

POESIA E SAGRADO: A OUTRA MARGEM MARIOANDRADINA *

Adna Candido de PAULA

RESUMO *O presente artigo busca apresentar algumas relações estabelecidas entre o sagrado e a poesia. Este pretende, igualmente, demonstrar a apreensão desta relação presente na obra poética de Mário de Andrade, fundamentalmente, no poema “A Meditação sobre o Tietê”.*

RÉSUMÉ *Le présent article cherche à présenter quelques relations établies entre le sacré et la poésie. Ce travail a l'intention, aussi, de présenter la compréhension de cette relation dans l'oeuvre poétique de Mário de Andrade, en particulier, dans le poème “A Meditação sobre o Tietê”.*

Duas são as perguntas possíveis de serem formuladas inicialmente na primeira leitura do título deste texto – “do que se trata?” e “qual a relação possível de ser estabelecida entre poesia e sagrado?” Trata-se sem dúvida de *linguagem*. A linguagem é o elemento fundante por excelência, desde o surgimento do cosmo até onde o homem puder vislumbrar um futuro. É na Bíblia que encontramos o registro mais importante e antigo desta potência da linguagem: *Deus disse: “Que exista a luz!” E a luz começou a existir.* (Gn, 1-3). O verbo funda a criação e, não por acaso, a primeira criação de Deus foi a *luz*. Luz, clarão, iluminação, brilho, todos elementos da ordem do sagrado, enfim, do extra-humano. A linguagem abre a possibilidade de comunicação entre o Criador e as suas criaturas e a comunicação dos homens entre si. É claro que existem várias possibilidades de comunicações, as linguagens corporais, de sinais, entre outras. Manifestem-se como o desejarem, ou puderem, ainda assim serão *linguagens*.

E a poesia, qual é a especificidade de sua linguagem? A poesia é a língua dos anjos, diriam uns; é a língua dos sábios, diriam outros; é a língua dos homens, diriam muitos. Seja a língua de quem for, Deus, homem ou demônio, a poesia é a

* Este texto apresenta alguns tópicos da dissertação de mestrado intitulada “A jorobabel marioandradina: poesia e crença” juntamente com o projeto de doutorado que está sendo desenvolvido na UNICAMP – IEL.

linguagem da vida, a linguagem fundante por natureza. Em defesa dessa tese temos a filosofia de Martin Heidegger¹ para quem a poesia, como linguagem do sagrado, funda o ser. 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*². Ou seja, a poesia caracteriza-se como uma linguagem totalmente outra que ao enunciar o “objeto” o faz nascer novamente, ela o funda. O objeto passa a ser totalmente outro, desconhecido até então em sua nova natureza. Rudolf Otto³ tratou o sagrado como uma categoria autônoma – o *numinoso*, ou seja, o sagrado como uma *categoria especial de interpretação e de avaliação e, da mesma maneira, de um estado de alma numinoso que se manifesta quando esta categoria se aplica, isto é, sempre que um objeto se concebe como numinoso*⁴.

*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 comove-la com um poder quase desconcertante*⁵.

A poesia pode suscitar essa emoção sem que enuncie algo relacionado a esses elementos do domínio da religião que Otto chamou de *acessórios*. Dessa forma, pode-se imaginar que toda e qualquer coisa pode suscitar o sagrado, não só a poesia, mas também, a pintura, a escultura, o jogo de futebol, etc. O que é exato pensar, mas a poesia possui um diferencial, um caráter tão autônomo e transitório quanto o sagrado, o que se observará adiante.

Algumas características do sagrado são coincidentes nos estudos de alguns teóricos. Por exemplo, Otto fala do elemento do *tremendum* – o terror místico – que é inerente ao sagrado. O *tremendum* significa, não o medo natural, mas *um vago pressentimento do misterioso: é a primeira impressão de uma categoria que não se encontra no domínio comum e natural e não se aplica a algo natural*. E Rudolf Otto completa apresentando os matizes dessa sensação de terror ante o sagrado.

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

¹ HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca. 2ª reimpressão. Barcelona: Anthropos, 1994.

² BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Trad. Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare, apes. Thadée Klossowski. São Paulo: Ed. Ática, p. 22.

³ OTTO, Rudolf, *O sagrado*. Trad. João Gama. Rio de Janeiro: Edições 70, Ltda.

⁴ OTTO, Rudolf. *O sagrado*, p. 15

⁵ OTTO, Rudolf. *O sagrado*. p. 21

*excitação passageira e mal perceptível pela alma. Tem os seus graus próprios, mas não é um grau de outro sentimento. Nenhum temor se transforma em terror místico por simples gradação*⁶.

O *tremendum* (*pavor sacer*) é uma sensação de apagamento do ser ante o objeto numinoso, é a sensação do nosso nada. Roger Caillois⁷, outro estudioso do sagrado, confirma essa idéia de esvaziamento do ser diante do sagrado quando afirma que *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 cosmo 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*⁸. Tendo em vista estas considerações de que o sagrado pode se manifestar em qualquer objeto, de que a relação entre o receptor dessa manifestação e o próprio objeto numinoso, ou seja, o sagrado, é uma relação especial, diferente de qualquer tipo de emoção ou experiência natural, é lógico imaginar que somente uma linguagem especial, quando se trata de manifestação pela palavra, poderia suscitar o sagrado. Essa linguagem é a linguagem poética. A partir dos postulados heideggerianos (1936), da linguagem poética como a linguagem do sagrado, surgiram os trabalhos de Juan David García Bacca (1944)⁹ e, posteriormente, de Octavio Paz (1956)¹⁰. Octavio Paz centra a sua análise sobre o sagrado no fazer poético, na linguagem poética como revelação. Segundo ele, a criação poética é, em um certo sentido, arbitrária com relação à linguagem, pois que esta arranca as palavras de suas conexões usuais, desprovetendo-as de todo sentido e contexto a que normalmente, e historicamente, estão carregadas. *Mas o poeta não se serve de palavras. É seu servidor. Ao servi-las, as devolve à sua plena natureza, as faz recobrar seu ser*¹¹. A criação poética provoca a segunda gênese das palavras, tornando-as únicas, retornando-as ao estado original – seus valores plásticos e sonoros, os afetivos e os significativos. O que equivale a dizer que a poesia começa por fundar a própria linguagem – a palavra. O esvaziamento da palavra pela linguagem poética se assemelha ao esvaziamento, ou apagamento, do

⁶ Op. Cit, p. 26

⁷ CALLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Rio de Janeiro: Perspectiva do Homem: Edições 70, s.d

⁸ OTTO, Rudolf. *O sagrado*, p.19.

⁹ "Comentarios a la *Esencia de la poesía*, por Juan David García Bacca" In: *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca. 2ª reimpressão. Barcelona: Anthropos, 1994. A primeira impressão foi em 1944 e Octavio Paz retoma em *El arco y la lira* os comentários de García Bacca.

¹⁰ PAZ, Octavio. *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1967. Primeira impressão em 1956.

¹¹ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 47 Tradução nossa.

ser ante o sagrado. Este parece ser o elo mais forte entre a poesia e o sagrado – a capacidade de fundar, a *otredad*, a ressurreição mesmo do ser e da linguagem.

Nesse ponto, surge outro conceito participativo dessa relação poesia-sagrado, a experiência. A experiência do sagrado e da poesia é fundamentalmente para a experiência do *outro*, do totalmente *outro*. Diante do esvaziamento provocado pelo sagrado e pela linguagem poética manifesta-se o *outro* – a outra palavra, o outro ser. Nessa experiência do encontro com o outro é que surge a estupefação, que nas palavras de Rudolf Otto foi traduzida pelo sentimento do *tremendum*. Paz acrescenta ao sentimento do *tremendum* de Otto, seguindo a idéia de experiência, as sensações de alegria, fascínio, estranhamento, paralisia e assombro.

*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*¹².

Paz identifica na sensação de repulsa pelo outro – a ambigüidade. A outra linguagem e o outro ser fazem parte, coabitam, o ser e a linguagem em estado natural. *La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad*¹³. É nesse sentido que, de acordo com Paz, o sagrado está intimamente ligado ao *Dasein*, sendo que a sua manifestação é um desvelar do ser, do Homem. Ou seja, a relação entre poesia e sagrado é uma relação intensa e interdependente. Mas poderíamos ainda questionar – de acordo com as considerações acima, é possível afirmar que toda e qualquer poesia é passível de suscitar o sagrado? Não. Existem casos e casos a serem analisados, mas não seria possível aqui, obedecendo aos limites de um artigo, analisar diferentes casos e situações. Por ora, concentremo-nos na análise do elemento “forte” da poesia de Mário de Andrade, elemento este responsável, no caso deste poeta em especial, pela abertura para a manifestação do sagrado – a alteridade.

O homem detentor do título de poeta, utilizando a poesia como linguagem, carrega em si o potencial de “celestizar” *fenômenos terrestres em euritmias soberanas*. O poeta, como porta-voz da linguagem poética, detem o poder de fundar a possibilidade de contato, de encontro, com o sagrado. Pois bem, o desejo deste potencial foi enunciado por Mário de Andrade. No poema “Carnaval Carioca”, o poeta afirma:

*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,*

¹² PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 129

¹³ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 133

Neste trecho está presente um dos elementos que configuram a primeira elaboração do conceito de “religião” no entendimento de Mário de Andrade – o entendimento de Deus como dança. Deus é a *catira leve* e o *jongo lento*, é festa, é êxtase, é algo que está além da compreensão humana. A dança é *celebração*¹⁵, a dança é *linguagem*, linguagem para além das palavras, porque onde as palavras já não bastam, o homem apela para a dança. Frequentemente o momento do “claro”, da abertura para o sagrado na poesia marioandradina surge nestes momentos de êxtase, de dança. Entretanto, não desconsiderando estes instantes preciosos, presentes em diversos momentos da obra poética de Mário de Andrade, a nossa proposta é um pouco mais ambiciosa. Desejamos demonstrar como a trajetória do eu lírico marioandradino constitui-se como um grande rito de passagem que tem como ponto crucial de fim do ciclo o poema “A Meditação sobre o Tietê”, neste, a presença, a manifestação do sagrado atinge o seu clímax. Como foi comentado anteriormente, o sagrado promove o desvelar, o desvelar do outro, ou dos outros, visto que o ser tem contato com o seu não-ser e com os outros: o incomensurável e os outros seres. A manifestação do sagrado é, então, a configuração mais completa do entendimento de alteridade.

Anteriormente, foi comentada a questão da alteridade na poesia marioandradina. Pois bem, existe em toda a obra marioandradina uma preocupação com o “outro”. Este outro pode ser interpretado por: pátria, ser humano, arte, cultura, entre outras coisas. Percebe-se, na análise de algumas produções do escritor, a reflexão de um homem preocupado com a aquisição cultural dos brasileiros 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*¹⁷. 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

¹⁴ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

¹⁵ “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.

¹⁷ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

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.

Essa preocupação com o outro, a alteridade, não é a ação do “bonzinho”¹⁸, uma ação unilateral, é, em verdade, a configuração de uma humanidade dinâmica. Ação, ação direcionada, predestinada, uma necessidade de tudo experimentar e si experimentar nesta ação – um autoconhecimento que vem da interação com tudo, com o outro, por isso, Mário de Andrade cria o verbo: TUDOAMAR. A ação do poeta voltada para o outro se verifica como ação voltada para si mesmo. O “outro”, configurado como sagrado, promove o encontro do poeta com o seu duplo.

Se o sagrado oferece a possibilidade de encontrar a unidade e esse é o desejo, como se dá o acesso a essa abertura, ou seja, como perceber o sagrado? Na interpretação de Octavio Paz, o acesso ao sagrado se dá pelo “salto mortal”¹⁹, um salto mortal para a outra *orilla*. O termo traduz a idéia da *otredad*, ou seja, 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 se descobre a si mesmo no outro que está contido em si. E para ter acesso a esse outro é preciso morrer para nascer de novo - por isso, “salto mortal”. Um dos momentos mais significativos dessa *otra orilla* está presente no poema “Carnaval Carioca”. *Em baixo do Hotel Avenida em 1923/ Na mais pujante civilização do Brasil/ Os negros sambando em cadência./ Tão sublime, tão África!/ A mais moça bulcão 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.* Sobre a gênese destes, Mário de Andrade comenta em carta

¹⁸ 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 imprevisos” Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 155.

¹⁹ “Hui-neng, patriarca chino del siglo VII, explica así la experiencia central del budismo: ‘Mahaprajnaparamita es un término sánscrito del país occidental; en lengua Tang significa: gran-sabiduría-otra-orilla-alcanzada... ¿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.

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: *bulcão 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 se unificam. 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 Sagrado.

Como já foi mencionado anteriormente, o sagrado abre a possibilidade para o entendimento dos “outros”. A presença do “outro”, na poesia de Mário de Andrade, é constante, o poeta se dirige a e é dirigido por esta “presença”. 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.

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 se verifica no poema “A Meditação sobre o Tietê”. Este guarda analogia com “Alegoria da Caverna”²¹ de Platão: é a busca pela luz, pelo conhecimento. Um conhecimento que se dá pela

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

²¹ “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.

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, entre 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 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 troçar dela, seria menos risível essa zombaria do que se aplicasse àquela que descia do mundo luminoso.*²²

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. 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*²³.

Ainda com relação 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, principalmente nos relatos testemunhais do escritor, o amor aos homens foi cantado pelo poeta como o impulsionador da criação de sua obra-de-arte. Muitas foram as máximas proferidas pelo escritor 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*²⁴; *Eu estuo e quebro-me de amor por todos os*

²² A república, p. 213.

²³ ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista” In: *Aspectos da literatura brasileira*. P. 254.

²⁴ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 33.

homens. Surpreende-me esta impossibilidade de malquerer os meus inimigos e só Deus sabe quantos são, e que ferozes²⁵; (...) 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 gente²⁶; Quero ser entendido. Porque si é verdade que Deus me deu alguma coisa superior, é num desejo que os outros se beneficiem dessa coisa²⁴; 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 isso²⁵. Mesmo com o risco de incorrer na exaustão, as citações foram reproduzidas aqui, na intenção clara de marcar a posição do escritor. O fato de o amor ser o elemento que faz a intermediação entre a alteridade e o sagrado, justifica-se pela característica conciliatória deste. Este fato é observável “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 ação²⁶. E a ação do poeta é concretizada na obra-de-arte, que, segundo este, guarda a essência do ser humano.

De acordo com Paz²⁷, 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, 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*

²⁵ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Clássicos Brasileiros - Edições de Ouro, 1967, p. 33.

²⁶ ANDRADE, Mário de. *Correspondente contumaz: cartas a Pedro Nava, 1925-1944*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 75-76.

²⁴ *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 37.

²⁵ *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 116.

²⁶ “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.

²⁷ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. 4ª ed.. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 2001.

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 calix da boca porque me embebedo com ele deliciosamente²⁸. O 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.

Anteriormente, afirmamos que a tese defendida em nossas pesquisas deseja demonstrar que toda a obra poética de Mário de Andrade representa um grande rito de passagem e que o ponto final desse rito, o momento de “encontro” está figurado no poema “A Meditação sobre o Tietê”, pois bem, destacamos um dos momentos mais significativos deste longo poema em que o eu lírico intensifica a sua busca.

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 Brandão²⁹, 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 bíblica³⁰: “Caos gerou sozinho as *trevas profundas*, Érebo e Nix, enquanto de Nix nasceu a *luz radiante*, Éter e Hemera³¹.” 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, numa eterna transformação cíclica*³². 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

²⁸ *Op. Cit.*, p. 26.

²⁹ BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. Vol I, 14ª ed.. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

³⁰ “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)

³¹ BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*, p. 190.

³² BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*, p. 190.

traz, necessariamente, uma conotação pejorativa, mas sim abre a possibilidade para o espaço da fecundidade, do amadurecimento. Na leitura sistematizada dos versos de “Meditação” pode-se perceber que o eu lírico objetivava “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 vida³³. Na passagem destacada, surge 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 decida 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 aonde o eu lírico vai se apagando aos poucos para se reencontrar, um rito de passagem: *Me sinto esvaír no apagado murmúlio das águas.* A partir desse ponto, o poema passa a assumir um caráter fortemente didático, revelador: *Si todos esses dinossauros imponentes de luxo e diamante,/ Vorazes de genealogias e de arcanos,/ Quisessem reconquistar o passado...* Presente aqui 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 Argos³⁴, 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....* 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

³³ “[Nix] É muito rica em todas as potencialidades de existências, mas entrar na noite é regressar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos, íncubos, súcubos e monstros. Símbolo do inconsciente, é no sono da noite que aquele se libera.” Op. Cit. p. 191.

³⁴ “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 cinquenta. 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.

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 abria orgulhosa e refulgente/ De luzes inimagináveis e certezas...* Afinal, o poeta é o mensageiro da vida, o vate, ele É AQUELE QUE DISSE³⁵, 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. Assunto estes balouços em que o rio/ Murmura num banheiro.* 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”, o dialogo entre o ser e o não-ser. *E contemplo/ Como apenas se movimenta 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*

³⁵ 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! ...*

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 biblicamente³⁶ 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 divindade³⁷. 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. O eu lírico se oferece 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 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

³⁶ *Dicionário de símbolos*, p. 800

³⁷ *Dicionário de símbolos*, p. 794

seu curso noturno⁴⁰, “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/ 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 marioandrada. 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. A raiz deste amor é o próprio Amor – Deus⁴¹ –: *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”: *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 outro lado, o eu lírico não consegue compreender 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

⁴⁰ “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

⁴¹ “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

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 artilosa,/ 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”⁴². 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 certo modo, ao do estado edênico¹⁴⁷. 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

⁴² *Dicionário de símbolos*, p. 437.

¹⁴⁷ “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.

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 outro⁴³. 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 sente homem. Na psicologia esse processo de renascimento funcionaria, como já observou Lafetá na análise das imagens poéticas marioandradas, 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 vital⁴⁴. Entretanto, ao encontrar-se, ao fundar-se, o eu lírico deixa de procurar a essência no outro, 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 espalha, 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 testemunho⁴⁵. 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. Finda o ciclo, finda a procura.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALMEIDA, Moacir. (1989) Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco.

⁴³ 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

⁴⁴ 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.” LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade, imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1986, p. 137.

⁴⁵ *Dicionário de símbolos*, p. 533.

- ANDRADE, Mário de. (1981). *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (1967). *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Clássicos Brasileiros - Edições de Ouro.
- _____. (1982). *Correspondente contumaz: cartas a Pedro Nava, 1925-1944*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (1993). *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Trad. Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare, apud Thadée Klossowski. São Paulo: Ed. Ática.
- BRANDÃO, Junito. (2000). *Mitologia grega*. Vol I, 14ª ed.. Petrópolis: Editora Vozes.
- CALLOIS, Roger. (s.d.). *O homem e o sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Rio de Janeiro: Perspectiva do Homem: Edições 70.
- CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. (2000). *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- HEIDEGGER, Martín. (1994). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca. 2ª reimpresión. Barcelona: Anthropos.
- LAFETÁ, João Luiz. (1986). *Figuração da intimidade, imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Trad. João Gama. Rio de Janeiro: Edições 70, Ltda.
- PAZ, Octavio. (2001). *A dupla chama: amor e erotismo*. 4ª ed. Trad. Waldir Dupont. São Paulo: Editora Siciliano.
- _____. (1967). *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- PLATÃO. (2001). *A república*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret.