tenha em seus versos pequenos momentos da vida. A minha obra mais universal, mais humana virá mais tarde.”⁹⁸ O poeta profetizou sobre si mesmo. “A meditação sobre o Tietê” é o seu poema mais universal. Poema desvelador que apresenta o homem, o poeta, o ser em busca de um ponto final.

⁹⁷ “O Movimento Modernista” In: *Aspectos da literatura brasileira*, p. 255.

⁹⁸ *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 73.

Toda essa angústia e sentimento de fracasso traduzem o panorama do estado de espírito no qual o poeta estava envolvido. E este apanhado inicial introduz os versos de “A Meditação sobre o Tietê”.

A MEDITAÇÃO SOBRE O TIETÊ

Água do meu Tietê,
Onde me queres levar?
- Rio que entras pela terra
E que me afastas do mar...

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco
[admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.
É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,
Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta
O peito do rio, que é como si a noite fosse água,
Água noturna, noite líquida, afogando de
[apreensões
As altas torres do meu coração exausto. De
[repente
O óleo das águas recolhe em cheio luzes
[trêmulas,
É um susto. E num momento o rio
Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e
[ruas,
Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam
Agora, arranhacéus valentes donde saltam
Os bichos blau e os punidores gatos verdes,
Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e
[fábricas,
Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada
[forma
Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.
E se aclama e se falsifica e se esconde. E
[deslumbra.
Mas é o momento só. Logo o rio escurece de
[novo,
Está negro. As águas oliosas e pesadas se
[aplacam
Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um
[caminho de morte.
É noite. E tudo é noite. E o meu coração
[devastado
É um rumor de germes insalubres pela noite
[insone e humana.
Meu rio, meu Tietê, onde me levas?
Sarcástico rio que contradizes o curso das águas

E te afastas do mar e te adentras na terra dos
[homens,
Onde me queres levar?...
Por que me proibes assim praias e mar, por
[que
Me impedes a fama das tempestades do
[Atlântico
E os lindos versos que falam em partir e nunca
[mais voltar?
Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da
[terra,
Me introduzindo com a tua insistência turrona
[paulista
Para as tempestades humanas da vida, rio, meu
[rio!...
Já nada me amarga mais a recusa da vitória
Do indivíduo, e de me sentir feliz em mim.
Eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante,
E fui por tuas águas levado,
A me reconciliar com a dor humana pertinaz,
E a me purificar no barro dos sofrimentos dos
[homens.
Eu que decido. E eu mesmo me reconstituí árduo
[na dor.
Por minhas mãos que me traem,
Me desgastaram e me dispersaram por todos os
[descaminhos,
Fazendo de mim uma trama onde a aranha
[insaciada
Se perdeu em cisco e porem, cadáveres e
[verdades e ilusões.
Mas porém, rio, meu rio, de cujas águas eu nasci,
Eu nem tenho direito mais de ser melancólico e
[frágil,
Nem de me estrelar nas volúpias inúteis da
[lágrima!
Eu me reverto às tuas águas espessas de
[infâmias,
Oliosas, eu, voluntariamente, sofregamente,
[sujado
De infâmias, egoísmos e traições. E as minhas
[vozes,
Perdidas do seu tenor, rosnam pesadas e oliosas,
Varando terra a dentro no espanto dos mil
[futuros,

À espera angustiada do ponto. Não do meu ponto
[final! Engruvinhado de dor que não se suporta mais.

Eu desisti! Mas do ponto entre as águas e a noite,
Daquele ponto leal à terrestre pergunta do
[homem, Me sinto o pai Tietê! ôh força das meus sovacos!
Cio de amor que me impede, que destrói e
[fecunda!

De que o homem há-de nascer.
Nordeste de impaciente amor sem metáforas,
Que se horroriza e enraivece de sentir-se
Demagogicamente tão sozinho! Ôh força!
Incêndio de amor estrondante, enchente
[magnânima que me inunda,

Eu vejo, não é por mim, o meu verso tomando
As cordas oscilantes da serpente, rio.
Toda a graça, todo o prazer da vida se acabou.
Nas tuas águas eu contemplo o Boi Paciência
Se afogando, que o peito das águas tudo
[soverteu. Me alarma e me destroça, inerme por sentir-me
Demagogicamente tão só!

Contágios, tradições, brancuras e notícias,
Mudo, esquivo, dentro da noite, o peito das
[águas, fechado, mudo, A culpa é tua, Pai Tietê? A culpa é tua
Si as tuas águas estão podres de fel
E majestade falsa? A culpa é tua
Mudo e vivo, no despeito estrídulo que me
[fustiga e devora. Onde estão os amigos? onde estão os inimigos?
Onde estão os pardais? e os teus estudiosos e
[sábios, e

Destino, predestinações... meu destino. Estas
[águas Os iletrados?
Onde o teu povo? E as mulheres! dona
[Hircenuhdis Quiroga!

Do meu Tietê são abjetas e barrentas,
Dão febre, dão a morte decerto, e dão garças e
[antíteses. E os Prados e os crespos e os prados e os barbas
[e os gatos e os línguas

Nem as ondas das suas praias cantam, e no fundo
Das manhãs elas dão gargalhadas frenéticas,
Silvos de tocaias e lamurientos jacarés.
Isto não são águas que se beba, conhecido, isto
[são Do Instituto Histórico e Geográfico, e os mu-
seus e a Cúria, e os senhores chantres
[reverendíssimos,

Águas do vício da terra. Os jabirus e os socós
Gargalham depois morrem. E as antas e os
[bandeirantes e os ingás, Celso nihil estate variolas gide memóriam,
Calípedes flogísticos e a Confraria Brasiliense e
[Clima

Depois morrem. Sobra não. Nem sequer o Boi
[Paciência E os jornalistas e os trustkistas e a Light e as
Novas ruas abertas e a falta de habitações e
Os mercados?... E a tiradeira divina de Cristo!...

Se muda não. Vai tudo ficar na mesma, mas
[vai!... e os corpos Tu és Demagogia. A própria vida abstrata tem
[vergonha

Podres envenenam estas águas completas no
[bem e no mal. De ti em tua ambição fumarenta.
És demagogia em teu coração insubmisso.
És demagogia em teu desequilíbrio anticéptico
E antiuniversitário.

Isto não são águas que se beba, conhecido! Estas
[águas És damagogia. Pura demagogia.
Demagogia pura. Mesmo alimpada de metáforas.
Mesmo irrespirável de furor na fala reles:
Demagogia.

São malditas e dão morte, eu descobri! e é por
[isso. Tu és enquanto tudo é eternidade e malvasia:
Demagogia.

Que elas se afastam dos oceanos e induzem à
[terra dos homens, Tu és em meio à (crase) gente pia:
Demagogia.

Paspalhonas. Isto não são águas que se beba, eu
[descobri! És demagogia, ninguém chegue perto!

E o meu peito das águas se esborrifa, ventarrão
[vem, se encapela,

Nem Alberto, nem Adalberto nem Dagoberto
Esperto Ciumento Peripatético e Ceci
E Tancredo e Afrodísio e também Alcibíades,
Ninguém te chegue perto, porque tenhamos o

[pudor,
O pudor do pudor, sejamos verticais e sutis, bem
Sutis!... E as tuas mãos se emaranham lerdas,
E o Pai Tietê se vai num suspiro educado e
[sereno,
Porque és demagogia e tudo é demagogia.

Olha os peixes, demagogo incivil! Repete os
[carcomidos peixes!
São eles que empurram as águas e as fazem

[servir de alimento
Às areias gordas da margem. Olha o peixe
[dourado sonoro,
Esse um é presidente, mantém faixa de crachá no

[peito,
Acirculado de tubarões que escondendo na fussa
[rotunda
O perrepismo dos dentes, se revezam na rota

[solene,
Lânguidamente presidenciais. Ei-vem o
[tubarão-martelo
E o lambari-spitfire. Ei-vem o boto-ministro.
Ei-vem o peixe-boi com as mil mamicas

[imprudentes,
Pertubado pelos golfinhos saltitantes e as
[tabaranas
Em zás-trás dos guapos Pêdêcês e Guaporés.

Eis o peixe-baleia entre os peixes muçuns
[lineares,
E os bagres do lodo oliva e bilhões de
[peixins japoneses;

Mas és asnático o peixe-baleia e vai logo
[encalhar na margem,
Pois quis engulir a própria margem, confundido
[pela facheada.

Peixes aos mil e mil, como se diz,
[brincabrincando
De dirigir a corrente, com ares de salva-vidas.
E lá vem por debaixo e por de-banda os

[interrogativos peixes
Internacionais, uns rubicundos sustentados de
[mosca,
E os espadartes a trote chique, esses são
[espadartes! e as duas

Semanas Santas se insultam e odeiam, na
[lufalufa de ganhar

No bicho o corpo do Crucificado. Mas as águas,
As águas choram baixas num murmúrio lívido, e
[se difundem

Tecidas de peixe e abandono, na mais
[incompetente solidão.

Vamos, Demagogia! eia! sus! aceita o ventre e
[investe!

Berra de amor humano impenitente,
Cega, sem lágrima, ignara, cólera, investe!
Um dia hás-de ter razão contra a ciência e a

[realidade,
E contra os fariseus e as lontras luzidias.

E contra os guarás e os elogiados. e contra todos
[os peixes.

E também os mariscos, as ostras e os trairões
[fartos de equilíbrio e

Pundhonor
Pum d' honor.

Qué-de as Juvenilidades Auriverdes!
Eu tenho medo... Meu coração está pequeno, é
[tanta

Essa demagogia, é tamanha,
Que eu tenho medo de abraçar os inimigos,
Em busca apenas dum olhar,
Um saber, um olhar, uma certeza...

É noite... Rio! Meu rio! meu Tietê!
É noite muito... As formas... Eu busco em vão as
[formas

Que me ancorem num porto seguro na terra dos
[homens.

É noite e tudo é noite. O rio tristemente
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.
Água noturna, noite líquida... Angúrios mornos
[afogam

As altas torres do meu exausto coração.
Me sinto esvair no apagado murmúlio das
[águas.

Meu pensamento quer pensar, flor, meu peito
Queria sofrer, talvez (sem metáfora) uma dor
[irritada...

Mas tudo se desfaz num choro de agonia
Plácida. Não tem formas nessa noite, e o rio
Recolhe mais esta luz, vibra, reflete, se aclara,
[refulge,

E me alarga desarmado nos transe da enorme [cidade. Quem pode compreender o escravo macho
 E multimilenar que escorre e sofre, e mandado [escorre
 Si todos esses dinossauros imponentes de luxo e [diamante, Entre injustiça e impiedade, estreitado
 Nas margens e nas areias das praias sequiosas?
 Vorazes de genealogias e de arcanos, Elas bebem e bebem. Não se fartam, deixando [com desespero
 Quisessem reconquistar o passado... Que o resto do galé aquoso ultrapasse esse dia,
 Eu me vejo sozinho, arrastando sem músculo Pra ser represado e bebido pelas outras areias
 A cauda do pavão e mil olhos de séculos, Das praias adiante, que também dominam, [aprisionam e mandam
 Sobretudo os vinte séculos de anticristianismo A trágica sina do rolo das águas, e dirigem
 Da por todos chamada Civilização Cristã... O leito impassível da injustiça e da impiedade.
 Olhos que me intrigam, olhos que me [denunciam, Ondas, a multidão, o rebanho, o rio, meu rio, um [rio
 Da cauda do pavão, tão pesada e ilusória. Que sobe! Fervilha e sobe! E se adentra [fatalizado, e em vez
 Não posso continuar mais, não tenho, porque os [homens De ir se alastrar arejado nas liberdades [oceânicas,
 Não querem me ajudar no meu caminho. Em vez se adentra pela terra escura e ávida dos [homens,
 Então a cauda se abriria orgulhosa e [reflorescente Dando sangue e vida a beber. E a massa líquida
 De luzes inimagináveis e certezas... Da multidão onde tudo se esmigalha e se iguala,
 Eu não seria tão somente o peso deste meu [desconsolo, Rola pesada e oliosa, e rola num rumor surdo,
 A lepra do meu castigo queimado nesta epiderme E rola mansa, amansada imensa eterna, mas
 Que encurta, me encerra e me inutiliza na noite, [rio. No eterno imenso rígido canal da estulta dor.
 Me revertendo minúsculo à advertência do meu [rio. Escuto o rio. Assunto estes balouços em que o [rio
 Murmura num banzeiro. E contemplo Por que os homens não escutam! Por que os [governadores
 Como apenas se movimenta escravizada a Não me escutam? Por que não me escutam [governadores
 [torrente, Os plutocratas e todos os que são chefes e são [fezes?
 E rola a multidão. Cada onda que abrolha Todos os donos da vida?
 E se mistura no rolar fatigado é uma dor. E o [surto Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segredo,
 Mirim dum crime impune. Eu lhes dava tudo aquilo que fica pra cá do grito
 Metálico dos números, e tudo
 Vem de trás o estirão. É tão somente e tão longo, O que está além da insinuação cruenta da posse.
 E lá na curva do rio vêm outros estirões e mais E si acaso eles protestassem, que não! que não [desejam
 [outros, A borboleta translúcida da humana vida, porque [preferem
 E lá na frente são outros, todos soluçantes e [presos O retrato a óleo das inaugurações espontâneas,
 Por curvas que serão sempre apenas as curvas do [rio. Com béstias de operário e do oficial,
 Há de todos os assombros, de todas as purezas e [imediatamente inferior,
 [martírios E palminhas, e mais os sorrisos das máscaras e a [profunda comoção,
 Nesse rolo torvo das águas. Meu Deus! meu Pois não! Melhor que isso eu lhes dava uma
 Rio! como é possível a torpeza da enchente dos [homens! [felicidade deslumbrante

De que eu consegui me despojar porque tudo
[sacrifiquei. E se espatifa nas dedilhações brutas do
[incorpóreo Amor.

Sejamos generosíssimos. E enquanto os chefes e
[as fezes Por que os donos da vida não me escutam?

De mamadeira ficassem na creche de laca e
[lacinhos, Eu só sei que eu não sei por mim! sabem por
[mim as fontes

Ingênuos brincando de felicidade deslumbrante: Da água, e eu bailo de ignorâncias inventivas.

Nós nos iríamos de camisa aberta ao peito, Meu baile é solto como a dor que range, meu

Descendo verdadeiros ao léu da corrente do rio, Baile é tão vário que possui mil sambas

Entrando na terra dos homens ao coro das quatro [insonhados!

[estações. Eu converteria o humano crime num baile mais
[denso

Pois que mais uma vez eu me aniquilo sem Que estas ondas negras de água pesada e oliosa,
[reserva, Porque os meus gestos e os meus ritmos nascem

E me estilhaço nas fagulhas eternamente Do incêndio puro do amor... Repetição. Primeira
[esquecidas, [voz sabida, o Verbo.

E me salvo no eternamente esquecido fogo de Primeiro troco. Primeiro dinheiro vendido.
[amor... [Repetição logo ignorada.

Eu estalo de amor e sou só amor arrebatado Como é possível que o amor se mostre impotente
Ao fogo irrefletido do amor. [assim

... eu já amei sozinho comigo; eu já cultivei Ante o ouro pelo qual o sacrificam os homens,
[também Trocando a primavera que brinca na face das
[terras

O amor do amor, Maria! Pelo outro tesouro que dorme no fundo baboso
[do rio!

E a carne plena da amante, e o susto vário É noite! é noite!... E tudo é noite! E os meus
[olhos são noite!

Da amiga, e a confiança do amigo... Eu já amei Eu não enxergo sequer as barcaças na noite.
Só a enorme cidade. E a cidade me chama e
[pulveriza,

Contigo, Irmão Pequeno, no exílio da preguiça [elevada, escolhido E me disfarça numa queixa flébil e comedida,
Pelas águas do turbido rio do Amazonas, meu [outro sinal. Onde irei encontrar a malícia do Boi Paciência

E também, ôh também! na mais impávida glória Redivivo. Flor. Meu suspiro ferido se agarra,
Descobridora da minha inconstância e aventura, Não quer sair, enche o peito de ardência ardilosa,

Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu amei Abre o olhar, e o meu olhar procura, flor, um
Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz! [tilintar

E eu não sabia! Eu bailo de ignorâncias [inventivas, Nos ares, nas luzes longe, no peito das águas,
[seí! No reflexo baixo das nuvens.

E a minha sabedoria vem das fontes que eu não [boca? São formas... Formas que fogem, formas

Quem move meu braço? Quem beija por minha [coração? Indivisas, se atropelando, um tilintar de formas
[fugidias

Quem sofre e se gasta pelo meu renascido Quem? senão o incêndio nascituro do amor?... Que mal se abrem, flor, se fecham, flor, flor,
[Bandeiras, [informes, inacessíveis,

Bardo mestiço, e o meu verso vence a corda Na noite. E tudo é noite. Rio, o que eu posso
[fazer!...

Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos [ares, e enrouquece Rio, meu rio... mas porém há-de haver com
[certeza

Outra vida melhor do outro lado de lá Da serra! E hei-de guardar silêncio! Deste amor mais perfeito do que os homens?...	Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a [esperança. Eu me acho tão cansado em meu furor. As águas apenas murmuram hostis, água vil mas [turrona paulista Que sobe e se espraia, levando as auroras [represadas Para o peito dos sofrimentos dos homens. ... e tudo é noite. Sob o arco admirável Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca, Uma lágrima apenas, uma lágrima, Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê.
Estou pequeno, inútil, bicho da terra, derrotado. No entanto eu sou maior... Eu sinto uma [grandeza infatigável!	
Eu sou maior que os vermes e todos os animais. E todos os vegetais. E os vulcões vivos e os [oceanos,	
Maior... Maior que a multidão do rio [acorrentado,	
Maior que a estrela, maior que os adjetivos, Sou homem! Vencedor das mortes, bem-nascido [além dos dias,	
Transfigurado além das profecias!	(30-XI-44 a 12-II-45)

Muitos críticos literários identificaram este poema como a reflexão pessoal de Mário de Andrade. Segundo João Pacheco, na “Meditação” fala mais o homem que o artista⁹⁹. Para Dantas Mota¹⁰⁰, a “Meditação” é o lamento de um homem, noturno, à margem de um rio, um contido desespero do homem diante da sua incapacidade de reformar o mundo. E Antônio Candido¹⁰¹, enfático, afirma que a “Meditação” representa um dos pilares da obra poética marioandradina. O caráter subjetivista do poema é reforçado por sua construção na primeira pessoa do singular, ou seja, o eu lírico é o protagonista das ações e expressões do poema, o que, para a leitura que este trabalho objetiva, é um forte elemento na configuração de uma “construção” da religiosidade. Pois bem, este caráter fortemente subjetivista do poema, de certa forma dificulta uma análise totalmente desprovida de referências biográficas. Contudo, a análise buscará delinear a configuração da religiosidade marioandradina presente nos versos limitando-se ao trabalho de “corpo-a-corpo” com o poema, utilizando o recurso biográfico somente quando necessário e fundamental na leitura.

⁹⁹ PACHECO, João. *Poesia e prosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1970. p. 61.

¹⁰⁰ MOTTA, Dantas. *Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1961, p. 22.

¹⁰¹ CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1959, p. 88.

O poema possui uma epígrafe que, no senso comum, orienta o leitor quanto ao texto apresentado: *Água do meu Tietê,/ Onde me queres levar?/ - Rio que entras pela terra/ E que me afastas do mar...* O movimento contrário do rio Tietê será a chave do poema. Este movimento do rio em direção à terra marca a antítese: terra-mar. O Rio Tietê funciona, no poema, como o destino. Ele é quem impulsiona a jornada e o canto do eu lírico. A direção do curso do rio, entrando pela terra, é contrária ao suposto desejo do eu lírico de se dirigir para o mar. Ou seja, o mar poderia ser alcançado pelo eu lírico se o destino deste não o direcionasse para a terra, contradizendo, segundo ele, a sua vontade. Essa questão, sobre a relação entre destino e predestinação, será paulatinamente trabalhada ao longo do poema.

A construção antitética será contemplada em todo o poema, em diferentes momentos, e, em diferentes imagens. E a primeira imagem, pode-se dizer a mais significativa, é a Noite: *É noite. E tudo é noite*. Estas duas frases fazem parte de sete versos, repetidos em diferentes momentos dentro do poema. A repetição destas frases está carregada de significação simbólica. Muitos poderiam ser os caminhos para se encontrar, ou supor, qual seria o significado desta incidência. Esta análise seguirá o caminho da simbologia mitológica, levando em consideração o ecumenismo religioso de Mário de Andrade, que “bebia de muitas águas” para a construção de sua própria religiosidade.

Seguindo os estudos de Junito Brandão¹⁰², pode-se encontrar, na teogonia grega, uma significação muito forte para a Noite, ou *Nix*. Junito Brandão, ao analisar o poema “Trabalhos e Dias” de Hesíodo, poeta dos fins do século VIII a.C., apresenta a genealogia dos *imortais* que possui fundamentos da *cosmogonia*, ou seja, da origem do mundo. A cosmogonia de Hesíodo compara-se à cosmogonia bíblica¹⁰³: “Caos gerou sozinho as *trevas profundas*, Érebo e *Nix*, enquanto de *Nix* nasceu a *luz radiante*, Éter e *Hemera*¹⁰⁴.” Com isso, a oposição desses pares antitéticos, luz e treva, noite e dia, é neutralizada em um movimento cíclico. Estes pares *unem-se e interferem, cada um triunfando sobre o outro*,

¹⁰² BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. Vol I, 14^a ed.. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

¹⁰³ “No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, e as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: ‘Haja luz’ e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas. Deus chamou à luz ‘dia’ e às trevas ‘noite’. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia.” (Gn 1, 1-2)

¹⁰⁴ BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*, p. 190.

numa eterna transformação cíclica¹⁰⁵. Nix, segundo Hesíodo, é a personificação da noite – “escuridão” – personifica as trevas superiores, de cima, enquanto Érebo, seu irmão, representa as trevas inferiores. Disto pode-se inferir que o significado do verso *é noite e tudo é noite*, não traz, necessariamente, uma conotação pejorativa, mas sim abre a possibilidade para o espaço da fecundidade, do amadurecimento. Na leitura sistematizada dos versos de “Meditação” podemos perceber que o eu lírico objetiva “ensinar”, ou melhor, compartilhar com o outro um conhecimento adquirido. De acordo com Junito, Nix simboliza o tempo das gestações, das germinações e das conspirações, que vão surgir à luz do dia em manifestações de vida¹⁰⁶.

Na mesma linha da imagética antitética, percebe-se a relação entre noite e água estabelecida pelo eu lírico: *É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,/ Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta/ O peito do rio, que é como si a noite fosse água*. Como foi observado com relação ao caráter de fecundidade inerente à noite, pode-se observar a mesma relação com respeito à água. A água carrega a significação da purificação, a limpeza – o dilúvio e o batismo – o caráter fecundo da água está presente nessa possibilidade de “renascimento” intrínseco a ela. Mircea Eliade atenta para o detalhe da água ter sido o segundo elemento criado por Deus – *Deus disse: “Que as águas que estão sob o céu se reunam numa só massa e que apareça o continente” e assim se fez. Deus chamou ao continente “terra” e à massa das águas “mares”, e Deus viu que isso era bom* (Gn 1, 9-10). Segundo Eliade, o simbolismo da água implica tanto a morte quanto o renascimento¹⁰⁷, seguindo o simbolismo da imersão e submersão, ou seja, o movimento purificador batismal, que pode ser observado nos versos: *Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões/ As altas torres do meu coração exausto*. As altas torres de seu

¹⁰⁵ BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*, p. 190.

¹⁰⁶ “[Nix] É muito rica em todas as potencialidades de existências, mas entrar na noite é regressar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos, incubos, súcubos e monstros. Símbolo do inconsciente, é no sono da noite que aquele se libera.” Op. Cit. p. 191.

¹⁰⁷ “O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um ‘novo nascimento’; por outro, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. À cosmogonia aquática correspondem, ao nível antropológico, as holigenias: a crença segundo a qual o gênero humano nasceu da Água. (...) Mas, tanto no plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, e sim a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma

coração estão imersas nas águas do rio, estas estão atravessando o momento simbólico da renovação, da purificação, pelo batismo. Outrossim, como observou João Luiz Lafetá, as *altas torres* apontam para o céu, estabelecendo contato com o mundo superior. Estas funcionam como “pilar cósmico”, o *axis mundi* que liga a terra ao céu. Tendo em vista estas considerações, pode-se depreender destes versos que o eu lírico coloca-se no “centro do mundo”, o seu coração que é a representação das altas torres está no centro do mundo. Não há como desconsiderar que o coração é a morada, por excelência, do amor; portanto, se faz mister retomar a idéia de caridade como exercício da amizade do homem com Deus, exercício que Mário de Andrade assumiu como missão de vida. Como já foi apresentado anteriormente, Mário de Andrade entendia a obra-de-arte como um exercício de *caritas*, um exercício de amor aos homens: (...) *alguma coisa mais importante (...) tenho certeza que ficará e em que tive minha importância: a vida de todos pela qual não sei porque mistério imenso a gente se sacrifica amando sem querer*¹⁰⁸. Ou seja, a relação que o eu lírico estabelece com a noite e com as águas do rio Tietê é uma relação baseada na fecundidade, na renovação, na purificação e o fim mesmo dessa relação é o homem, a humanidade. “A meditação” é, em verdade, um grande exercício de amor, no qual o poeta se purifica, renasce, e aponta, como poeta-profeta, a direção, o caminho de purificação para a humanidade. Como bem observou Lafetá, ao lembrar a simbologia dos rios sagrados, berços de civilizações, origem da vida; *aquele que vem do “imenso rio” pode ser entendido, portanto, como aquele que vem das origens, das águas que carregam a vida e a civilização*¹⁰⁹. Em um dos versos de “Brasão”, o eu lírico afirma: *Eu sou aquele que veio do imenso rio*” assumindo assim o papel do poeta-profeta.

Por vezes, o poeta estará imerso no rio, em outros momentos, ele personificará o rio, metamorfoseia-se no próprio rio. Com isso ele amplia as possibilidades de seu olhar partir de várias direções. Aqui, por vezes, o andarilho do “Carnaval Carioca”: *De repente/ O ólio das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,/ É um susto. E num momento o rio/ Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas.* Mas diferentemente do olhar acusador ou

criação, de uma nova vida ou de um “homem novo”, conforme se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico.” *O sagrado e o profano*, p. 110

¹⁰⁸ *Correspondente contumaz*, carta de 24-IV-1926, p. 75-76.

assustado de “Carnaval Carioca”, o olhar do eu lírico, aqui, está investido da missão sublime de “apontar”. Ele observa as cenas, conjectura sobre elas, consigo ou com o rio, e esta conjectura tem sempre a função de “educar”, de direcionar, de revelar: *Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam/ Agora, arranhacéus valentes donde saltam/ Os bichos blau e os punidores gatos verdes,/ Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas,/ Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada forma/ Humana corrupta da vida que muge e se aplaude./ E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra./ Mas é o momento só. Logo o rio escurece de novo.* A dicotomia estabelecida está relacionada com o tempo: passado-presente. Esta dicotomia está presente na figura dos dinossauros – passado – e na figura dos bichos blau e dos gatos verdes – presente. Segundo a leitura de Victor Knoll, os *bichos blau* são os herdeiros da nova civilização. São aqueles que sobreviveram ao “dilúvio” presente no poema “Brasão”; estes possuem raízes nos bandeirantes¹¹⁰, os desbravadores. E, na leitura de Lafetá, os *punidores gatos verdes* representam os desejos sexuais, a languidez sensual. Os bichos blau são os bichos azuis¹¹¹, por outro lado existem os gatos verdes, logo, percebe-se uma relação de superposição entre as cores azul e verde. O verde como foi apresentado anteriormente, representa o rito da fecundidade, da vegetação, traz intrínseco em seu significado simbólico a idéia da renovação. Já a cor azul está relacionada com a sabedoria, a inteligência¹¹². Se os dinossauros representam o tempo passado e os bichos blau, assim como os gatos verdes representam o “agora”, o presente, então o olhar do eu lírico é condensador. Neste olhar estão condensados o passado e o presente, sendo que o presente aponta para a sabedoria e a fecundidade. Em última instância, estes dois elementos – sabedoria e fecundidade – trazem em si o par dicotômico bem/mal. A idéia de sabedoria é

¹⁰⁹ LAFETÁ, *Figuração da intimidade*, p. 156.

¹¹⁰ Victor Knoll completa seu raciocínio: “Apenas os bichos blau encontram graça – somente eles escapam da corrupção e da iniquidade. No brasão do poeta, ao lado de Mestre Carlos da Raiz, os bichos blau são os herdeiros da terra. Um re-início de História fundado na própria origem: uma religiosidade nacional e o homem, ligado aos Bandeirantes, que percorreu toda a História *arrepêndida* do país.” *Paciente arlequinada*, p. 208.

¹¹¹ Segundo o Dicionário Aurélio: “Blau [Do francês *blao*, pelo fr. ant. *blau*, atualmente *bleu*.] Adj. 2 g. Heráld. 1. Que tem a cor azul dos brasões. 2. Diz-se dessa cor. 3. Essa cor.

¹¹² “D’ après les prophètes de Dieu émanent trois sphères qui remplissent les trois cieux; la première, ou sphère d’ amour, est rouge; la seconde, ou sphère de sagesse, est bleue; la troisième, ou sphère de creation, est verte.” (...) “dans la génération symbolique des couleurs, il existe trois degrés: (...) 2° la manifestation de la

sempre relacionada ao conhecimento do bem e do mal. Já a fecundidade permite uma transposição de estado, de morte para a vida, que é também a morte do mal para que renasça o bem. Por isso, em outros versos do poema, o eu lírico afirmará que as águas do rio são águas do bem e do mal; como a árvore do conhecimento do Jardim do Éden.

Como foi dito anteriormente, o eu lírico assume o papel do poeta-profeta e, sendo assim, ele detecta os elementos de formação do presente como elementos possíveis de subsidiarem o futuro. Das raízes do passado e da força do presente – *Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas,/ Luzes e glória* – é que se forma, ou se perde, *a emaranhada forma/ Humana corrupta da vida que muge e se aplaude./ E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra.* É preceptivo, a todo o momento, uma força de antíteses; o eu lírico tanto se encanta quanto se enoja do que observa. *Mas é um momento só. Logo o rio escurece de novo. Está negro. As águas oliosas e pesadas se aplacam/ Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminho de morte./ É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado/ É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana.* O eu lírico volta à escuridão da noite, ou seja, volta a si. De acordo com a doutrina das cores de Goethe, quando mantemos os olhos abertos num quarto totalmente escuro, sentimos uma certa ausência. O órgão, retraindo-se, é abandonado a si mesmo¹¹³. A volta à escuridão, adotando o sentido de Nix – as trevas superiores, o tempo das gestações, das germinações e das conspirações – reforça a idéia da ausência, espaço de autoconhecimento, conhecimento que se dará pela noite. Este isolamento é também uma *tristeza que timbra um caminho de morte*, mas a morte é um movimento de vida – de ressurreição. Retomando a simbologia da noite, de Nix, compreende-se o regresso ao indeterminado, ao isolamento; entrar na noite é enfrentar os próprios pesadelos e monstros. Símbolo do inconsciente, é no sono da noite que aquele se libera¹¹⁴. Outrossim, está presente nestes versos, e em outros mais, a simbologia da unção – o *óleo*¹¹⁵. O óleo, aqui, apresenta alguns valores simbólicos, tais

vie ... Dans le seconde, apparaît l'intelligence désignée par le bleu (...) Frédéric Portal, *Des couleurs symboliques*. p. 113. Esta pesquisa foi realizada por Victor Knoll e está presente em *Paciente arlequinada*.

¹¹³ GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Trad. seleção e apresentação de Marcos Giannotti. 2ª ed.. São Paulo: Nova Alexandria, 1996, p. 52.

¹¹⁴ *Mitologia grega*, p. 190-191.

¹¹⁵ O óleo é símbolo da força untuosa e fertilizante. “Materializando a idéia de uma família de culturas, o azeite se torna um sinal da bênção divina, símbolo de **alegria** e de **fraternidade**. (*Deuteronômio*, 33, 24; e

como a eleição, a distinção que reforça a idéia do poeta-profeta como o “ungido”, e que, por sua vez, faz referência ao sacrifício. A palavra hebraica para “ungido” deu, em transcrição, Messias, e, na tradução grega, Christos. Jesus, o eleito, a representação máxima do sacrifício, recebe no batismo o Espírito Santo, que é simbolizado pelo azeite, como que por unção. (Lc 4, 18) Por outro lado, o eu lírico, ao denominar as águas do rio como águas *oliosas*, transforma estas em águas primordiais assim como na mitologia xintoísta.

Outro paralelo, apresentado pelo eu lírico, fica por conta da relação que se estabelece entre morte e terra. O movimento do rio, que contradiz o curso das águas, estabelece as relações: terra-morte e mar-vida. Mas a morte, que está presente no movimento em direção à terra, é também um caminho de/para a vida, de purificação, um rito de passagem que é o próprio viver: *Meu rio, meu Tietê, onde me levas?/ Sarcástico rio que contradizes o curso das águas/ E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,/ Onde me queres levar?.../ Por que me proíbes assim praias e mar, por que/ Me impedes a fama das tempestades do Atlântico/ E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?/ Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,/ Me induzindo com a tua insistência turrona paulista/ Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!...* O rio Tietê é um sinal para o eu lírico, um determinismo com força de predestinação assim como o foi o rio Jordão para Jesus¹¹⁶ – a confirmação do seu destino-missão pelo batismo. Desta analogia depreende-se a idéia de sacrifício – o sacrifício marioandrado. Esta questão sempre foi abordada por Mário de Andrade no constante ao seu papel de intelectual na sociedade e ao valor que imprimiu em suas obras, o que foi visto em outros momentos neste trabalho. De todas essas considerações pode-se perceber que está presente de forma contundente, no poema, a idéia de predestinação – *quebrarei a minha pena o dia em que*

Salmos, 45, 8 e 133, 1-2). No entanto, nos ritos de unção, o simbolismo é ainda mais profundo. Os reis de Israel eram ungidos, e o azeite lhes conferia **autoridade, poder e glória** da parte de Deus, que era, aliás, reconhecido como o verdadeiro autor da unção. Por isso, o óleo da unção era visto como um símbolo do **Espírito de Deus** (I *Samuel*, 16, 13; e *Salmos*, 45, 8 e 133, 1-2) Cf. *Dicionário de símbolos*.

¹¹⁶ “Nesse tempo, veio Jesus da Galiléia ao Jordão até João, a fim de ser batizado por ele. Mas João tentava dissuadi-lo, dizendo: ‘Eu é que tenho a necessidade de ser batizado por ti e tu vens a mim?’ Jesus, porém, respondeu-lhe: ‘Deixe estar por enquanto, pois assim nos convém cumprir toda a justiça’. E João consentiu. Batizado, Jesus subiu imediatamente da água e logo os céus se abriram e ele viu o espírito de Deus descendo como uma pomba e vindo sobre ele. Ao mesmo tempo, uma voz vinda do céu dizia: ‘Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo.’” (Mt 3, 13-17)

*ela se puser escrevendo sem estar predestinada*¹¹⁷. São as águas do rio Tietê, como águas de um rio sagrado, que direcionam a ação do eu lírico, que o induz *para as tempestades humanas da vida*¹¹⁸.

Nos demais poemas analisados, principalmente em “Carnaval Carioca”, a questão da felicidade, da alegria dionisiaca marioandradina, foi apontada como elemento constituinte da construção de sua religiosidade. No entanto, na “Meditação”, o eu lírico aponta esta *felicidade deslumbrante* como uma espécie de fuga, de descaminho: *Já nada me amarga mais a recusa da vitória/ Do indivíduo, e de me sentir feliz em mim./ Eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante,/ E fui por tuas águas levado,/ A me reconciliar com a dor humana pertinaz,/ E a me purificar no barro dos sofrimentos dos homens./ Eu que decido. E eu mesmo me reconstituí árduo na dor./ Por minhas mãos que me traem,/ Me desgastaram e me dispersaram por todos os descaminhos,/ Fazendo de mim uma trama onde a aranha insaciada/ Se perdeu em cisco e polem, cadáveres e verdades e ilusões*. O entendimento desses versos é possibilitado pela apreensão da angústia e do sentimento de fracasso presentes no ensaio “Movimento Modernista”, já comentado acima. Aqui, o eu lírico assume o poder purificador das águas que lhe possibilitara a reconciliação com a dor humana pertinaz. Batizado no barro dos sofrimentos dos homens, o eu lírico renega a sua diversidade, acusando-a de ter desorientado os seus caminhos. Renega igualmente o seu entendimento de felicidade, tão defendido pelo poeta em muitas de suas correspondências. Esta felicidade passa a ser entendida aqui, como um elemento dispersador; a sua felicidade dionisiaca o impulsionou para muitos caminhos que alimentavam a ânsia *da aranha*

¹¹⁷ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S. A., 1983, p. 76.

¹¹⁸ Em carta a Pedro Nava, Mário de Andrade comenta sobre o sacrifício que imprimiu em suas obras como exercício de um dever superior ao seu desejo: “E note-se: si tem uma vida desanimadora é a minha porque meu ideal não é levar a vida que estou levando, meu ideal é uma vida especializada num ramo só de arte, digamos música como estudo e literatura como criação e só. Saber do resto só para enriquecimento lateral meu e não para escrever sobre e no entanto escrevo sobretudo, dou alarma de tudo porque se eu não der os outros não dão, (...) É horrível Nava porque meu destino, destino não, ideal não era ser assim. E sou e não desanimo um momento. Alguma coisa há de ficar. (...) alguma coisa mais importante que a minha importância futura tenho certeza que ficará e em que tive minha importância: a vida de todos pela qual não sei porque mistério imenso a gente se sacrifica amando sem querer.” *Correspondente contumaz*, p. 75-76 Nesta carta o poeta já estabelece a diferença entre “ideal” e “destino”. Seu ideal talvez fosse as praias e as águas do mar Atlântico, mas o seu destino está ligado às *tempestades humanas da vida*.

insaciada que culmina por perder-se . O eu lírico, renegando esses elementos, promove a “desconstrução”¹¹⁹ da religiosidade dionisíaca, ao menos de alguns de seus elementos. Outros elementos fundantes dessa religiosidade sofrerão o mesmo processo.

Ao constatar o seu desencontro, o eu lírico recusa a continuação de seu lamento, - *Mas porém rio, meu rio, de cujas águas eu nasci,/ Eu nem tenho direito mais de ser melancólico e frágil* – e, reafirma-se na reconciliação, na purificação, direcionando o seu canto para o resgate. O eu lírico, nos demais versos do poema, consente que o seu canto se envolva com a *dor humana pertinaz*, pois assim ele o deseja: *Eu me reverto às tuas águas espessas de infâmias,/ Oliosas, eu, voluntariamente, sofregamente, sujado/ De infâmias, egoísmos e traições. E as minhas vozes,/ Perdidas do seu tenor, rosnam pesadas e oliosas,/ Varando terra a dentro no espanto dos mil futuros.* Mas o seu canto de *tenor* busca alcançar um objetivo, um *ponto* de chegada: *À espera angustiada do ponto. Não do meu ponto final!/ Eu desisti! Mas do ponto entre as águas e a noite,/ Daquele ponto leal à terrestre pergunta do homem,/ De que o homem há-de nascer.* O eu lírico afirma ter desistido de encontrar este ponto para ele mesmo, mas diz buscar este ponto para o homem, reafirmando seu papel de poeta-profeta. No entanto, estes versos estão escritos na primeira pessoa do singular o que promove a suspensão da descrença às suas afirmações subjetivas. O que pode ser percebido nestes, como em todo o poema, é a crise interior do poeta com todas as suas “verdades” cristalizadas. Dessa forma, ele tanto busca o seu *ponto final*, quanto deseja revelar, desvelar, o caminho para os outros. Como já foi percebido na análise dos poemas que compõem o *corpus* deste trabalho, sempre está presente o desejo de autoconhecimento empreendido pelo poeta. Este desejo foi chamado por ele mesmo de *dialogação do ser com o não-ser*, o sentimento trágico da vida que atinge, aqui, o seu ponto máximo. Mas o poeta permanece na afirmativa, por medo de “errar” novamente, de que o destino de seus versos não o pertence mais: *Eu vejo, não é por mim, o meu verso tomando/ As cordas oscilantes da serpente, rio.* A serpente é o símbolo da tentação, que é uma revelação também; foi a serpente que apontou o caminho ao homem para o conhecimento

¹¹⁹ Sabemos do risco de utilizar um vocábulo já carregado de significado na tradição histórica-literária-filosófica, mas o termo desconstrução aqui, não traz nenhum tipo de vínculo com os usos a que se tem feito da palavra. Desconstrução, aqui, funciona simplesmente como o ato de desmonte do conceito.

do bem e do mal¹²⁰ no episódio de Adão e Eva. Os seus versos não estão mais sob a sua égide, eles ecoam subordinados à predestinação que os orienta. São versos que revelam o bem e o mal, assim como afirmará o eu lírico adiante.

Neste ponto, o eu lírico destrona os demais elementos de sua religiosidade: *Toda a graça, todo o prazer da vida se acabou./ Nas tuas águas eu contemplo o Boi Paciência/ Se afogando, que o peito das águas tudo sorveteu.* As águas do rio sorvetem os elementos fundantes da religiosidade marioandradina – o exercício do gozo, a alegria dionisíaca, o prazer que alimentava o seu pansensualismo e o viver a vida com religião em um exercício de *carpe diem* – o que confirma a idéia de desconstrução da religiosidade dionisíaca. Todos esses elementos simbolizam o rito de vegetação, de ressurreição, figurado pela presença mítica do boi. Mas não é qualquer boi que se afoga, mas sim o Boi Paciência. Victor Knoll desenvolveu quatro leituras para a presença da Paciência nestes versos¹²¹. Dentre estas, a presente análise toma a liberdade de assimilar a quarta leitura. Nesta, a Paciência é entendida como *aquilo que se passa no seio de um povo, isto é, em sua espiritualidade e em suas condições materiais, é uma forma de Paixão*: como o suplício que redime. A paciência exprime a morte purificadora e o renascimento. Ou seja, existe uma superposição na figura do Boi Paciência de uma dupla imagem da ressurreição, da purificação. Se a religiosidade dionisíaca passa por um processo de transformação, deixa de exercer livremente o gozo, a estética dos versos acompanha esta mudança. Finda a liberdade gozada com êxtase, a palavra em liberdade, solta às livres associações, sofre uma coerção: *Contágios, tradições, brancuras, e notícias,/ Mudo, esquivo, dentro da noite, o peito das águas, fechado, mudo,/*

¹²⁰ “A serpente disse então à mulher: ‘Não, não morrereis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal’. A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava e ele comeu. Então se abriram os olhos dos dois e perceberam que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram” (Gn 3, 4-7)

¹²¹ Seguindo a idéia de que Paciência representa um exercício do *Pathos*, Victor Knoll identifica a primeira leitura na qual a Paciência perfaz a imagem da presença do povo brasileiro, em sua unidade e criatividade, segundo as forças espirituais que regem a sua existência. A segunda leitura apreende a Paciência como ser paciente em oposição à agência, ser agente. Nessa segunda leitura, o boi Paciência é a presença do brasileiro e o modo pelo qual ele se situa segundo a sua própria presença: o modo pelo qual se manifesta no brasileiro a realidade humana – o seu modo de ser próprio. Já a terceira leitura, ainda considerando *pathos*, a paciência seria ainda um modo de ser paciente. Ser paciente então é suportar, ser afetado, sofrer uma afetação. E, finalmente, a quarta leitura entende Paciência como aquilo que se passa no seio de um povo, isto é, em sua espiritualidade e em suas condições materiais, é uma forma de *paixão*. Cf. *Paciente Arlequinada*, p. 153-156

Mudo e surdo no despeito estrídulo que me fustiga e devora. O sentido das palavras está fechado, moldado, pela presença acintosa das vírgulas.

Novamente, de maneira incisiva, o eu lírico questiona quanto ao seu destino de poeta, como o fez em “Carnaval Carioca”: *Destino, predestinações... meu destino. Estas águas/ Do meu Tietê são abjetas e barrentas,/ Dão febre, dão a morte decerto, e dão garças e antíteses.* O eu lírico consagra, com o seu canto, as águas do rio Tietê; faz deste o espaço mítico para onde confluem todos os elementos do sagrado: a configuração do pilar cósmico – *as altas torres do meu coração* –; a morte – *dão a morte decerto* –; a presença dos animais que consagram o templo sagrado¹²² – *o Boi Paciência, garças, jabirus, socos, antas e jacarés* – é necessário observar que, no constante às aves, foi um pássaro que trouxe a notícia de terra seca, ou seja, de vida, logo após o dilúvio. Assim, o pássaro também simboliza a vida; o conhecimento do tempo passado e presente¹²³ – *os dinossauros e os bichos blau mais os gatos verdes* – e ainda existe a presença da árvore¹²⁴ – *os ingás* – que representa o rito da vegetação e o “fruto miraculoso”. No constante aos animais e ao “fruto miraculoso” existe um detalhe importante a ser observado. Segundo Mircea Eliade, em todos os casos em que são os animais que revelam a sacralidade do lugar, observa-se que os homens não são livres para *escolher* o terreno sagrado, que os homens não fazem mais do que *procurá-lo e descobri-lo* com a ajuda de sinais misteriosos¹²⁵. Quanto a essa “descoberta”, o eu lírico afirma: *Isto não são águas que se beba conhecido! Estas águas/ São malditas e dão morte, eu descobri! e é por isso/ Que elas se afastam dos oceanos e induzem à terra dos homens.* Ou seja, o eu lírico *descobriu*, ele detém este conhecimento, por isso faz o alerta ao *desconhecido*. Da mesma forma, quanto ao “fruto miraculoso”, não

¹²² Após citar exemplos onde animais são usados, sacrificados, para a sacralização de um lugar, Mircea Eliade comenta: “Em todos esses casos, são os animais que revelam a sacralidade do lugar, o que significa que os homens não são livres para *escolher* o terreno sagrado, que os homens não fazem mais do que *procurá-lo e descobri-lo* com a ajuda de sinais misteriosos.” *O sagrado e o profano*, p. 31

¹²³ O conhecimento do passado e do presente pertence ao ritual de consagração, de renascimento, como observou Mircea Eliade: “Os ‘conquistadores’ espanhóis e portugueses tomavam posse, em nome de Jesus Cristo, dos territórios que haviam descoberto e conquistado. A ereção da Cruz equivalia à consagração da região e, portanto, de certo modo, a um ‘novo nascimento’. Porque pelo Cristo, ‘passaram as coisas velhas; eis que tudo se fez novo’ (II Cr 5, 17)” *O sagrado e o profano*, p. 34-35

¹²⁴ “A imagem da árvore não foi escolhida unicamente para simbolizar o Cosmos, mas também para exprimir a Vida, a juventude, a imortalidade, a sapiência”. *O sagrado e o profano*, p. 124.

¹²⁵ *O sagrado e o profano*, p. 31.

existe nenhuma referência óbvia sobre um fruto, mas existe a simbologia do beber a água sagrada, *completas no bem e no mal*, no momento em que eu lírico afirma: *Isto não são águas que se beba, eu descobri!// E o meu peito das águas se esborrifa, ventarrão vem, se encapela,/ Engruvinhado de dor que não se suporta mais./ Me sinto o pai Tietê! ôh forças dos meus sovacos!* Estes versos introduzem o caráter ambíguo do sagrado – é um conhecimento que provoca dor, mas que também fortalece.

Segundo Roger Caillois, o sagrado dispõe, para atrair, de uma espécie de dom de fascinação. Ele constitui, do mesmo passo, a suprema tentação e o maior dos perigos. Terrível, ele impõe prudência; desejável, convida ao mesmo tempo à audácia¹²⁶. As águas do rio Tietê são a representação do fruto proibido – a maçã – que possibilitam o conhecimento do bem e do mal. Entretanto, os que bebem dessa água conhecem a morte. A ambigüidade é mantida nos versos: *Cio de amor que me impede, que destrói e fecunda!// (...) Incêndio de amor estrondante, enchente magnânima que me inunda,/ Me alarma e me destroça, inerme por sentir-me/ Demagogicamente tão só!* Nesta ambigüidade surgem outros pares antitéticos que o eu lírico procura sempre destacar. Por ter aceitado o risco fascinante de “conhecer” o rio, de beber de suas águas, o eu lírico isolou-se de tudo; não encontra ninguém ao lado, ninguém que tenha feito a mesma opção, então questiona: *Onde estão os amigos? onde estão os inimigos?/ Onde estão os pardais? e os teus estudiosos e sábios, e/ Os iletrados?/ Onde o teu povo? E as mulheres! dona Hircenuhdis Quiroga!// E os Prados e os crespos e os prados e os barbas e os gatos e os línguas/ Do Instituto Histórico e Geográfico, e os mu-/ seus e a Cúria, e os senhores chantres reverendíssimos,/ Celso nihil estate variolas gide memoriam,/ Calípedes flogísticos e a Confraria Brasiliense e Clima/ E os jornalistas e os trustkistas e a Light e as/ Novas ruas abertas e a falta de habitações e/ Os mercados?... E a tiradeira divina de Cristo!...* A construção antitética está a todo o momento sendo contemplada – amigos/inimigos, estudiosos/iletrados –, ela orienta o poema mantendo a antítese maior representada pelo movimento inverso do rio Tietê e da antítese que o fundamenta – águas do bem e do mal. Muitas dessas figuras, invocadas pelo eu lírico, fazem parte da biografia de Mário de Andrade e do contexto histórico-social da

¹²⁶ CAILLOIS, Roger. *O sagrado*, p. 22.

cidade de São Paulo na época em que o poema foi redigido. Tendo em vista a metodologia mencionada anteriormente, quanto ao uso restrito da biografia do poeta, e o fato do enfoque histórico não estar sendo privilegiado neste trabalho, o que se destaca destes versos é o sentimento de solidão que é, de certa forma, uma eleição.

Três longas estrofes estão centradas na construção da demagogia. Os versos da estrofe, que representa este primeiro momento, podem ser apreendidos como um monólogo em que o eu lírico assume a identidade do Pai Tietê: *Tu és Demagogia. A própria vida abstrata tem vergonha/ De ti em tua ambição fumarenta./ (...) És demagogia. Pura demagogia./ Demagogia pura. Mesmo alimpada de metáforas./ Mesmo irrespirável de furor na fala reles./ Demagogia.* Estes versos mantêm a ambigüidade, tanto o eu lírico quanto o rio Tietê podem, neste caso, ser considerados como demagogos. Se estes versos forem admitidos como um monólogo, em que o eu lírico se analisa como tal, a construção do conceito de demagogia estará relacionada diretamente com o cerne da ação artística de Mário de Andrade, ação direcionada para o outro. A insubmissão, por exemplo, era considerada pelo escritor como uma grande característica para o artista que, sempre insatisfeito e ávido de novidades, apresentava, em cada nova obra, uma nova vida. A insubmissão, ao alimentar o desejo de inovação, faz parte do processo de amadurecimento da obra artística. Mas, nestes versos, o *coração insubmisso* do eu lírico e o *desequilíbrio anticéptico e antiuniversitário* são considerados *demagogia pura*. No momento em que o eu lírico afirma que *a própria vida abstrata tem vergonha dele em sua ambição fumarenta*, percebe-se a relação estabelecida entre este e a transcendência. Existe aí, subentendido, o anseio de aprovação de sua conduta pela transcendência; aprovação impossível segundo aquele, ao ser considerada a demagogia que o eu lírico afirma envolver suas ações¹²⁷.

¹²⁷ Se levarmos em consideração a biografia de Mário de Andrade, esta suposição de desaprovção da transcendência, de Deus, em última instância, é contraditória. Anteriormente, no artigo “Começo de Crítica” de 05/ 03/1939, Mário de Andrade afirmou: “É sempre um jeito de viver em paz com a insaciável consciência e ser de alguma forma útil. O princípio de utilidade regeu sempre a minha vida pública, e se me contemplo no passado, confesso guardar uma tal ou qual satisfação de mim”. *Vida literária* p. 12. Estar em paz com a própria consciência é uma forma de estar em paz com a transcendência. Mas, neste poema escrito nos últimos dias de vida do escritor, a sua consciência não está em paz, ao contrário, ele se martiriza ao analisar toda a sua produção intelectual, como ficou claro no ensaio “Movimento Modernista”. Estes paradoxos, presentes na ideologia, na filosofia de vida e na religiosidade marioandradina, revelam exemplarmente o caráter antitético que o poema deseja desvelar.

Ações que são tanto do próprio rio, como berço de uma civilização, rio que nega o mar e almeja a terra, quanto do poeta metamorfoseado naquele. A seqüência de versos, em que outros elementos são caracterizados como demagógicos, mantendo o entendimento de monólogo, pode estar ancorada na ação didática e generosa do escritor para com os *novos*, os jovens escritores que ele orientava¹²⁸: *Tu és em meio à gente pia:/ Demagogia*. Os quais são repelidos, no poema, pelo eu lírico: *És demagogia, ninguém chegue perto! (..) Ninguém te chegue perto, porque tenhamos o pudor,/ O pudor do pudor, sejamos verticais e sutis, bem/ Sutis!...* Nesse caso, o eu lírico repele a presença dos discípulos por não se considerar digno de mantê-los ou de envolvê-los nesta demagogia. Entretanto, se a análise centrar-se na questão do *pudor* e nas figuras de Tancredo e, principalmente, Armida¹²⁹, pode-se entender este verso como uma transcrição da frase de Jesus: “*Pai, se queres, afasta de mim este cálice! Contudo, não a minha vontade, mas a tua seja feita!*” (Lc 22, 39-45). Armida, heroína da epopéia cristã de Torquato Tasso, *Jerusalém Libertada*, representa a tentação que desvirtua os soldados das cruzadas, dos deveres da empresa gloriosa¹³⁰ de conquistar o Santo Sepulcro. Tendo em vista tais considerações, pode-se depreender destes versos que o eu lírico procura afastar de seus caminhos todas as vãs ilusões que se interpõem entre ele e a sua missão de poeta – ação direcionada para este mundo, que *morre na ação cumprida*. Dessa forma o eu lírico entrevê a possibilidade de reconciliação com a *dor humana pertinaz* e de se *purificar no barro dos sofrimentos dos homens*. Outrossim, existe a referência, na personagem Pedro, a outro poema que também faz parte de *Lira paulistana* – “Agora eu

¹²⁸ Estes versos fazem uma referência clara aos jovens escritores que conviviam com o poeta, como verdadeiros discípulos. Mário de Andrade chegou a ser chamado de Drácula por José César Borba, acusado de alimentar-se, e à sua glória, do sangue desses jovens escritores. Sobre estes, Mário de Andrade escreve a Henriqueta Lisboa: “(...) no bando dos vinte ou pouco mais que eu conheci, logo escolhi alguns. Por certo os mais difíceis por mais valiosos, mais lidos, menos confundíveis com a precocidade do menino-prodígio. Os mais moços, quase meninos alguns, apenas auxiliiei, respondo mil perguntas, foi fácil. Ainda estão por demais deslumbrados com o aprendizado da vida pra terem character. (...) Alguns outros ainda foi mais fácil por de lado: desisti deles, por perdidos ou recalitrantes. Já estão viciados pela vida. Ficou um grupo de cinco, esses me devastam. Não sei no que darão, serão promessas das mais promissoras, inteligências sensíveis e realmente extraordinárias. Mas eu jamais conto com o futuro, não sei o que darão; o que me escraviza é a atualidade, é o que eles são.” ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta*: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Org. Abigail de O. Carvalho; transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento; revisão, introd. E notas Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

¹²⁹ Conferir anexo III.

¹³⁰ *Paciente arlequinada*, p. 215.

quero cantar”. Este poema¹³¹, conta a história de Pedro, uma história de resignação, epicurista ao extremo. Pedro estava sempre sonhando com outra vida – *Havia de ter por certo/ Outra vida bem mais linda/ Por trás da serra! Pensou* –, aceitando passivamente a vida miserável que tinha; nos versos finais do longo poema, o eu lírico afirma: *Havia, Pedro, era a morte,/ Era a noite mais escura,/ Era o grande sono imenso;/ Havia, desgraçado, havia,/ Sim, burro, idiota, besta,/ Havia sim, animal,/ Bicho, escravo sem história,/ Só da História Natural!.../ Por trás do túmulo dele/ Tinha outro túmulo... Igual.* Este poema faz referência à questão do *Te Deum*, à crítica feita por Mário de Andrade à ação dos representantes da Igreja em carta a Alceu Amoroso Lima, ação, esta, direcionada para o outro mundo em detrimento “deste” mundo: (...) *há coisa, há vida, há um amilhoramento da sociedade humana, há todo um futuro neste mundo que (...) o Catolicismo por tibieza estão descuidando. Em proveito do outro mundo? É neste mundo que nós temos que forçar a ação da graça*¹³². Pedro, neste caso, simboliza a esperança de outra vida, de descompromisso com a vida atual, o que o eu lírico renega; por isso o *pudor* e a recusa.

Retornando à história de Armida, pode-se depreender um dos significados simbólicos dos peixes: *Olha os peixes, demagogo incivil! Repete os carcomidos peixes!/ São eles que empurram as águas e as fazem servir de alimento/ Às areias gordas da margem.* Na epopéia de Torquato Tasso, a heroína, em uma demonstração de seu poder, transforma dez guerreiros, entre eles Tancredo, em peixes, na intenção de forçá-los a abandonar o cristianismo. Tendo em mente o fato do eu lírico utilizar-se a todo o momento da configuração antitética, pode-se perceber que esta configuração está presente, também, no constante aos peixes – assim como a água do rio constitui-se do mal e do bem, assim também os peixes se dividem em peixes bons e maus. Os peixes carcomidos representam aqui, os guerreiros metamorfoseados, são eles que alimentam as *areias gordas da margem*. Além disso, um rio da extensão do rio Tietê atravessa toda a cidade passando por grandes parques industriais, pelo centro da cidade, por bairros “ricos” e, igualmente, por bairros

¹³¹ Conferir anexo IV.

¹³² *Escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, carta de 17-VI-1943, p. 33.

“pobres”¹³³. Considerando o avanço industrial de São Paulo a partir da primeira Grande Guerra, o aumento considerável da população e, conseqüentemente, o aumento da comunidade ribeirinha, pode-se inferir que as *margens* que se alimentam da água do rio Tietê, seja uma referência a esta comunidade. Neste caso, é preciso lembrar a consideração do primeiro capítulo de que Mário de Andrade entendia a *gente chamada baixa e ignorante* como “o sal da terra”: *é com essa gente chamada baixa e ignorante que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião*¹³⁴. Outrossim, não pode ser desconsiderado o fato de o eu lírico desejar *reconciliar-se com a dor humana pertinaz*. Por outro lado, *o peixe dourado sonoro, os tubarões, o tubarão-martelo, o lambari-spitfire, o boto-ministro, o peixe-boi, o peixe-baleia, os bagres do lodo oliva e bilhões de peixins japoneses* representam o outro elemento do par antitético – o mal. Alguns desses animais jamais poderiam estar presentes nas águas doces do rio Tietê, como os tubarões. Considerando o período histórico em que o poema foi redigido – 30/11/1944-12/02/1945 – período de censura à imprensa e a qualquer manifestação contra o governo de Getúlio Vargas, pode-se compreender a crítica sutil do eu lírico, crítica ao despotismo do Estado Novo: *Peixes aos mil e mil, como se diz, brincabrincando/ De dirigir a corrente, com ares de salva-vidas*.

Nos versos seguintes, o eu lírico retoma, novamente, a crítica à atitude da Igreja: *e as duas/ Semanas Santas se insultam e odeiam, na lufalufa de ganhar/ No bicho o corpo do Crucificado. Mas as águas,/ As águas choram baixas num murmúrio lívido, e se difundem/ Tecidas de peixe e abandono, na mais incompetente solidão*. A solidão da “águas” é fruto do descaso, da demagogia, mas o eu lírico tenta, ainda temeroso e sem forças, ressurgir contra esta: *Vamos, Demagogia! eia! Sus! Aceita o ventre e investe!* O eu lírico procura elementos que possam encorajá-lo ao confronto com a demagogia; com a “sua” própria demagogia e com a demagogia alheia: *Berra de amor humano impenitente,/ Cega, sem lágrima, ignara, colérica, investe!/ Um dia há-de ter razão contra a ciência e a realidade,/ E contra os fariseus e as lontras luzidias./ E contra guarás e os elogiados./ E*

¹³³ cf. *História e tradições da cidade de São Paulo*, p. 1360

contra todos os peixes./ E também os mariscos, as ostras e os trairões fartos de equilíbrio e/ Pundhonor. Ou seja, a única arma contra a ciência, a realidade, os fariseus e os elogiados, é o amor humano contumaz; o que encontra perfeita analogia com o simbolismo de Eros. Segundo a pesquisa de Junito Brandão, Eros garante não apenas a continuidade das espécies, mas a coesão interna do cosmo. Eros tem caracteres bem definidos e significativos:

*Sempre em busca de seu objetivo, como Pobreza e 'carência', sabe, todavia, arquitetar um plano, como Expediente, para atingir o objetivo, 'a plenitude'. Assim, longe de ser um deus todo-poderoso, Eros é uma força, uma enérgueia, uma 'energia', perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma carência sempre em busca de uma plenitude. Um sujeito em busca do objeto*¹³⁵.

Talvez, por inspiração de Eros, o eu lírico, nostálgico, pergunta pelas *Juvenilidades Auriverdes*, como se as evocasse para a batalha. E o que representam as *Juvenilidades Auriverdes*? O poema “As Enfibraturas do Ipiranga”¹³⁶, publicado em *Paulicéia Desvairada*, é denominado pelo poeta de “Oratório profano”, neste existem os *tenores, sempre tenores!* Estes tenores, e o eu lírico se inclui entre eles, inclusive na “Meditação” – *e as minhas vozes,/ perdidas do seu tenor, rosnam pesadas e oliosas* –, representam, juntamente com a *Minha Loucura*, o brado de revolta contra a iniquidade humana, a indiferença e as convenções:

*Somos as Juvenilidades Auriverdes!
A passiflora! o espanto! a loucura! o desejo!
Cravos! mais cravos para nossa cruz!*

O fato de o eu lírico recorrer Às Juvenilidades Auriverdes denota um saudosismo da religiosidade dionisíaca, o exercício de gozar, que alimentava todas as ações do poeta.

¹³⁴ 71 cartas de Mário de Andrade, carta de 10-XI-1924, p. 68-69.

¹³⁵ *Mitologia grega*, p. 187.

¹³⁶ O oratório profano é composto por cinco vozes: Os Orientalismos Convencionais (escritores e demais artifices elogiáveis); As Senectudes Tremulinas (milionários e burgueses); Os Sandapilários Indiferentes (operariado, gente pobre); As Juvenilidades Auriverdes (o poeta afirma sermos ‘nós’, incluindo-se entre eles) e Minha Loucura. Por fazer parte do livro *Paulicéia Desvairada* e, logicamente, estar inserido entre os

Antes de tudo, é contemplado, no canto destes tenores, a dança, o vigor, a energia, a natureza e a fecundidade¹³⁷. Após o embate entre As Juvenilidades Auriverdes e Os Orientalismos Convencionais, mais as Senectudes Tremulinas e os Sandapilários Indiferentes, As Juvenilidades Auriverdes tombam exaustas e são acalentadas por Minha Loucura:

AS JUVENILIDADES AURIVERDES

(loucos, sublimes, tombando exaustos)

Seus !!!

(A maior palavra feia que o leitor conhecer)

Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!

A passiflora! o espanto!... a loucura! o desejo!...

Cravos!... Mais cravos... para... a nossa...

Silêncio. Os Orientalismos Convencionais, bem como as Senectudes Tremulinas e os Sandapilários Indiferentes fugiram e se esconderam, tapando os ouvidos à grande, à máxima Verdade. A orquestra evaporou-se, espavorida. Os *maestri* sucumbiram. Caiu a noite, aliás; e na solidão da noite das mil estrelas as Juvenilidades Auriverdes, tombadas no solo, chorando, chorando o arrependimento do tresvario final.

MINHA LOUCURA

(suavemente entoa a cantiga de adormentar)

Chorai! Chorai! Depois dormi!

Venham os descansos veludos

Vestir os vossos membros... Descansai!

Ponde os lábios na terra! Ponde os olhos na terra!

Vossos beijos finais, vossas lágrimas primeiras

Para a branca fecundação!

Espalhai vossas almas sobre o verde!

Guardai nos mantos de sombra dos manacás

Os vossos vagalumes interiores!

Inda serão um Sol nos ouros do amanhã!

Chorai! Depois dormi!

(...)

As Juvenilidades Auriverdes, o próprio nome indica, representam o vigor da juventude e o brilho da fecundidade – verde-amarelo. É óbvio que no período em que o poema foi publicado, o verde-amarelo fazia menção direta ao nacionalismo, ao projeto de

poemas que marcam a tentativa de vanguarda, de inovação na estética da literatura brasileira, este poema, traz em si, o caráter revolucionário comum aos movimentos inovadores. Conferir anexo V.

¹³⁷ “Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!/ As franjadas flâmulas das bananeiras,/ As esmeraldas das araras,/ Os rubis dos colibris,/ Os lirismos dos sabiás e das jandaias,/ Os abacaxis, as mangas, os cajus/ Almejam localizar-se triunfantemente,/ Na fremente celebração do Universal!” *Poesias completas*, p. 105

vanguarda em prol de uma literatura essencialmente brasileira. Entretanto, neste momento, no momento da redação de “Meditação”, a literatura nacional já era fato consolidado. Por isso, a evocação das Juvenilidades Auriverdes, nestes versos, está ligada diretamente à necessidade de resgate das forças primordiais, forças que alimentaram a ação do poeta as quais ele sente se esvaírem aos poucos, por isso o medo: *Eu tenho medo... Meu coração está pequeno, é tanta/ Essa demagogia, é tamanha,/ Que eu tenho medo de abraçar os inimigos,/ em busca apenas dum sabor,/ Em busca dum olhar,/ Um saber, um olhar, uma certeza...* Outrossim, no momento da exaustão final, as Juvenilidades, aconselhadas por Minha Loucura, põem os lábios na terra, põem os olhos na terra *para a branca fecundação*. Ou seja, está simbolizado nestes versos o “ir ao encontro da terra”, o “ir ao encontro da fecundação”, o mesmo movimento do rio que se afasta do mar e adentra na terra dos homens. Esse movimento de “ida” à terra, como caminho para o bem e o mal – é simbolizado pela descida aos infernos – a jornada empreendida, na literatura, por Dante, Orfeu, Enéias, Ulisses, etc., e, nas escrituras sagradas, por Jesus. O inferno, ou subterrâneo, simboliza o local das ricas jazidas, o lugar das metamorfoses, das passagens da morte à vida, das germinações, ou seja, a descida aos infernos, por sua vez, simboliza o grande rito de passagem – a morte.

Ressurge a presença da noite: *É noite... Rio! Meu rio! meu Tietê!/ É noite muito... As formas... Eu busco em vão as formas/ Que me ancorem num porto seguro na terra dos homens*. Por que em vão? Por que permanecer na busca, se o próprio eu lírico condena esta busca? Exatamente porque ele não acredita que esta “viagem” na noite, essa descida aos infernos, seja realmente em vão. O eu lírico anseia pelo ponto, o *ponto entre as águas e a noite, o ponto leal à terrestre pergunta do homem, de que o homem há-de nascer*. Nos primeiros versos da “Meditação”, o eu lírico afirmava ter desistido do seu *ponto final*, o que não condiz com a sua ação poética que é sempre a da procura, da ânsia pelo absoluto; é a esperança que o incita à viagem. E essa viagem, pelas águas do rio, é uma viagem sagrada onde o eu lírico vai se apagando aos poucos para se reencontrar, como em um rito de passagem: *Me sinto esvaír no apagado murmulho das águas*.

O poema, agora, passa a assumir um caráter fortemente didático, revelador: *Si todos esses dinossauros imponentes de luxo e diamante,/ Vorazes de genealogias e de arcanos,/*

Quisessesem reconquistar o passado... Presente aqui, novamente, o poeta-profeta, condensador do passado-presente capaz de orientar, de revelar. Quem seria os *dinossauros imponentes de luxo e diamante*? Sem dúvida é a Igreja, que se esqueceu do *passado*, do cristianismo puro, das *histórias bonitas que Jesus contava*. O eu lírico, assim como Argos¹³⁸, tudo vê com os seus olhos da cauda do pavão, por isso abre espaço em seu canto para, sozinho, denunciar este esquecimento: *Eu me vejo sozinho, arrastando sem músculo/ A cauda do pavão e mil olhos de séculos,/ Sobretudo os vinte séculos de anticristianismo/ Da por todos chamada Civilização Cristã...* É mister observar que o eu lírico enfatiza, ao utilizar o intensificador *sobretudo*, os dois mil anos de *anticristianismo* o que reforça a idéia de tentativa poética de resgate do cristianismo puro. O poeta-profeta, impulsionado pela predestinação, sentiu-se por muito tempo no dever de cantar, dever que se fundamentava no amor aos homens. Porém, ao sentir-se sozinho, o eu lírico questiona este “dever”: *Não posso continuar mais, não tenho, porque os homens/ Não querem me ajudar no meu caminho*. A todo o momento é problematizada a solidão do eu lírico, ele renega o peso do “dever”, da predestinação, pois o fardo é muito pesado para um único ser. Entretanto, se os homens o ouvissem e abraçassem a sua “causa”, *Então a cauda se abriria orgulhosa e refulgente/ De luzes inimagináveis e certas...* Afinal, o poeta é o mensageiro da vida, o vate, ele É AQUELE QUE DISSE¹³⁹, o que vaticina. Se os homens o escutassem: *Eu não seria tão somente o peso deste meu desconsolo,/ A lepra do meu castigo queimado nesta epiderme/ Que encurta, me encerra e me inutiliza na noite,/ Me revertendo minúsculo à advertência do meu rio*. A inutilização é o aniquilamento do eu lírico e, portanto, ao constatar isto, este suspende a digressão e retorna ao rio: *Escuto o rio*.

¹³⁸ “Argos era dotado de cem olhos. Hera o encarregou de vigiar a vaca Io, de quem estava enciumada. Argos amarrou-a numa oliveira de um bosque sagrado de Micenas. Graças a seus cem olhos, podia vigiá-la com grande eficiência, pois, quando dormia, fechava apenas cinqüenta. Hermes, todavia, recebeu ordem expressa de Zeus de liberar Io. A maneira como o fez varia muito no mito. O filho de Maia teria liquidado Argos com uma pedra, lançada de longe. Tê-lo-ia adormecido, tocando a flauta mágica de Pã. Uma vez mergulhado em sono profundo, Hermes o matou. Para imortalizá-lo, Hera lhe tirou os cem olhos e os colocou na cauda do pavão.” *Mitologia grega*, p. 282.

¹³⁹ Na concepção Melodramática – “Café” – temos o HINO DA FONTE DA VIDA, no qual o eu lírico canta: *Eu sou a fonte da vida/ Do meu corpo nasce a terra/ Na minha boca floresce/ A palavra que será/ EU SOU AQUELE QUE DISSE:/ Os homens serão unidos/ Si a terra deles nascida/ For pouso a qualquer cansaço/ (...) EU SOU AQUELE QUE DISSE:/ Eu sou a fonte da vida/ Não conta o segredo aos grandes/ E sempre renascerás./ FORÇA! ... AMOR! ... TRABALHO! ... PAZ! ...*

Assunto estes balouços em que o rio/ Murmura num banzeiro. A ação é de contemplação, observação, o que difere da ação de meditação, ou seja, a essência da ação contemplativa é o abrir-se do ser para o conhecimento. Em outras palavras, o eu lírico promove, neste poema, a apreensão do “sentimento trágico do mundo”, a dialogação do ser com o não-ser. *E contemplo/ Como apenas se movimentava escravizada a torrente,/ E rola a multidão. Cada onda que abrolha/ E se mistura no rolar fatigado é uma dor. E o surto/ Mirim dum crime impune.* Se crime há, este é o da vida, do viver, da existência humana dos decaídos herdeiros do pecado original. Crime sem castigo, ou de punição sem fim. A linha reta da vida que segue ciclicamente: *Vem de trás o estirão. É tão somente e tão longo,/ E lá na curva do rio vêm outros estirões e mais outros,/ E lá na frente são outros, todos soluçantes e presos/ Por curvas que serão sempre apenas as curvas do rio./ Há de todos os assombros, de todas as purezas e martírios/ Nesse rolo torvo das águas.* No espaço da existência humana, assim como nas águas do rio Tietê, convivem o bem e o mal, entretanto a torpeza humana provoca, por vezes, o desequilíbrio dessas duas forças: *Meu Deus! meu/ Rio! como é possível a torpeza da enchente dos homens!/(...) Elas bebem e bebem. Não se fartam, deixando com desespero/ Que o resto do galé aquoso ultrapasse esse dia,/ Pra ser represado e bebido pelas outras areias/ Das praias adiante, que também dominam, aprisionam e mandam/ A trágica sina do rolo das águas, e dirigem/ O leito impassível da injustiça e da impiedade.* No diálogo com o rio, ou no monólogo interior, o eu lírico busca entender o império da injustiça e impiedade humana, capaz de subjugar o semelhante, o escravo macho multimilenar, o outro. Aqui é possível entrever a questão do “sectarismo” condenado por Mário de Andrade em toda a forma de poder – entre elas, o catolicismo e o comunismo.

O rio de águas sagradas, águas que contêm o bem e o mal, ao se afastar dos mares e adentrar na terra dos homens cumpre a sua sina: *Ondas, a multidão, o rebanho, o rio, meu rio, um rio/ Que sobe! Fervilha e sobe! E se adentra fatalizado, e em vez/ De ir se alastrar arejado nas liberdades oceânicas,/ Em vez se adentra pela terra escura e ávida dos homens,/ Dando sangue e vida a beber.* O sangue é universalmente considerado o veículo

da vida, *sangue é vida*, se diz biblicamente¹⁴⁰ em referência ao sacrifício do Filho pela salvação dos homens: *Isto é o meu sangue, o sangue da Aliança, que é derramado em favor de muitos.* (Mc 14, 24). Ou seja, o rio, ao invadir a terra dos homens, sacrifica-se por estes, da mesma forma o eu lírico que acompanha o curso das águas dos rios. A presença do sacrifício é reforçada pelo vocábulo *rebanho* que remonta à imolação da ovelha como forma de manter em paz, em harmonia, a relação entre Deus e os homens. No sentido mais puro, o sacrifício é um símbolo da renúncia aos vínculos terrestres por amor ao espírito ou à divindade¹⁴¹. Considerando as observações feitas no primeiro capítulo, acerca da relação de camaradagem entre Deus e o poeta, da caridade (ágape) como exercício da amizade do homem com Deus, pode-se compreender a direção que o poema assume. O eu lírico direciona o seu canto aos homens, afinal eles representam o *intermedium* entre o poeta e Deus; os homens configuram o “corpo” que permite a relação entre o espírito e Deus.

Argos volta à cena. O eu lírico questiona a ineficiência dos homens em entender, em escutar o seu canto, o canto que liberta: *Por que os homens não escutam! Por que os governadores/ Não me escutam? Por que não me escutam/ Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?/ Todos os donos da vida? O canto do poeta concede o impossível: Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segredo,/ Eu lhes dava tudo aquilo que fica pra cá do grito/ Metálico dos números, e tudo/ O que está além da insinuação cruenta da posse. E o que poderia estar além, acima, da posse, do poder, do dinheiro? A essência, a verdade, a possibilidade de renovação, a ressurreição: A borboleta translúcida da humana vida. A borboleta traz em si o simbolismo da ressurreição¹⁴², entre outros sentidos similares, mas de todas as apreensões simbólicas desta, a do sacrifício é a mais interessante neste caso. De*

¹⁴⁰ *Dicionário de símbolos*, p. 800

¹⁴¹ *Dicionário de símbolos*, p. 794

¹⁴² “Um outro aspecto do simbolismo da borboleta se fundamenta nas suas metamorfoses: a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição. É ainda, se se preferir, a saída do *túmulo*. (...) Entre os astecas, a borboleta é um símbolo da alma, ou do sopro vital, que escapa da boca do agonizante. (...) Do mesmo modo, a psicanálise moderna vê na borboleta um símbolo do renascimento. (...) Uma crença popular da Antigüidade greco-romana dava igualmente à alma que deixa o corpo dos mortos a forma de uma borboleta. Nos afrescos de Pompéia, Psique é representada como uma menininha alada, semelhante a uma borboleta. Essa crença é encontrada entre certas populações turcas da Ásia central que sofreram uma influência iraniana e para as quais os defuntos podem aparecer na forma de uma mariposa.” *Dicionário de símbolos*, p. 138-139

acordo com o *Dicionário de símbolos*, a borboleta está associada ao fogo¹⁴³ e, por conseqüência, na cultura asteca, o deus do fogo leva como emblema a borboleta feita em pedra de fogo, a mesma pedra que confecciona as facas dos sacrifícios. O eu lírico, ao oferecer aos *donos da vida a borboleta translúcida da vida humana*, está oferecendo a si mesmo em holocausto: *Pois não! Melhor que isso eu lhes dava uma felicidade deslumbrante/ De que eu consegui me despojar porque tudo sacrifiquei./ Sejamos generosíssimos*. Outrossim, o eu lírico convida os homens a abraçarem a sua sina e seguirem o curso das águas do rio, buscando terras, ao invés de se iludirem com a felicidade fácil, deslumbrante dos mares: *E enquanto os chefes e as fezes/ De mamadeira ficassem na creche de laca e lacinhos,/ Ingênuos brincando de felicidade deslumbrante:/ Nós nos iríamos de camisa aberta ao peito,/ Descendo verdadeiros ao léu da corrente do rio,/ Entrando na terra dos homens ao coro das quatro estações*. As quatro estações retomam o ritmo cíclico da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade, declínio, ilustrando assim o mito do eterno retorno.

A idéia do sacrifício é reafirmada nos versos seguintes: *Pois que mais uma vez eu me aniquilo sem reserva,/ E me estilhaço nas fagulhas eternamente esquecidas,/ E me salvo no eternamente esquecido fogo de amor.../ Eu estalo de amor e sou só amor arrebatado/ Ao fogo irrefletido do amor*. O sacrifício pelo fogo, assim como o faz a borboleta, e a ambientação da noite são elementos essenciais na configuração do poeta-profeta. É a configuração do “sol negro” que, ao atravessar os mundos subterrâneos durante o seu curso noturno¹⁴⁴, “relembra” os homens do *eternamente esquecido fogo de amor*. Neste momento, o eu lírico apresenta as muitas formas de amar: *... eu já amei sozinho comigo; eu já cultivei também/ O amor do amor, Maria!/ E a carne plena da amante, e o susto vário/*

¹⁴³ A primeira associação da borboleta com o fogo remonta ao *Bhagavad-Gita*, onde se lê: como as borboletas se precipitam na flama brilhante, assim os homens correm para a perdição. Igualmente, na cultura asteca, a borboleta aparece associada ao fogo: o deus do fogo entre os astecas leva como emblema um peitoral chamado *borboleta de obsidiana*. A obsidiana, como o sílex, é uma pedra de fogo; sabe-se que ela forma igualmente a lâmina das facas de sacrifício. O Sol, na *Casa das Águias* ou Templo dos Guerreiros, era figurado por uma imagem de borboleta.” *Dicionário de símbolos*, p. 139

¹⁴⁴ “Símbolo do fogo solar e diurno, e por essa razão da alma dos guerreiros, a borboleta é também para os mexicanos um símbolo do sol negro, atravessando os mundos subterrâneos durante o seu curso noturno. É assim símbolo do fogo ctoniano oculto, ligado à noção de sacrifício, de morte e ressurreição. É então a borboleta obsidiana, atributo das divindades ctonianas, associadas à morte.” *Dicionário de símbolos*, p. 139

Da amiga, e a confiança do amigo... Eu já amei/ (...) Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu amei/ Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz! Todos esses amores, cantados aqui pelo eu lírico, foram elementos da poética marioandradina. Ele sintetiza todas as formas em uma única forma – o amor a todos os homens, que é um amor maior onde estão condensados todos os outros amores. É o encontro de Eros e Psique, o encontro da religiosidade dionisíaca, do exercício do gozo, com a ânsia do absoluto, a alma. A raiz deste amor é o próprio Amor – Deus¹⁴⁵ –: *E eu não sabia! Eu bailo de ignorâncias inventivas,/ E a minha sabedoria vem das fontes que eu não sei!/ Quem move meu braço? Quem beija por minha boca?/ Quem sofre e se gasta pelo meu renascido coração?/ Quem? senão o incêndio nascituro do amor?...* O amor pleno não só alimenta o *renascido coração* como sofre juntamente com este. É o amor que sempre renova e jamais acaba na ação cumprida. Tanto o seu coração quanto a sua missão de poeta, assim como o próprio homem, o poeta, estão predestinados.

Entretanto, o eu lírico não deseja assumir sozinho esta missão, talvez por supor que tenha pouco tempo para cumpri-la, ou porque deseja que outros homens compartilhem dessa missão. É preciso atentar para a eleição desses “outros homens”, eles não representam “*gente chamada baixa e ignorante*” que conservam o verdadeiro sentido da vida, o viver a vida com religião, em verdade são os donos da vida: *Por que os donos da vida não me escutam?/ Eu só sei que eu não sei por mim! sabem por mim as fontes/ Da água, e eu bailo de ignorâncias inventivas./ Meu baile é solto como a dor que range, meu/ Baile é tão vário que possui mil sambas insonhados!/ Eu converteria o humano crime num baile mais denso/ Que estas ondas negras de água pesada e oliosa,/ Porque os meus gestos e os meus ritmos nascem/ Do incêndio puro do amor... Repetição.* Observa-se, nestes versos, a retomada da configuração de Deus como dança, *a catira leve e o jongo lento*. A oferenda do eu lírico aos donos da vida é o *baile vário* composto por *mil sambas insonhados*. Por duas vezes aparece no poema o verso: *Eu bailo de ignorâncias inventivas*. Nos dois momentos em que este surge no poema, está relacionado com a construção da

¹⁴⁵ “Quaisquer que sejam as sensaborias poéticas, Amor permanece sempre o deus primeiro, *aquele que assegura não apenas a continuidade das espécies, mas a coesão interna do Cosmo.*” *Dicionário de símbolos*, p. 46

religiosidade marioandradina. É a *ignorância* pelo fato de Deus *se tratar de uma entidade verdadeiramente sobre-humana, que a inteligência* do poeta *não consegue alcançar*, por outro lado, é a *ignorância inventiva* que é fruto tanto do antropofagismo quanto do ecumenismo marioandradino; elementos que configuraram a religiosidade do poeta. Mas a origem dessa “religiosidade” é pautada na *Primeira voz sabida, o Verbo*. Portanto, o eu lírico não pode entender a inversão de valor do sacrifício humano: *Como é possível que o amor se mostre impotente assim/ Ante o ouro pelo qual o sacrificam os homens,/ Trocando a primavera que brinca na face das terras/ Pelo outro tesouro que dorme no fundo baboso do rio!* Todo sacrifício é, em última instância, um desejo de mais vida, ânsia pelo absoluto. Entretanto, o sacrifício humano, no dizer do eu lírico, é desejo do particular, do pequeno, do ínfimo perante o amor, perante o *outro tesouro*. O que poderia ser o *tesouro que dorme no fundo baboso do rio*? O conhecimento fruto do bem e do mal das águas do rio, conhecimento adquirido no exercício de viver e que o poeta deseja transmitir aos homens.

A partir deste momento, as estrofes do poema vão se tornando mais “enxutas”, com um número menor de versos, a impressão que fica é de que o eu lírico vai perdendo o fôlego, está cansado. Entretanto a busca continua, a busca pela possibilidade de ressurreição: *É noite! é noite!... E tudo é noite! E os meus olhos são noite!/ Eu não enxergo sequer as barcaças na noite.(...) Onde irei encontrar a malícia do Boi Paciência/ Redivivo. Flor. Meu suspiro ferido se agarra,/ Não quer sair, enche o peito de ardência ardilosa,/ Abre o olhar, e o meu olhar procura, flor, um tilintar/ Nos ares, nas luzes longe, no peito das águas,/ No reflexo baixo das nuvens.* O eu lírico procura na cidade, envolto na noite, pela flor, pela luz e pela possibilidade de ressurreição. No entanto, só encontra em seu caminho *Formas que fogem, formas/ Indivisa, se atropelando, um tilintar de formas fugidias.* Essas *formas*, fechadas em si mesmas, *mal se abrem, flor, se fecham, flor, flor, informes, inacessíveis,/ Na noite.* O simbolismo da flor é explorado ao máximo pelo poeta. A flor, de maneira geral, é o símbolo do **princípio passivo**; o cálice da flor é o receptáculo da “atividade celeste”¹⁴⁶. Segundo Novalis, a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; a flor identifica-se ao simbolismo da infância e, de

¹⁴⁶ *Dicionário de símbolos*, p. 437.

certo modo, ao do estado edênico¹⁴⁷. Tendo em vista que a flor simboliza, em última instância, o anseio de absoluto, pode-se entender o retorno da presença de Pedro em sua máxima: “- *Havia de ter por certo/ Outra vida bem mais linda/ Por trás da serra! pensou*”. Este desejo pela outra vida, pela transcendência, é o reflexo do amor mais perfeito: *E tudo é noite. Rio, o que eu posso fazer!.../ Rio, meu rio... mas porém há-de haver com certeza/ Outra vida melhor do outro lado de lá/ Da serra! E hei-de guardar silêncio!/ Deste amor mais perfeito do que os homens?...* É a pergunta vital para o poeta: tendo conhecimento desse *amor perfeito*, deveria ele se calar diante dos homens? A resposta a essa pergunta é respondida pelo próprio poema, na verdade uma pergunta retórica, o eu lírico não se cala. Em verdade, ele cantou este *amor mais perfeito que os homens* no decorrer de todo o poema.

A reta final se aproxima, o ponto final, o *ponto leal à terrestre pergunta do homem*,/ *De que o homem há-de nascer*, e neste momento, o eu lírico encontra o seu próprio ponto final, do qual, anteriormente, ele afirmou ter desistido: *Estou pequeno, inútil, bicho da terra, derrotado./ No entanto eu sou maior... Eu sinto uma grandeza infatigável!/ Eu sou maior que os vermes e todos os animais./ E todos os vegetais. E os vulcões vivos e os oceanos,/ Maior... Maior que a multidão do rio acorrentado,/ Maior que a estrela, maior que os adjetivos,/ Sou homem! Vencedor das mortes, bem-nascido além dos dias,/ Transfigurado além das profecias!* O ponto final é o Sagrado. Através da linguagem poética, a linguagem fundante por excelência, o eu lírico fez a sua viagem aos infernos. A busca do poeta, em uma dimensão mais sensível, foi pela essência do ser. Nesta busca, o eu lírico promoveu o autoconhecimento, o conhecer-se pelo outro¹⁴⁸. O canto do poeta culminou por fundar a si próprio, o fez nascer novamente. Diante do sagrado, o poeta se sente pequeno, bicho da terra, mas, ao mesmo tempo, maior, maior que as estrelas, ele se

¹⁴⁷ “Associadas analogicamente às borboletas, tal como elas, as flores representam muitas vezes as **almas dos mortos**. Por isso, a tradição mitológica grega diz que Perséfone, futura rainha dos infernos, foi arrebatada por Hades (Plutão) nas planícies da Sicília, quando se divertia com suas companheiras a colher flores. Com efeito, muitas vezes a flor apresenta-se como figura-arquétipo da alma, como **centro espiritual**.” *Dicionário de símbolos*, p. 438-439

¹⁴⁸ Nas palavras de Octavio Paz: el misterio – esto es ‘la inaccesibilidad absoluta’ – no es sino la expresión de la ‘otredad’, de esto Otro que se presenta como algo por definición ajeno o extraño a nosotros. Lo Otro es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser.” PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. P. 129

sente homem. Na psicologia esse processo de renascimento funcionaria, como já observou Lafetá na análise das imagens poéticas marioandradinas, como o caminho de fluxo e refluxo da libido que, nas enunciações de Jung, funcionaria como o processo de individuação. Este consiste basicamente em um mergulho no interior da personalidade até o encontro do *self*, processo que se dá por meio da alternância de estados de extroversão e de introversão, de acordo com o ritmo vital¹⁴⁹. Entretanto, ao encontrar-se, ao fundar-se, o eu lírico deixa de procurar a essência no outro, ele aceita a morte do *boi*, da *esperança*, e apenas segue o seu percurso, mas diferente, completo: *Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança./ Eu me acho tão cansado em meu furor./ As águas apenas murmuram hostis, água vil mas turrona paulista/ Que sobe e se espraia, levando as auroras represadas/ Para o peito dos sofrimentos dos homens./ ... e tudo é noite. Sob o arco admirável/ Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca./ Uma lágrima apenas, uma lágrima./ Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê*. A lágrima representa a dor e a intercessão; gota que morre evaporando-se, após ter dado testemunho¹⁵⁰. Outrossim, é uma gota de água salgada em um universo de água doce, o que reforça a idéia de solidão, de eleição, do eu lírico. A gota salgada, *apenas uma lágrima*, marca o contraponto da visão paradisíaca à qual o rio Tietê se privava ao entrar pela terra dos homens.

¹⁴⁹ Para subsidiar a sua argumentação, Lafetá apoia-se nas análises feitas por Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*. London, Oxford, University Press, 1948; baseia-se especialmente no capítulo II – “A study of ‘The Ancient Mariner’ and of the Rebirth Archetype, p. 26-89 “... é nesse fluxo e refluxo da libido, do Nirvana para a vida e vice-versa, que Maud Bodkin vê as razões psicológicas da ‘viagem na noite’ e do arquétipo do Renascimento; há um desequilíbrio nas relações do sujeito com o mundo, e as tentativas de reencontrar o equilíbrio constituem a própria essência das imagens de sofrimento, nojo e horror; o final do processo, a fixação de relações mais adequadas, é visto por ela como o instante em que o sujeito ‘renasce’, isto é, incorpora-se em uma nova identidade, mais forte e estável.” *Paciente arlequinada*, p. 137

¹⁵⁰ *Dicionário de símbolos*, p. 533.

Capítulo 3

A Tríplice

Muitos elementos surgiram no decorrer da análise dos cinco poemas apresentados: a crítica à atitude farisaica; a *hybris*; as profecias; a fecundidade e os ritos de vegetação presentes na figura do boi, dos deuses mitológicos, da água e da noite, dos intermediários entre os homens e a divindade; a religiosidade dionisíaca; a crítica ao apostolado corrompido dos “Herdeiros da Escola”; o viver a vida com religião; o pansensualismo e a bivialidade; ateísmo é o oposto de felicidade; entre outros. Alguns desses elementos apareceram em todos os cinco poemas de forma direta ou indireta, demonstrando serem eles elementos constantes da poética marioandradina.

O que presidiu a escolha destes poemas de Mário de Andrade? Por que, dentre a variedade de mais de 245 poemas publicados, somente estes cinco poemas foram selecionados? A justificativa para a escolha de “Jorobabel”, “Domingo”, “Religião”, “Carnaval Carioca” e “A Meditação sobre o Tietê” deriva da necessidade de estabelecer o paradigma, um paradigma para o entendimento e apreensão da religiosidade marioandradina. Mais, os cinco poemas possibilitam a identificação de uma progressão “crescente” da religiosidade marioandradina: o conflito interno entre a própria crença e a atitude da Igreja, a configuração da religiosidade dionisíaca e o alcance da religiosidade plena, o encontro com o absoluto que se dá pelo auto-encontro. Entretanto, outros poemas, disseminados em diferentes momentos da obra poética de Mário de Andrade, apresentam estes mesmos elementos. Alguns exemplos:

Clã do jabuti:

*Nós somos na Terra o grande milagre do amor!
E embora tão diversa a nossa vida
Dançamos juntos no carnaval das gentes,
Bloco pachola do ‘Custa mas vai!’*

Remate de males:

*Sou bom só nos domingos e dias-santos!
Só nas meias o dia-santo é quotidiano!*

*Vida
Arame
Crimes
Quidam
Cama e pança!
Viva a dança!
Dança viva!
Vivedouro de alegria!
Eu danço!
Mãos e pés, músculos, cérebro...
Muito de indústria me fiz careca,
Dei um salão aos meus pensamentos!
(...)*

O carro da miséria:

*Vou me embora paz da terra
Paz da terra repartida
Uns têm terra muita terra
Outros nem pra uma dormida*

A costela do grã cão:

*A vida é para mim está se vendo,
Uma felicidade sem repouso;
Eu nem sei si gozo, pois que o gozo
Só pode ser medido em se sofrendo.*

Livro azul:

*E voltarei sempre de-noite às tuas carícias,
E serão búzios e bumbas e tripúdios invisíveis
Porque a Divindade muito naturalmente virá.
Agressiva Ela virá sentar em nosso teto,
E seus monstruosos pés pesarão sobre nossas cabeças,
De-noite, sobre nossas cabeças inutilizadas pelo amor.*

Entretanto, nos cinco poemas selecionados, encontram-se os elementos básicos – elementos que subsidiarão a análise dos demais poemas – para a configuração da religiosidade marioandradina, uma religiosidade que, mesmo sendo fruto de uma “construção”, não perde o caráter do gênero que a define. Esta poesia, mesmo que não

obviamente, traz em si a ânsia pelo absoluto presente no desejo de transformar. Como bem observou a professora Suzi Frankl Sperber, na palestra que proferiu no dia 30/10/01¹, o poder de transformação, ligado ao anseio humano de absoluto, encontra analogia na alquimia – o desejo de transformar ferro em ouro. Outrossim, a alquimia é reconhecida, sobretudo, pela busca da pedra filosofal e do elixir da longa vida. O ouro, dizem os textos védicos, é a imortalidade e o simbolismo alquímico situa-se no plano cosmológico. Segundo Angelus Silesius, é o coração que se transforma em ouro². Portanto, o anseio pelo absoluto, o desejo de transformação, presente em muitos dos elementos que Mário de Andrade lança mão na construção de sua obra poética, define a religião deste homem – uma religião cujo pilar é a alteridade.

A questão da alteridade foi apontada durante todo o trabalho como o elemento que permite a apreensão do sagrado na poesia marioandradina. A alteridade abre a possibilidade para o entendimento dos “outros”: o ser outro, o colocar-se ou constituir-se como outro, ou ainda, o totalmente Outro. Como pode ficar claro durante toda a pesquisa, a presença do “outro”, na poesia de Mário de Andrade, é constante, o poeta se dirige a e é dirigido por esta “presença”. Todos os elementos, citados anteriormente, decorrem dessa relação vital do poeta com o outro.

A sua Loucura, a coroa de luz depositada aos pés verdes da Santa Maria, é moldada na sua posição entre o divino e o homem: *A minha voz tem dedos muito claros/ Que vão roçar nos lábios do Senhor;/ Mas as minhas tranças muito negras/ Emaranharam-se nas raízes do jacarandá... (...) Os meus olhos têm beijos muito verdes/ Que vão cair às plantas do Senhor;/ Mas as minhas mãos muito frágeis/ Apoiaram-se nas faldas do Cubatão... (...) Os meus joelhos têm quedas muito crentes/ Que vão bater no peito do Senhor;/ Mas os*

¹ Esta palestra foi proferida na mesa de debates promovida pelo VII Seminário de Teses em Andamento, realizado no período de 30 de out. a 01 de nov. de 2001, no Instituto de Estudo da Linguagem – Unicamp. O tema da palestra era: “Deus na literatura” e a mesa de debate foi composta pelas professoras doutoras Adélia Toledo Bezerra de Menezes, Adma Fadul Muhana e Suzi Frankl Sperber.

² “Se, através de uma polarização tardia, os chineses distinguem a alquimia interna (*nei-tan*) da alquimia interna (*wai-tan*) – embora a segunda não seja senão o símbolo da primeira – a simbólica é claramente exposta no Ocidente por um certo Angelus Silesius: *o chumbo transforma-se em ouro, e o acaso dissipa-se quando, com Deus, eu sou transformado por Deus em Deus. É o coração que se transforma em ouro do mais fino; o Cristo ou a graça divina é que são a tintura.*” *Dicionário de símbolos*, p. 38

*meus suspiros muito louros/ Entreteceram-se com a rama dos cafezais...*³ O que é perceptível nestes versos é a dicotomia entre o mundo material e o mundo divino, ou, entre o corpo e a alma. A tese defendida neste trabalho é de que o poeta encontrou em seus poemas uma forma de conciliar os dois modos de ser no mundo – o sagrado e o profano. A conciliação se deu pela unificação destes pela alteridade. Ou seja, a alteridade é o espaço de unificação de todos os elementos que compõem a religiosidade marioandradina. Segundo Aristóteles, a distinção de um gênero em várias espécies e a diferença dessas espécies na unidade de um gênero implica uma alteridade inerente ao próprio gênero: isto é, uma alteridade que diferencia o gênero e o torna intrinsecamente diverso⁴. A alteridade funciona como um gênero para o poeta, um gênero que consolida a diversidade dos elementos que configuram a sua religiosidade. A alteridade, enquanto unidade, é o elemento possibilitador da abertura para o Sagrado na poesia de Mário de Andrade. Outrossim, o entendimento de Deus como dança simboliza este caminho que a alteridade tomou. Na dança existe a presença do corpo que simboliza o profano, o material, por outro lado, o espaço da dança é o espaço da socialização – do encontro dos outros, o outro que é o que está fora, e o outro que é o não-ser. Ou seja, este espaço abre a possibilidade para a manifestação do Outro – do Sagrado. Segundo Octavio Paz, *la experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad*⁵.

Ainda com relação à dança: se o Sagrado é a unidade, como é possível ter acesso a Ele? Na interpretação de Octavio Paz, o acesso ao Sagrado se dá pelo “salto mortal”, um salto mortal para a *otra orilla*. Aqui, retorna o sentido da dança como rejeição de toda a dualidade do temporal para reencontrar, de um salto, a unidade primeira.

O caminho para o Sagrado é, também, o caminho para si mesmo, para a vida e morte que estão contidos neste salto, neste instante mágico em que o ser se desvela a si mesmo. E para ter acesso a esse “outro” é preciso morrer para nascer de novo, por isso

³ Esta é a voz “Minha Loucura” que faz parte do oratório profano “As Enfiaturas do Ipiranga”. *Poesias completas*, p. 108-109.

⁴ *Dicionário de filosofia*, p. 32.

⁵ *El arco y la lira*, p. 133

“salto mortal”, o salto para a outra borda. A metáfora é perfeita, é o salto na medida em que, de acordo com a etimologia do vocábulo, é o movimento com que um homem ou um animal se eleva do solo ou do lugar onde se acha, para vencer um espaço ou obstáculo, ou ainda, representa uma transição rápida. Elevar-se do solo é transcender, vencer o obstáculo é vencer os sentimentos do *tremendum*, da repulsa e da atração, e permitir essa morte em vida no desejo de mais vida, de vida nova, ressurgida. Seguindo igualmente o sentido etimológico do vocábulo mortal, ou seja, o que está sujeito à morte, reforça-se a perfeição da metáfora. Um outro sentido da palavra é o próprio ser humano e dessa forma fica mais forte a metáfora do “salto mortal” que pode ser transcrita como “salto humano”. Isso só viria a reforçar o sentimento de esvaziamento, de apagamento, do ser ante o Sagrado. O outro é, na verdade, o duplo. De acordo com Paz, o Sagrado está intimamente ligado ao *Dasein* pois que a sua manifestação é um desvelar do ser, do Homem; o que foi verificado no poema “A Meditação sobre o Tietê”

De retorno à questão da alteridade como elemento unificador da diversidade, é preciso ter em mente, para bem compreender esta relação, o elemento que a possibilitou – o amor. Em muitos momentos neste trabalho, principalmente nos relatos testemunhais do escritor, o amor aos homens foi cantado como o impulsionador da criação da obra-de-arte marioandradina. Muitas foram as máximas proferidas pelo poeta neste sentido: (...) *orientei toda minha obra com sacrifício de qualquer idéia de perfeição. Fiz e faço ‘arte de ação’. Como ser individual e como amante de humanidade, eu devo eu tenho que mover o gesto do meu braço, a palavra da minha boca, eu tenho que render; Eu estuo e quebro-me de amor por todos os homens. Surpreende-me esta impossibilidade de malquerer os meus inimigos e só Deus sabe quantos são, e que ferozes; (...) alguma coisa mais importante que a minha importância futura tenho certeza que ficará e em que tive minha importância: a vida de todos pela qual não sei porque mistério imenso a gente se sacrifica amando sem querer. Não é por nenhum ideal de Brasil futuro que estou me sacrificando não, é porque gosto mesmo de gente e porque gosto trabalho, mesmo que não queira, sempre matutando nessa gente; Quero ser entendido. Porque si é verdade que Deus me deu alguma coisa superior, é num desejo que os outros se beneficiem dessa coisa; A parte messiânica do meu esforço, o sacrificar minhas obras, escrevendo-as em língua que ainda não é língua, não é*

sacrifício de Jesus, é uma necessidade fatal do meu espírito e da minha maneira de amar, só isso. Mesmo com o risco de incorrer na redundância, e na exaustão, as citações foram reproduzidas novamente aqui, na intenção clara de marcar a posição do escritor. Estes fragmentos foram retirados de várias cartas dirigidas a diferentes remetentes. Isso só vem corroborar o entendimento da “construção” da religiosidade de Mário de Andrade e no desejo do poeta de entregar, oferecer, a chave para o entendimento de sua obra-de-arte.

O fato de o amor ser o elemento que faz a intermediação entre a alteridade e o sagrado, justifica-se pela característica conciliatória deste. Como foi visto na análise de “Carnaval Carioca” o amor, Cupido ou Eros, traduz o *complexio oppositorum*, ou, *coincidentia contrariorum*; ou seja, possui, intrínseco a ele, a potência unificadora. O amor é a pulsão fundamental do ser, que impele toda existência a se realizar na ação⁶. E a ação do poeta é concretizada na obra-de-arte, que, segundo este, guarda a essência do ser humano.

Octavio Paz⁷ faz uma analogia entre o amor platônico e o amor cristão. De acordo com Paz, o platonismo busca a desencarnação, nega o corpo, já o misticismo cristão, a exemplo de Jesus, é sobretudo um amor que se transforma em carne. Carne que é oferecida em sacrifício por amor dos homens, para salvá-los. Entretanto, ambos coincidem na vontade de romper com este mundo e subir ao outro. Como no amor cristão, Mário de Andrade assume a importância do corpo – na dança – como fator de transcendência. E o valor do sacrifício do Cristo é de vital importância para a relação do poeta com o seu amor aos homens. Afinal, Emanuel – deus conosco – funciona como o paradigma do verdadeiro amor. Retoma-se aqui, a enunciação feita pelo poeta em carta a Carlos Drummond de Andrade: *Esta diferença essencial entre mim e vocês todos os demais modernistas do Brasil explica os sacrifícios de minha arte. Sacrifícios que o não são porque formam a realidade mais comovente, palpável e desejada por mim da minha vida. Eu não terei de pedir ao Pai que me afaste o cálix da boca porque me embebedo com ele deliciosamente.* O

⁶ “Nesse sentido, é simbolizado pela cruz, síntese das correntes horizontais e das correntes verticais; pelo binômio chinês do *Yang-Yin*. De um ponto de vista cósmico, após a explosão do ser em múltiplos seres, é a força que dirige o retorno à unidade; é a reintegração do universo, marcada pela passagem da unidade inconsciente do caos primitivo à unidade consciente da ordem definitiva.” *Dicionário de símbolos*, p. 46.

⁷ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. 4ª ed.. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 2001.

sacrifício, primeiramente, é bem aceito por aquele que muitas vezes afirmou viver a dor com religião, segundo, porque é a representação maior que o amor pode ter – a entrega da própria vida em favor do outro, por amor ao outro – e diretamente – o amor ao Outro.

No início do primeiro capítulo, afirmou-se que a definição de Deus era, até certo ponto, impossível, melhor, difícil. Por isso o silêncio permanecia, alimentando mesmo a perpetuidade de Deus na mente dos homens. Entretanto, o amor aos homens, como exercício do amor a Deus, suspende o silêncio do poeta. E este trabalho se encerra com as palavras do autor:

Eu sou a fonte da vida
Do meu corpo nasce a terra
Na minha boca floresce
A palavra que será.

Conclusões

É difícil a tarefa de concluir um trabalho que não atingiu o seu “ponto final”. Não que ele não tenha atingido o seu objetivo, mas as idéias e conceitos fundadores da investigação acabaram por ampliar as possibilidades de abordagem da pesquisa.

Um dos primeiros fundamentos conquistados foi o estabelecimento da distinção entre religião, religiosidade e sagrado na obra poética marioandradina. A religião no senso comum há de significar o dever sacro do homem religioso: ir à missa aos domingos, fazer as orações e os jejuns conforme a ordem religiosa à qual pertence. Para Mário de Andrade a religião é, antes de tudo, um comportamento, o comportamento do homem na, frente, a vida. Da mesma forma, a religiosidade que, no senso comum, significa a relação do sujeito com Deus, com o mistério, em Mário de Andrade, esta é apreendida de outra forma. A religiosidade marioandradina é a relação do sujeito com Deus via o “outro”, e não se dá de outra forma. O “outro” é o elemento fundamental da religiosidade de Mário de Andrade. Tendo em vista este fundamento, foi importante perceber como estes conceitos foram construídos pelo poeta nos seus poemas e como eles foram se modificando, moldando-se, na medida em que o poeta e sua poesia “amadureciam”. Perceber as nuances dos conceitos religião e religiosidade, no sentido em que estudiosos da questão abordam, presentes no entendimento que o poeta tem dos mesmos. Da mesma forma, perceber como o sagrado se manifestou na poesia marioandradina. Entender como a presença do “outro” foi primordial para essa manifestação, sendo mesmo o elemento que a sustenta. Diante deste fato, é perceptível o fato de que a religiosidade marioandradina possui bases fortemente centradas na questão política e ideológica do engajamento intelectual. Pode-se, inclusive, perceber que o escritor antecipa conceitos e idéias que só irão aparecer nos anos 60 e 70, notadamente com a Teologia da Libertação.

Quanto às análises dos poemas, foi importante perceber ainda, mesmo na primeira fase, um tratamento diferenciado do dogma nos poemas em que este aparecia de forma mais explícita. A liberdade e a flexibilidade com que o poeta lida com o dogma abriu espaço para a apreensão da religiosidade dionisiaca. O dionisismo nietzscheano, a vida

plena e o exercício do gozo parecem, neste segundo momento, “resolver”, “equacionar” os anseios do poeta por uma definição ideológica e filosófica da vida. Entretanto, no terceiro momento, quando o poeta se defronta com a verdade do trágico, o dionisismo não resolve, não supre esses anseios. A felicidade plena transforma-se em “demagogia pura”: *És tu jocoso enquanto o ato gratuito se esvazia:/ Demagogia*. Neste momento, a religiosidade marioandradina sofre uma metamorfose profunda. “A Meditação sobre o Tietê” encontra analogia na “Alegoria da Caverna”¹ de Platão: é a busca pela luz, pelo conhecimento. Um conhecimento que se dá pela noite, que provoca dor: *A própria dor é uma felicidade*. De acordo com Platão, se alguém soltasse um dos homens da caverna, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz, ao fazer tudo isso, sentiria dor, e o deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objetos cujas sombras via outrora. O eu lírico, na “Meditação”, comporta-se como aquele que já passou por este processo, já esteve em contato com as verdades superiores e deseja compartilhar este conhecimento com os outros homens: *Não me escutam? Por que não me escutam?/ (...) Todos os donos da vida?/ Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segredo,/ Eu lhes dava tudo aquilo que fica pra cá do grito/ Metálico dos números, e tudo/ O que está além da insinuação cruenta da posse*. O poeta estabelece o jogo entre o claro e o escuro, a noite e a lua, como a demonstrar que ele, como poeta-profeta, já esteve na caverna escura e também já experimentou a luz, portanto, ele é o “messias”.

Mas quem fosse inteligente lembrar-se-ia de que as perturbações visuais são duplas, e por dupla causa, da passagem da luz à sombra, e da sombra à luz. Se compreendesse que o mesmo se passa com a alma, quando visse alguma perturbada e incapaz de ver, não riria sem razão, mas reparava se ela não estaria antes ofuscada por falta de hábito, por vir de uma vida mais

¹ “Suponha uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma estranha abertura para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa elevação, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se constituiu um pequeno muro, no gênero do tapumes que os homens dos ‘robertos’ colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles. (...) ao longo deste muro homens que transportam toda a espécie de objetos, que o ultrapassam: estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de lavor, como é natural, dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados.” PLATÃO, *A república*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 210.

luminosa, ou se, por vir de uma maior ignorância a uma luz mais brilhante, não estaria deslumbrada por reflexos demasiadamente refulgentes; à primeira, deveria felicitar pelas suas condições e pelo seu gênero de vida; da segunda ter compaixão e, se quisesse trocar dela, seria menos risível essa zombaria do que se se aplicasse àquela que descia do mundo luminoso.²

O que se destaca do trecho acima é a questão do olhar atencioso para com o outro, é o olhar daquele que conhece a natureza humana. Somente poderia se arvorar como messias aquele que é um profundo conhecedor dessa natureza. Seria natural que um homem que dedicou a sua vida ao outro, foi capaz de sacrifícios por este, se sentisse na qualidade de ungido, de messias. Afinal, o poeta se sentia responsável pela humanidade: *É certo que eu me sentia responsabilizado pelas fraquezas e as desgraças dos homens*. A religiosidade marioandradina, portanto, não busca a ascensão, ela é horizontal, plana, exercida entre os homens, mas é por meio dessa horizontalidade que o poeta, que a sua poesia, atinge a ascese.

Por outro lado, existe o homem, o ser social que em muitos momentos determina as nuances da religiosidade marioandradina. Exemplo disso é o trato que o poeta tem para com a “burguesia”. Os versos de *Paulicéia Desvairada* possuem uma temática claramente de agressão ao burguês: *Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!// Morte ao burguês de giôlhos,/ Cheirando religião e que não crê em Deus!// Ódio vermelho! Ódio fecundo” Ódio cíclico!// Ódio fundamento, sem perdão!* Em outros livros encontra-se outros poemas de igual direção. Nestes versos, assim como no “Conto de Natal”, Mário de Andrade acusa a burguesia de maneira sádica, porém permanece a pergunta: onde está o outro personagem dessa história? Para todo opressor existe um oprimido, onde estaria ele nestes poemas? No “Conto de Natal” o judeu, ou o sírio, bate em algumas portas, procura pousada, procura pelo sentido primeiro do Natal, porém a questão permanece: por que ele não bate na porta de um oprimido? Por que ele não procura pela manjedoura? Por que tanta raiva contra o burguês? Por que tanta violência? Daí poderíamos pensar em uma espécie de sadismo do

² *A república*, p. 213.

poeta que deseja punir o opressor, punir aquele que possui o poder de resgatar o “outro”, mas não o faz. Entretanto, o judeu, ao fustigar as carnes das pessoas presentes no restaurante, sabe, inconscientemente, qual será o seu fim – a morte. Dessa forma, o sadismo passaria a ser visto como sado-masochismo, como auto-flagelo. E, no limite, o autoflagelo está ligado ao Sagrado. É o sacrifício, é a doação. E o sacrifício, sempre tematizado pelo poeta, encontra, aqui, analogia com o simbolismo do pelicano, ave aquática que, segundo a lenda, rasga o próprio peito para alimentar, com suas entranhas, seus filhotes, quando não encontra alimento. O autoflagelo é uma forma de autopunição, por isso o escritor afirma em “O Movimento Modernista”: *Meu aristocracismo me puniu*. E onde estava a semente dessa consciência de dever a cumprir, de compromisso para com a humanidade? Lá, nos primeiros versos publicados. Ou seja, desde o início, ou antes, desde sempre.

ANEXO I

CONTO DO NATAL^{*}

Seriam porventura dez horas da noite...

Desde muitos dias os jornais vinham polindo a curiosidade pública, estufados de notícias e reclamos de festa. O Clube automobilístico dava o seu primeiro grande baile. Tinham vindo de Londres as marcas do cotilhão e corria que as prendas seriam de sublimado gosto e valor. Os restaurantes anunciavam orgíacos revelhões de natal. Os gremios carnavalescos agitavam-se.

Seriam porventura dez horas da noite quando esse homem entrou na praça Antonio Prado. Trazia uma pequena mala de viagem. Chegara sem dúvida de longe e denunciava cansaço e tédio. Sírio ou judeu? Magro, meão na altura, dum moreno doentio abria admirativamente os olhos molhados de tristeza e calmos como um bálsamo. Barba dura sem trato. Os lábios emoldurados no crespo dos cabelos moviam-se como si rezassem. O ombro direito mais baixo que o outro parecia suportar forte peso e quem lhe visse as costas das mãos notara duas cicatrizes como feitas por balas. Fraque escuro, bastante velho. Chapéu gasto dum negro oscilante.

Desanimava. Já se retirara de muitos hotéis sempre batido pela mesma negativa: - Que se há-de fazer! Não há mais quarto!

Alcançada a praça o judeu estacou. Pôs no chão a maleta e recostado a um poste mirou o vaivém. O povo comprimia-se. Erravam maltrapilhos aos grupos conversando alto. Os burgueses passavam esmerados no trajar. No ambiente iluminado dos automóveis esplendiam os peitilhos e as carnes desnudadas e aos cachos as mulheres-da-vida roçavam pela multidão, bamboleando-se, olhos pintados, lábios encrustados de carmim. Boiando no espaço estrias de odores sensuais.

O homem olhava e olhava. Parecia admiradíssimo.

^{*} As correções e atualizações da grafia de alguns vocábulos tais como: dansar, geito, burguezes, etc. foram feitas neste texto.

Por várias vezes fez o gesto de tirar o chapéu mas a timidez dolorosa gelava-lhe o movimento. Continuava a olhar.

- Vais ao baile do Clube?
- Não arranjei convite. Você vai?
- Onde irás hoje?
- Como não! Toda São Paulo estará lá.
- Ao “reveillon” do Hotel Sportsman.
- Vamos ao Trianon!
- Porquê não vens comigo à casa dos Marques? Há lá um “Souper-rose”.
- Impossível.
- Por que?
- Não posso. Vou ter com a Amélia.
- Ah...

Tirando respeitoso o chapéu, o oriental dirigiu-se por fim ao homem que dissera “ir ter com a Amélia” e perguntou-lhe com uma voz tão suave como os olhos – caíam-lhe os cabelos pelas orelhas, pelo colarinho:

- O senhor vai sem dúvida para o seu lar...
De certo um louco. Não, bêbedo apenas. O outro deu de ombros. Descartou-se;
- Não.
- Mas... e o senhor poderia informar-me... não é noite de Natal?...
- Parece (E sorria). Estamos a 24 de Dezembro.
- Mas...

O homem da Amélia tocara no chapéu e partira. Desolação, no sacudir lento da cabeça. agarrando a maleta o judeu recomeçou a andar. Tomou pela rua de São Bento, venceu o último gomo da rua Direita, atingiu o Viaduto. A vista era maravilhosa. À direita, empinando sobre o parque fundo, o Clube Automobilístico arreado de lâmpadas de cor. a mole do edifício entrajada pelo multicolorido da eletricidade parecia um enorme foco de luz branca. Do outro lado do viaduto, na esplanada, debruava a noite o perfil dum teatro.

O judeu perdia-se na visão do espetáculo. Aproximava-se do largo espaço da esplanada onde no asfalto silencioso escorregava outro cortejo de autos. Cada carro

guardava outra mulher risonha a suportar toda a riqueza no pescoço. Feixes de operários estacados aqui e além. O rutilar daqueles monumentos, o anormal da comemoração batendo na pele angulosa dos vilões fazia explodir uma faísca de admiração e cobiça. Toda a população dos bairros miseráveis despejara-se no centro. Viera divertir-se. sim: divertir-se.

O sírio entrou por uma rua escura que entestava com o teatro. Incomodava-o a maleta. Num momento, trambolho entre dois suportes de andaime. Partiu ligeiro, atirando as pernas para frente, como pessoa a quem chamam atrás e não quer ouvir.

Obelisco. E na subida vagarosa, lido numa placa de esquina: Rua da Consolação. Aqui o alarido já se espriava discreto na surdomudez das moradias adormecidas.

Subiu pela rua. De repente parou diante da porta. Bateu e esperou. Acolheu-o uma criada de voz áspera:

- Por que não tocou a campainha? não tem olhos? Que quer?
- Desculpe. Queria falar com o dono da casa...
- Não tem ninguém. Foram na festa.

Partiu de novo. Mais adiante animou-se a bater outra vez. Nem criada. E na aspiração de encontrar uma família em casa, batia agora de porta em porta. Desesperação febril. Persistência de poeta. Uma vez a família estava. Que divino prazer lhe paga o esforço! Mas o chefe não podia aparecer. Lamentações lá dentro. Alguém está morrendo. Deus o leve!

Mais ou menos uma hora, depois de ter subido toda a rua, o judeu desembocou na avenida. A faixa tremente da luz talhava-a pelo meio mas dos lados, as árvores escureciam o pavimento livre das calçadas. Entre jardins onde a vegetação prolongava sombra e frescor, as vivendas enramadas de trepadeiras, como bacantes, dormindo. Sono mortuário. Apenas ao longe gritava um edifício qualquer num acervo de luzes. O judeu parou. O pó caiara-lhe as botinas e a beirada das calças. O cansaço rasgara-lhe ruga funda sob os olhos e os lábios sempre murmurantes pendiam-lhe da boca secos e abertos. O pergaminho rofo do rosto polira-se de suor. Limpando-se descuidado, recomeçou a andar muito rápido para o lado das luzes.

Atravessados quasi em carreiras 5 ou 6 quarteirões chegou ao trecho iluminado. Era uma praça artificial construída ao lado da avenida. Alguns degraus pares muito unidos. sob ósseos caramanchões de cimento armado agrupavam-se em redor da cerveja homens de

olhares turvos, bocas fartas. Entre o zumzum da multidão brincavam nas brisas, moderadas pela distância, melodias moles de flautas e violas. Por toda a parte a mesma alegria fulgindo na luz.

Daquele miradouro via-se a cidade irrequietamente estirada sobre colinas e vales de surpresa. Os revérberos confundiam-se na claridade ambiente e nos longes recortados um grande halo mascarava de santa a Paulicéa. Apoteose.

Mas o judeu mal reparou nos enfeites com que o homem recamara aquela página da Terra. Olhava apenas a multidão, perscrutava todos os olhares. Procuraria alguém?... Quasi que corria no sentido dos passeantes ora afastando-se ao contacto de uns ora atirando-se para outros como que reconhecendo. Desiludia-se entretanto e procurava mais, procurava debatendo-se na turba-multa. Enfim desanimado notou duas escadinhas conducentes ao subsolo. Espiou. Outro restaurante! Fugiu para a rua. A fila imóvel dos autos Corrilhos de motoristas e a guisalhante frase obscena. Passou. Ia afundar-se de novo no deserto da avenida. Mudou de resolução. Retornou de novo para o lado e uma longa mecha de cabelos oscilava-lhe na frente como um pêndulo. Os motoristas reparavam nele. Riram-se. Houve mesmo um miradouro. Desceu os degraus. Um negrinho todo vermelho quis recusar-lhe a entrada. O oriental imobilizou-o com o olhar. Entrou. Percorreu os compartimentos. O mesmo desperdício de luz e mais as flores, os tapetes... Bem-estar! Numa antítese à brancura reta das paredes o sensualismo de couros almofadados. E o salão nobre. E a orgia escancarada.

Todo o recinto era branco. Dispostas a poucos metros das paredes as colunas apoiavam o teto baixo no qual os candelabros plagiavam a luz solar. Esgalcos espelhos no entremeio das portas fenestradas eram como olhos em pasmo imóvel. as flores feminilizavam colunas e alampadarios, poluíam seu odor misturando-o à emanção das carnes suarentas e nessa decoração de fantasia apinhava-se comendo e bebendo sorrindo e cantando uma comparsaria heterogênea.

Bem na frente do judeu sentados em torno duma mesa, estavam dois homens e uma mulher. Falavam língua estranha cheia de acentos guturais. Seriam ingleses... Os homens loiros e vermelhos denunciavam a proporção considerável da altura pelo esguião dos torsos e dos membros mas a perfeição das casacas dava-lhes à figura um alto quê de aristocracia.

A mulher era profundamente bela. Trajava preto. Gaze. A fazenda envolvia-lhe a plasticidade das ancas e das pernas, dando a impressão de que o busto saísse duma caligem. O vestido como que terminava na cintura. Um tufo de tules brancos subia sem propriamente encobrir até a parte dos seios, prendendo-se ao ombro esquerdo por um rubi. Sobre a perfeição daquele corpo a cabeça era outra perfeição. Na brancura multicolor da pele queimava uma boca louca rindo alto. As narículas quase vítreas palpitavam voluptuárias como asas de pombas. Os olhos eram da maior fascinação no arqueado das sobrancelhas, na ondulação das pálpebras, no verde das pupilas más. E colmava o esplendor uma cabeleira de pesadas ondas castanhas.

Já tonta, meneando o corpo, estendendo os braços virgens de jóias sobre a toalha, oferecia-se à contemplação abusiva da luz. E era também no alaranjado de sua carnadura que os dois ingleses apascentavam os olhares.

Em torno de todas as mesas, como refrão do prazer rico repetia-se a mesma tela: Homens rudes acoitados pelo desejo, mulheres incastas perfeitas maravilhosas.

Do outro lado do salão a orquestra vibrou. Ritmo de dança, lento brutesco. Balançaram dois ou três pares num círculo subitamente vazio. Um dos ingleses e a mulher de preto puseram-se a dançar. Inteiramente abraçada pelo homem ela jungia-se a ele, agarrava-se-lhe de tal jeito que formavam um corpo só. Ondulavam na cadência da música: ora partiam céleres como uma fuga, parando longamente depois como um espasmo. Ora se afastavam um do outro num requebro, ora mais se uniam e o braço esquerdo dela rastejava como um crótalo no dorso negro da casaca. Dançavam com os sentidos e a mulher na ascensão do calor e da volúpia, mostrava na juntura esquerda dos lábios um começo de língua.

O judeu continuava a olhar. Seguia os pares no baloiço do tango, esforçando-se por disfarçar com a imobilidade a excitação interior. Mas juntas nas costas tremiam-lhe as mãos mordidas pelos dedos.

Enfim vibrados os últimos acordes os dançarinos pararam. A inglesa seguida pelo parceiro, arrebatando os olhares que lhe impediam a passagem, viera sentar-se. Incrível! O judeu bufando com tal veemência que os botões saltaram e tirando dum bolso interno uma trífida correia de couro fustigara a espádua da mulher. Tal fora a energia da relhada que o

sangue imediatamente brotava no vergão enquanto a infeliz uivava ajoelhando. O golpe arreventara a gaze junto ao ombro. Seio lunar!

Mas o judeu malhava indiferente todas as formosuras.

Um primeiro imenso espanto paralisou a reação daqueles bêbados. O fustigador derribando cadeiras e mesas atravessava os renques de pusilanes, cortava caras braços nus. Tumulto. Balbúrdia dissonante. O mulhério berrava. Os homens temendo serem atingidos pela correia do louco fugiam dele na impiedosa comicidade das casacas. Arremessavam-lhe de longe copos e garrafas. Mas ele percorria em alargados passos o salão, castigando todos com furor. Onde a correia assentava negrejava um sulco, chispava um uivo.

Nos primeiros segundos... Depois, açulados pelo número, os homens já se expunham mais aos golpes na esperança de bater e derrubar. O círculo apertava-se. O oriental teve de defender-se. Vendo junto à parede um amontoado de mesas saltou sobre ele. Abandonara o chicote, empunhara uma cadeira, esbordoava com ela os que procuravam aproximar-se. Impossível atingi-lo. Seus braços moviam-se agílimos tonteando cabeças, derreando mãos.

As mulheres agrupadas à distância reagiam também. As taças, pratos, copos, atirados por elas sem nenhuma direção, acertavam nos alampadários cujos focos arreventavam com fofos estampidos soturnos. As luzes apagadas esmoreciam a nitidez do salão e as sombras enlutavam o espaço, diluindo os corpos numa semi-obscuridade pavorosa.

Mais gente se acorria. Os passeantes do miradouro atulhando as portadas saboreavam em meio susto a luta. Os motoristas procuravam roubar bebidas. A polícia telefonava pedindo reforços.

Mas o oriental já começava a arquejar. Seus lábios grunhiam entrechocantes. Uma garrafa acertara-lhe na frente. O chapéu saltando da cabeça, descobriu na empastada desordem das madeixas a rachadura sangrando. O sangue carminava-lhe o rosto, cegara-lhe o olho esquerdo, entrava-lhe na boca e escorrendo pelo hissope da barba, espirrava sobre a matilha gotas quentes.

Afinal alguém consegue agarrar-lhe a perna. Puxa-o com força. ele tomba batendo-se. Todos tombam sobre ele. Ninguém lhe perdoa a desforra. Os que estão atrás levantam os punhos inofensivos para o alto, esperando a vez. Desapareceu. O molho de homens.

Chega a polícia. A autoridade só com muita luta usando força livra o mísero. No charco de champanha, sangue, vidros estilhaçados ele jaz expirante pernas unidas, braços estendidos para os lados, olhos fixos no alto, como querendo perfurar as traves do teto e espriar-se na claridade fosca da antemanhã.

Levaram-no entre insultos.

o o o

Todo jornal comentava o caso no dia seguinte. O público lia, rebochado no inédito do escândalo, as invenções idiotas, as mentiras sensacionais dos noticiaristas.

Entanto, nas múltiplas edições dos diários, relegado às derradeiras páginas, repetia-se o estribilho perdido que ninguém leu. Homessa! curioso... Um guarda-noturno achara rente a uma casa em construção uma pequena mala de viagem. Aberta na mais próxima, encontraram nela entre roupas usadas e de preço pobre uma taboinha com dizeres apagados, quatro grandes cravos carcomidos pela ferrugem e uma coroa feita com um trançado de ramos em que havia nódoas de sangue velho e restavam alguns espinhos.

(1914)

ANEXO II

Téias, rei da Síria, tinha uma filha, Mirra ou Esmirna, que, desejando competir em beleza com a deusa do amor, foi por esta terrivelmente castigada, concebendo uma paixão incestuosa pelo próprio pai. Com auxílio de sua aia, Hipólita, conseguiu enganar Téias, unindo-se a ele durante doze noites consecutivas. Na derradeira noite, o pai percebeu o engodo e perseguiu a filha com a intenção de matá-la. Mirra colocou-se sob a proteção dos deuses, que a transformaram na árvore que tem seu nome. Meses depois, a casca da “mirra” começou a inchar e no décimo mês se abriu, nascendo Adônis. Tocada pela beleza da criança, Afrodite recolheu-a e a confiou secretamente a Perséfone. Esta, encantada com o menino, negou-se a devolvê-lo à esposa de Hefesto. A luta entre as duas deusas foi arbitrada por Zeus e ficou estipulado que Adônis passaria um terço do ano com Perséfone, outro com Afrodite e os restantes quatro meses onde quisesse. Mas, na verdade, o lindíssimo filho de Mirra sempre passou oito meses do ano com a deusa do amor... Mais tarde, não se sabe o motivo, a colérica Ártemis lançou contra Adônis adolescente a fúria de um javali, que, no decurso de uma caçada, o matou. A pedido de Afrodite, foi o seu grande amor transformado por Zeus em *anêmona*, flor da primavera, e o mesmo Zeus consentiu que o belo jovem ressurgisse quatro meses por ano e vivesse ao lado da amante. Efetivamente, passados os quatro meses. Efetivamente, passados os quatro meses primaveris, a flor anêmona morre. O mito evidentemente, prende-se aos ritos simbólicos da vegetação, como demonstra a luta pela criança entre Afrodite (a “vida” da planta) e Perséfone (a “morte” da mesma nas entranhas da terra), bem como o sentido ritual dos *Jardins de Adônis*. Há uma variante do mito que faz de Adônis filho não de Téias, mas do rei de Chipre, o qual era de origem fenícia, Cíniras, casado com Cencreia. Esta ofendera gravemente Afrodite, dizendo que sua filha Mirra era mais bela que a deusa, que despertou na rival uma paixão violenta pelo pai. Apavorada com o caráter incestuoso de sua paixão, Mirra quis enforcar-se, mas a aia Hipólita interveio e facilitou a satisfação do amor criminoso. Consumado o incesto, a filha e amante de Cíniras refugiou-se na floresta, mas Afrodite, compadecida com o sofrimento da jovem princesa, metamorfoseou-a na árvore

da mirra. Foi o próprio rei quem abriu a casca da árvore para de lá retirar o filho e neto, ou segundo outros, teria sido um javali que, com seus dentes poderosos, despedaçara a mirra, para fazer nascer a criança. Nesta variante há duas causas para a morte do lindíssimo Adônis: ou a cólera do deus Ares, enciumado com a predileção de Afrodite pelo jovem oriental ou a vingança de Apolo contra a deusa, que lhe teria cegado o filho Erimato, por tê-la visto nua, enquanto se banhava.

De qualquer forma, a morte de Adônis, deus oriental da vegetação, do ciclo da semente, que morre e ressuscita, daí sua *katábasis* para junto de Perséfone e a conseqüente *anábasis* em busca de Afrodite, era solenemente comemorada no Ocidente e no Oriente. Na Grécia da época helenística deitava-se Adônis morto num leito de prata, coberto de púrpura. As oferendas sagradas eram frutas, rosas, anêmonas, perfumes e folhagens, apresentados em cestas de prata. Gritavam, soluçavam e descabelavam-se as mulheres. No dia seguinte, atiravam-no ao mar com todas as oferendas. Ecoavam, dessa feita, cantos alegres, uma vez que Adônis, com as chuvas da próxima estação, deveria ressuscitar.

O mitologema da morte prematura de Adônis, quer se deva a Ártemis, Apolo ou Ares, está sempre ligado ao nascimento e à cor de determinadas flores. A *anêmona* prende-se, como se viu, à metamorfose do deus naquela flor; a *rosa*, de início branca, tornou-se vermelha, porque Afrodite, no afã de salvar o amante das presas do javali, pisou num espinho e seu sangue deu à rosa um novo colorido. O poeta grego da época alexandrina, Bión (fim do séc. IV a. C.), relata que de cada gota de sangue de Adônis nascia uma anêmona, de cada lágrima de Afrodite, uma rosa.

Mitologia Grega

Junito de Souza Brandão

ANEXO III

“Certo dia, houve um duelo entre Reinaldo e outro cavaleiro cristão que foi vencido e morto; Godofredo, procurando impor ordem entre os cristãos, ordenou que Reinaldo fosse julgado e castigado; prevenido, o intrépido guerreiro abandonou o acampamento.

As querelas e inimizades entre os cristãos eram muito prejudiciais à tarefa que os levava ao oriente; o espírito maligno fazia quanto podia para fomentar essas discórdias. Tendo em vista semelhante escopo, um feiticeiro de Damasco foi persuadido a enviar sua formosa sobrinha, Armida, ao acampamento de Godofredo para que a sua beleza apartasse os cavaleiros cristãos do caminho do dever e da honra. A bela jovem, com os olhos cheios de lágrimas implorou proteção a Godofredo, suplicando-lhe ajuda para reconquistar o seu trono. O grande chefe cristão cedeu-lhe dez valentes campeões. Mas, a beleza de Armida fascinara de tal modo os cavaleiros cristãos que grande número deles, ao anoitecer, montaram a cavalo e seguiram-na. Dessa maneira, as hotes cristãs perderam muitos de seus capitães. Por força de uma série de peripécias e equívocos, Tancredo encontra-se perdido na floresta, após perseguir inutilmente Hermínia; perguntou o caminho de seu acampamento a um viajante. Mas, este, inimigo dos cristãos, indicou-lhe o caminho do Castelo de Armida, onde o prenderam e o trancaram numa masmorra. A luta prosseguia, cheia de espantosas façanhas. Um dia, em desesperado combate, é grande a alegria de Godofredo: vê chegar em seu auxílio os jovens guerreiros, entre os quais Tancredo, que tinha abandonado o acampamento, seduzidos pela beleza e pelos atrativos de Armida. Relataram que Armida levava-os para seu castelo, onde dera prova de seu terrível poder ao transformá-los em peixes. Depois, tornou a lhes dar forma humana e os convidou a abandonar o cristianismo. Diante da recusa, encerrou-os nas masmorras. Por fim, resolveu enviá-los para o Egito. Entretanto, os cavaleiros cristãos tiveram a boa sorte de encontrar em seu caminho o invencível Reinaldo, que abandonara o acampamento e andava errante. Reinaldo atirou-se com galhardia contra a escolta, matando todos os soldados; libertou Tancredo e seus companheiros que agora se encontram outra vez reunidos na luta pela libertação de Jerusalém. Menos Reinaldo. Seguem-se inúmeras peripécias e a posição dos cristãos chega a momentos periclitantes. Desesperado, Godofredo implora a ajuda de Deus,

que lhe promete vitória imediata. Numa visão, Deus ordena ao grande chefe cristão que chame Reinaldo de seu desterro. Dois cavaleiros partiram à procura de Reinaldo. Depois de aventuras espantosas, chegam às ilhas Afortunadas, situadas no Atlântico, entre as quais se encontrava a de Armida. Do alto de uma colina, viram o majestoso palácio de Armida. No dia seguinte, enfrentando muitos leões, serpentes e outros animais e ainda resistindo às seduções de lindíssimas ninfas, os dois cavaleiros penetraram no palácio; ali encontraram um jardim paradisíaco, cheio de flores e lindos pássaros, e viram Reinaldo ricamente vestido, junto de Armida. Esperaram que Reinaldo ficasse sozinho e então se apresentaram; ao ver as armaduras, Reinaldo sentiu-se novamente imbuído de seu amor pelo dever e pela honra. Abandonou com desprezo a sua vestimenta e sem fazer caso das lágrimas e da cólera de Armida, retornou para o acampamento cristão. Confessou seu pecados e foi recebido de braços abertos por Godofredo e seus companheiros. E logo deu provas de seu antigo valor. A luta atinge o seu momento decisivo. Reinaldo, lutando com ardor e em toda a parte presente, matou o Sultão e o velho tirano de Jerusalém, como também os mais valentes campeões de Armida. De seu lado, cheia de um desejo de vingança contra Reinaldo, Armida chegou a disparar flechas com suas próprias mãos; mas, ao rever Reinaldo, sentiu que o amor que tinha por ele era maior do que a cólera e então passou a desejar não acertar no alvo. Com a noite, chegou a derrota das hostes pagãs. Tomada de desespero, Armida fugiu do campo de batalha montada em rápido corcel. Reinaldo a perseguiu e somente a alcançou quando já estava quase expirando de fadiga. Junto de Armida, Reinaldo confessou seu amor. Os amores de Reinaldo e Armida inspiraram alguns pintores dos séculos XVII e XVIII como Pierre de Cortone, Guerchin, Luca Giordano, Van Dyck e Simon Vouet. O próprio Vouet e Coypel realizaram tapeçarias sobre esse tema. Na música e sempre com o título de “Armida” foram compostas várias óperas: Lully, Gluck, Haydn, Rossini e Dvorak.”

Este trecho foi retirado de uma nota de rodapé do livro *Paciente Arlequinada* de Victor Knoll. É um trecho que resume a epopéia de Torquato Tasso – *Jerusalém Libertada*.

ANEXO IV

Agora eu quero cantar
Uma história muito triste
Que nunca ninguém cantou,
A triste história de Pedro,
Que acabou qual principiou.

Não houve acalanto. Apenas
Um guincho fraco no quarto
Alugado. O pai falou,
Enquanto a mãe se alimpava:
- É Pedro. E Pedro ficou.
Ela tinha o que fazer,
Ele inda mais, e outro nome
Ali ninguém procurou,
Não pensaram em Alcebiades,
Floriscópio, Ciro, Adrasto,
Que-dê tempo pra inventar!
- É Pedro. E Pedro ficou.

Pedrinho engatinhou logo
Mas muito tarde falou;
Ninguém falava com ele,
Quando chorava era surra
E aprendeu a emudecer.
Falou tarde, brincou pouco,
Em breve a mãe ajudou.
Nesse trabalho insuspeito
Passou o dia, e nem bem
A noite escura chegou,
Como única resposta
Um sono bruto o prostou.

Por trás do quarto alugado
Tinha uma serra muito alta
Que Pedro nunca notou,
Mas num dia desses, não
Se sabe porquê, Pedrinho
Para a serra se voltou:
- Havia de ter, decerto,
Uma vida bem mais linda
Por trás da serra, pensou.

Sineta que fere ouvido,
Vida nova anunciou;
Que medo ficar sozinho,
Sem pai, mesmo longínquo,
[sem
Mãe, mesmo ralhando, tanta
Piasada, ele sem ninguém...

Pedro foi para um cantinho,
Escondeu o olho e chorou.
Mas depois foi divertido,
Aliás prazer misturado,
Feito de comparação.
O menino roupa-nova
Pegava tudo o que a mestra
Dizia, ele não pegou!
Porquê!... Mas depois de muito
Custo, a coisa melhorou.

Ele gostava era da
História Natural, os
Bichos, as plantas, os pássaros,
Tudo encontra fácil na
Cabecinha mal penteada,
Tudo Pedro decorou.
Havia de saber tudo!
Se dedicar! Descobrir!
Mas já estava bem grandinho
E o pai da escola o tirou
Ah que dia desgraçado!
E quando a noite chegou,
Como única resposta
Um sono bruto o prostrou.

Por trás da escola de Pedro
Tinha uma serra bem alta
Que o menino nunca olhou;
Logo no dia seguinte
Quando a oficina parou,
Machucado, sujo, exausto,
Pedrinho a escola rondou.

E eis que de repente, não
Se sabe porque, Pedrinho
Para a serra se voltou:
- Havia de ter por certo
Outra vida bem mais linda
Por trás da serra! pensou.

Vida que foi de trabalho,
Vida que o dia espalhou,
Adeus bela natureza,
Adeus, bichos, adeus, flores,
Tudo o rapaz obrigado
Pela oficina, largou.
Perdeu alguns dentes e antes,
Pouco antes de fazer quinze
Anos, na boca da máquina
Um dedo Pedro deixou.
Mas depois de mês e pico
Ao trabalho ele voltou,
E quando em frente da
[máquina,
Pensam que teve ódio? Não!
Pedro sentiu alegria!
A máquina era ele! a máquina
Era o que a vida lhe dava!
E Pedro tudo perdoou.

Foi pensando, foi pensando,
E pensou que mais pensou,
Teve uma idéia, veio outra,
Andou falando sozinho,
Não dormiu, fez experiência,
E um ano depois, num grito,
Louca alegria de amor,
A máquina aperfeiçoou.
O patrão veio amigável
E Pedro galardoou,
Pôs ele noutro trabalho,
Subiu um pouco o ordenado:
- Aperfeiçoe esta máquina,
Caro Pedro! E se afastou.

Era um cacareco de
Máquina! e lá, bem na frente,
Bela, puxa vida! bela,
A primeira namorada
De Pedro, nas mãos dum outro,
Bela, mais bela que nunca,
Se mexendo trabalhou
O dia inteiro. Nem bem
A noite negra chegou,
O rapas desiludido
Um sonho bruto prostrou.

Por trás da fábrica havia
Uma serra bem mais baixa
Que Pedro nunca enxergou,
Porém no dia seguinte
Chegando pra trabalhar,
Não se sabe porque, Pedro
Para a serra se voltou:
- Havia de ter, decerto,
Uma vida bem mais linda
Por trás da serra, pensou

Ôh, segunda namorada,
Flor de abril! cabelo crespo,
Mão de princesa, corpinho
De vaca nova... Era vaca.
Aquele riso que faz
Que ri, nunca me enganou...
Caiu nos braços de quem?
Caiu nos braços de todos,
Caiu na vida e acabou.

Com a terceira namorada,
Na primeira roupa preta,
Pedro de preto casou.
E logo vieram os filhos,
Vieram doenças... Veio a vida
Que tudo, tudo aplainou.
Nada de horrível, não pensem,
Nenhuma desgraça ilustre
Nem dores maravilhosas,
Dessas que orgulham a gente,
Fazendo cegos vaidosos,
Tísicos excepcionais,
Ou formando Aleijadinhos,
Beethovens e heróis assim:
Pedro apenas trabalhou.
Ganhou mais, foi subindinho,
Um pão de terra comprou.
Um pão apenas, três quartos
E cozinha, num subúrbio
Que tudo dificultou.
Menos tempo, mais despesa,
Terra fraca, alguma pera,
Emprego lá na cidade,
Escola pra filho, ofício
Pra filho, um num choque de
Trem, inválido ficou.
Sono! único bem da vida!
Foi essa frase sem força,
Sem História Natural,
Sem máquinas, sem patente
De invenção, que por derradeiro

Pedro na vida inventou.
E quando remoendo a frase,
A noite preta chegou,
Pedro, Pedrinho, José,
Francisco, e nunca Alcebiades,
Um sono bruto anulou.

Por trás da morada nova
Não tinha serra nenhuma,
Nem morro tinha, era um plano
Devastado e sem valor,
Mas um dia desses, sempre
Igual ao que ontem passou,
Pedro, João, Manduca, não
Se sabe porque, Antonio
Para o plano se voltou:
- Talvez houvesse, quem sabe,
Uma vida bem mais calma
Além do plano, pensou.

Havia, Pedro, era a morte,
Era a noite mais escura,
Era o grande sono imenso;
Havia, desgraçado, havia
Sim, burro, idiota, besta,
Havia sim, animal,
Bicho, escravo sem história,
Só da História Natural!...

Por trás do túmulo dele
Tinha outro túmulo... Igual.

ABSTRACT

The proposal of this research is concentrated on the analysis of the matter of religion, religiosity and sacredness in Mario de Andrade's poetic work, fundamentally considering the construction the poet himself makes of these concepts. This construction obeys the *avant-la-lettre* anthropophagy as well as the poet's own ecumenism. This fact is firstly identified in the analysis of a part of Mario de Andrade's mail and then it is apprehended in the poems.

The literary *corpus* of this work is composed of five paradigmatic poems related to the themes mentioned above: "Jorobabel", "Domingo", "Religião", "Carnaval Carioca" and "A Meditação sobre o Tietê". The analysis of these poems, following this order, identifies a thematic progression in the poet's thought as well as in the poems. As Mario de Andrade's poems become more mature, his religiosity follows a similar movement.

Finally, having established a series of ideas and concepts related to the poet's treatment of religion, religiosity and sacredness, this work offers material for future readings of Mario de Andrade's poetic work.

Key-words: Brazilian Literature; Mário de Andrade; Poetry and Religion; Sacredness in Poetry.

Referência bibliográfica

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. [trad. coordenada e ver. Por Alfredo Bosi, com colaboração de Maurice Cunio ... et al.]. 2^a. ed.. São Paulo: Mestre Jou, 1962.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: o inferno*. Trad. Vinícius Berredo. São Paulo, GRD; Brasília, INL, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S. A., 1983.
- . *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- . *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981, p.
- . *71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria S. José, s.d..
- . *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Clássicos Brasileiros - Edições de Ouro, 1967.
- . *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S. A, 1967.
- . *Cartas a Murilo Miranda 1934/1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- . *Correspondente contumaz: cartas a Pedro Nava, 1925-1944*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- . *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org., introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp: IEB, USP, 2^o ed., 2001.
- . *Escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- . *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 30^a ed. Rio de Janeiro – Belo Horizonte: Villa Rica, 1997.
- . *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- . *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- . *Obra Imatura*. São Paulo, Livraria Martins, 3^a ed. 1980 .
- . *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Org. Abigail de O. Carvalho; transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento; revisão, introd. E

- notas Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- . *Vida literária*; pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec – Edusp, 1993, p. 13.
- ANDRADE, Carlos Drummond de, org. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., int., com. e apêndices de Eudoro de Sousa. 4^a ed.. Estudos Gerais/Série Universitária, 1994.
- ATTWATER, Donald & THURSTON, Herbert J. *Vida dos santos de Butler*. Trad. do Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1988.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Trad. Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare, apres. Thadée Klossowski. São Paulo: Ed. Ática, s.d.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol I, 14^a ed.. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. Volume III, São Paulo de agora (1918-1954). 3^a ed.. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.
- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Rio de Janeiro: Perspectiva do Homem: Edições 70, s.d
- CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1959.
- CASCANTE, Ignacio Vicente. *Heráldica General*.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Trad., seleção e apresentação de Marcos Giannotti. 2^a ed.. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca. 2^a reimpressão. Barcelona:

- Anthropos, 1994.
- KNOLL, Victor. *Paciente alerquinada*. Uma leitura da obra poética de Mário de Andrade. São Paulo: HUCITEC/ Secretaria do Estado da Cultura, 1983.
- JAMES, William. *As variedades da experiência religiosa: um estudo sobre a natureza humana*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade, imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1986.
- LOPEZ, Têe Ancona. *Ramais e caminhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- MOTTA, Dantas. *Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1961.
- OTTO, Rudolf, *O sagrado*. Trad. João Gama. Rio de Janeiro: Edições 70, Ltda.
- PACHECO, João. *Poesia e prosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1970.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. 4ª ed.. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 2001.
- . *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- TILLICH, Paul. *Dinâmica da fé*. 5ª ed. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1996.
- WATT, W. M.. *Truth in the Religions: a sociological and psychological approach*. University of Edinburgh, s.d.
- WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Org. Ecléa Bosi. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996
- WIEBE, Donald. *Religião e verdade: rumo a um paradigma alternativo para o estudo da religião*. Trad. Luís Henrique Dreher. São Leopoldo: Sinodal, 1998.

Bibliografia Consultada

Obras de Mário de Andrade

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5^a ed. São Paulo: Martins, 1974.
- . *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- . *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Clássicos Brasileiros, s.d.
- . *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda: 1934 – 1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968.
- . *71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria São José, s.d..
- . *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto*. Org. Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- . *Correspondente contumaz: cartas a Pedro Nava 1925 - 1944*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- . *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org., introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp: IEB, USP, 2^o ed., 2001.
- . *Elegia de Abril* In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5^a ed. São Paulo: Martins, 1974.
- . *Empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.
- . *Escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- . *Literatura Comentada*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por João Lafetá. 3^a ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- . *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 30^a ed. Rio de Janeiro – Belo Horizonte: Villa Rica, 1997.
- . *Mário de Andrade*. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por João Luiz Lafetá. 3^a ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- . *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Ed. UFMG,

- 1995.
- . *Obra imatura*. 3^a ed. São Paulo: Martins, 1980.
- . *Poesias completas; edição crítica de Diléia Zanotto Manfio*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.
- . *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Org. Abigail de O. Carvalho; transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento; revisão, introd. E notas Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- . *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Têlé Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- . *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec – Edusp, 1993.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Mário de Andrade, ramais e caminhos*. Olympio Editora, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo, 1972.
- . *Mariodeandradino*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- . “Um projeto de Mário de Andrade”. In: *Arte em Revista* n.º 3, vol. 2, São Paulo: Kairós, 1980.
- ANDRADE, Carlos Drummond de, org. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Hucitec, 1986.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, David. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 4^a ed. Estudos Gerais Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1994.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *Testamento de Mário de Andrade e outras reportagens*. Os Cadernos de Cultura, MEC. Rio de Janeiro, 1954.
- BATAILLE, Georges. *L'erotisme*. Paris: Editions Gallimard, 1957.
- . *L'expérience intérieure*. Paris: Editions Gallimard, 1944.
- . *La littérature et le mal*. Paris: Editions Gallimard, 1957.
- . *Théorie de la religion* In: Oeuvres Complètes. Tomo VII. Paris: Editions Gallimard, 1957.
- BEAINI, Thais Curi. *Heidegger: arte como cultivo do inaparente*. São Paulo: Nova Stella/EDUSP, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas I) 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Gallimard: Paris, 1959.
- . *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até os nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- . *The Anxiety of Influence: A teoria of poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- BOSI, Ecléia, seleção e apresentação. *Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2ª ed. rev. trad. Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1996.
- BUBER, Martin. *Encontro: fragmentos autobiográficos*. Trad. Sofia Inês Albornoz Stein. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.
- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Rio de Janeiro: Perspectiva do Homem: Edições 70, s.d.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. São Paulo: Martins, 1969.
- . "Lembranças de Mário de Andrade". In: *O observador Literário*. Conselho Estadual

- de Cultura. São Paulo, 1959. p. 83- 86.
- . Resenha sem título, publicada em *Clima*. São Paulo, janeiro de 1942, nº 8 (pp. 72-78)
- . *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964.
- COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a jovem geração*. São Paulo: Martins, 1969.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Ed. 4ª. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. Trad. Antônio Dimas. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas: Papyrus, 1995.
- DREHER, Luís H. *A Teologia como um certo habitar das projeções*, Estudos teológicos, v. 37, n. 2. São Leopoldo, nov. 1997.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares de vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Trad. Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano, a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERES, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. Instituto de Estudos Brasileiros, USP. São Paulo, 1969.
- FRAAS, Hans-Jürgen. *A religiosidade humana: compêndio da religião*. Trad. Ilson Kayser e Werner Fuchs. São Leopoldo: Sinodal, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol II Trad. Luis Lopez, Ballesteros y de Torres. Argentina: Ediciones Nuevo Mundo, 1974.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. do texto de Marise Curioni, trad. das poesias por Dora da Sila. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FROMM, Erich. *Psicanálise e religião*. Trad. e prefácio de Iracy Doyle. Rio de Janeiro: Biblioteca de Psicologia Médica, 1956.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A (im)possibilidade da poesia” In: *Cult – Revista Brasileira de Literatura*. N.º 23 – junho de 1999.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 8ª

- ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- , *Os intelectuais e a organização da cultura*. 2ª ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca. 2ª reimpressão. Barcelona: Anthropos, 1994.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- , *Teoria crítica e teoria tradicional*. Os Pensadores.
- KNOLL, Victor. *Paciente alerquinada*. Uma leitura da obra poética de Mário de Andrade. São Paulo: HUCITEC/ Secretaria do Estado da Cultura, 1983.
- KITAGAWA, J. Primitive, classical, and modern religions: a perspective on understanding the history of religions. In: KITAGAWA, J. Eliade, M., Long, understanding. Chicago: University Press, 1967.
- KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário de Andrade, plural*. 2ª ed.. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- KÜNG, Hans, JENS, Walter. *Literature and religion: Pascal, Gryphius, Lessing, Hölderlin, Novalis, Kierkegaard, Dostoyevsky, Kafka*. Trans. Peter Heinegg. New York: Paragon House, 1991.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.
- JAMES, William. *As variedades da experiência religiosa: um estudo sobre a natureza humana*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix.
- JASPER, David. *The study of literature and religion*. 2nd ed. New York: MacMillan, 1992.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade, imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1986.
- . *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LEEuw, G. Van Der. *Religion in essence and manifestation: a study in phenomenology*. Vol I, II Translated by J. E. Turner. New York and Evanston: Harper & Row Publishers.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Le totemisme aujourd'hui*. Paris: Presses Univ. de France, 1962.
- LÉVY-BRÜHL, Lucien. *L'âme primitive*. Paris: Univ. de France, 1963

- . *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*. Paris: Presses Univ. de France, 1963.
- . *La mythologie primitive: le monde mythique des australiens et des Papous*. Paris: Univ. de France, 1963.
- LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LÖWY, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. Trad. Heloisa A. Mello e Agostinho F. Martins. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.
- MARASCHIN, Jaci. *De superfície, arte e teologia*. In: *Tempo e Presença*, 1999, p.30-31.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização, uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 8ª ed.. Trad. Álvaro Cabral. Editora: Guanabara Koogan, s.d..
- MEIRELES, Cecília. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Trad. João Gama. Rio de Janeiro: Edições 70, Ltda.
- PACHECO, João. *Poesia e prosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1970.
- . "Sementes que não germinaram". In: *O Estado de São Paulo*, Cultura, n.º 895, vol 18. São Paulo, 22/09/1974.
- PARO, Maria Clara Bonetti. *Encontro das águas: Tietê e Potomac*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 36 São Paulo, 1994. P. 81 - 93.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- . *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- . *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SANGUINETI, Edoardo. Vanguarda, sociedade e compromisso. In: *Ideologia e linguagem*. Porto: Portucalense, 1972.
- SANTOS, Matilde Demétrio dos. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de*

- Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signos e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste A Galeão Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1969.
- STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- . *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, Brasília, INL, 1976.
- TEIXEIRA, Faustino. *A teologia do pluralismo religioso em Claude Geffré*. In: Numen: revista de estudos e pesquisa da religião. V. 1, n. 1. P. 46-83.
- TILLICH, Paul. *Dinâmica da fé*. 5ª ed. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1996.
- . *História do pensamento cristão*. São Paulo: Editora Aste, 1988.
- WATT, W. M.. *Truth in the Religions: a sociological and psychological approach*. University of Edinburgh, s.d.
- WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Org. Ecléa Bosí, Trad. Terezinha Langlada. 2ª ed. revisada. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1996.
- WIEBE, Donald. *Religião e verdade: rumo a um paradigma alternativo para o estudo da religião*. Trad. Luís Henrique Dreher. São Leopoldo: IEPG/Sinodal, 1998.
- YOVEL, Yirmiyahu. *Espinosa e outros hereges*. Vol I Trad. Maria Ramos e Vol II Trad. Maria Elisabete Costa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.