

UM POETA VERDADEIRO CONTA SEU SONHO: TEATRO E REVOLUÇÃO EM CAFÉ, DE MÁRIO DE ANDRADE*

Marta Morais da Costa
Da Universidade Federal do Paraná

RESUMO

A ópera *Café*, elaborada entre 1933 e 1942, desafia a crítica por sua concepção dramática multiforme, pelo aproveitamento estético do material histórico e por sua trajetória mutante na obra do autor. É, acima de tudo, a síntese do pensamento social e da inserção histórica de Mário de Andrade na realidade e na arte de seu tempo.

1. Apresentação

Escrever-pensar sobre a obra de Mário de Andrade implica sempre uma tarefa difícil. Por um lado, a vasta bibliografia sobre o autor estabeleceu balizas, revelou belezas e abriu picadas intelectuais. Por outro lado, esta mesma profusão de textos dificulta ao pesquisador a descoberta de um ângulo diferente de flagrar a riqueza de sentimentos da obra. Dificuldade e possibilidade, porém, apenas rimam entre si, não se equivalem semanticamente. Ainda é possível resgatar do universo textual de Mário de Andrade relações, formas e sentidos latentes, até agora não — ou muito pouco — explorados.

Esta é a tarefa que me imponho.

Mário de Andrade polígrafo. O adjetivo não é apenas um adorno retórico. É o termo dicionarizado, objetivo e aceito pelo sistema da língua que nomeia melhor a multiplicidade de formas que o trabalho literário de Mário de Andrade representa. Da epístola ao conto, ao romance, ao poema, ao drama; do jornalismo à pesquisa; da conferência ao ensaio; do documento à teoria e à historiografia, em qualquer for-

* Este trabalho, apresentado originalmente como monografia de final de curso de pós-graduação na USP em 1984 para o prof. dr. José Miguel Wisnik, foi refeito e atualizado para esta publicação.

ma de expressão citada encontramos a sua presença: forte, atuante e desbravadora; também inquieta e indagadora.

A imensa correspondência é manancial riquíssimo de variadas águas e de fortes correntes de emoção, sentimento, alegria, esperança e dor. Estão nas cartas a origem dos textos, o trabalho de composição, a fortuna crítica, as reações de Mário às críticas recebidas, o processo de retomada dos trechos insatisfatórios e a defesa apaixonada do texto concluído. Elas representam a presença contínua do autor acompanhando com o olhar severo e paternal a posteridade dos filhos verbais.

Propositadamente não me referi ao intenso conteúdo humano, de amor, amizade e respeito do correspondente da rua Lopes Chaves para com seus amigos. Mário de Andrade não se resguardou do olhar dos outros, apesar da autoproclamada timidez. Nas cartas que escreveu a um grande número de amigos, conhecidos e companheiros de trabalho e pesquisa e fazer literário, revela-se uma trajetória vital rica, conflitante, em contínuo processo de crescimento e descoberta e, acima de tudo, a doação incessante ao estudo, ao trabalho e aos amigos.

Os assuntos de que tratou nas cartas, disseminou-os também pela impressionante e variada obra publicada. A leitura de seus estudos literários, críticos, folclóricos ou musicais constrói a figura de um intelectual de profunda dignidade à procura de coerência e de verdade.

Um dos resultados desse ininterrupto transformar-se é o texto Café, fonte deste estudo.

2. De Café ao Café

A primeira referência que encontrei ao texto foi numa carta a Manuel Bandeira, de 13 de julho de 1929:

E iniciei e gosto muito dum romance 'Café' que terá oitocentas páginas (meio de contar o tamanho do livro) cheias de psicologia e intensa vida. Mas sinto que é superior às minhas forças e tenho mais ou menos a convicção de que vou ratar, da mesma forma com que ratei Macunaíma (...). Mas não é por isso que vou parar a livro não. Quero ver como que vou ratar e sempre, você entende, fica essa esperancinha de ganhar a partida.¹

1 CARTAS de Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Org. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro. Símbios. 1958. p. 227.

Em seguida, em carta a Alceu de Amoroso Lima anuncia a intenção de escrever um romance que teria como herói Chico Antônio, o cantador nordestino, “figura adorabilíssima de gratuidade moral”, conforme extenso resumo-plano da obra intitulada *Café* que expõe a Moacir Werneck de Castro,² em carta de 6 de janeiro de ano ignorado.

Neste projeto a denominação “romance” parecia já envolver relações com a música pois Mário de Andrade, nas “Notas” em apêndice à “Explicação” de *Danças dramáticas do Brasil*,³ estabelecia a relação do “romance velho” com as gestas medievais na sua origem, com os “melodramas das Paixões e dos Milagres” e também com os reisados e as cheganças do folclore.

Em outra carta,⁴ em dezembro de 1929, afirma que continua escrevendo o romance *Café* que, em 29 de março de 1931, já tinha cinquenta páginas escritas:

(...) um prodígio de caceteação, quasi ilegível.

Previa nesta carta mais dois ou três anos de trabalho para a conclusão. Dizia tratar-se de uma

(...) descrição da realidade tal como é, só pra que a realidade atual fique descrita e se grave. Mais obra nesta passagem pra ficar como documentação que pra divertir. Perdi completamente a noção de arte, graças a Deus.

Em 22 de abril de 1933 continuava trabalhando no romance, segundo ele com cinco partes, das quais pretendia acabar a segunda naquele ano. Nesta carta, dirigida a Manuel Bandeira, já se referia a *Café* como “lirismo”, oposto à *Pancada do ganzá*, “que é técnico”.

O ano de 1942 é rico em informações sobre *Café*: cartas a Paulo Duarte, Francisco Mignone, Murilo Miranda e, em janeiro de 1943, a Antônio Cândido esclarecem a composição da “ópera”, novo gênero para o antigo projeto. Embora ainda em 19 de fevereiro de 1942, em carta a Moacir Werneck de Castro, mantivesse a referência ao romance *Café* e dele fizesse um rápido resumo, é possível estabelecer entre esta e a de janeiro de 1943 o surgimento da obra sob uma forma dramática, inicialmente batizada de “ópera”.

2 71 CARTAS. Col. anot. Lygia Fernandes. Rio de Janeiro, São José. s.d. p. 39, 136-40.

3 ANDRADE, M. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo, Martins, 1959. v.1, p. 79-80.

4 CARTAS..., p. 270-1.

Em 22 de agosto de 1942, Mário de Andrade afirma que está “escrevendo assustadoramente lento”, mas, em 18 de outubro do mesmo ano, já havia alterado o ritmo do trabalho: “Estou vivendo uns dias sublimes de fecundidade criadora”.⁵ De fato, em carta datada de três dias antes e dirigida a Francisco Mignone, Mário já havia escrito grande parte da primeira versão da “tragédia secular” *Café*:

(...) tenho escrito (...) todos os textos do 1.º ato e da cena do Êxodo (2.º ato) além de 3 estrofes da embolada, a 1.ª versão do solo da Mãe na “Câmara”, uma primeira versão do hino final (não gosto nada) e o fugato e o coral combatente da cena de revolução do 3.º ato.⁶

Café, como *Macunaíma*, configurava-se o resultado de um furor criativo do artista.

A Paulo Duarte, Mário esclarece melhor:

E não é que me pus escrevendo uma ópera! Pois é, m'ermão. Se chama “Café” e a idéia em mim já vem de longe. É que o teatro cantado sempre existiu e com dignidade humana. Se chamou tragédia grega, se chamou Chegança e Bumba-meu-Boi, teatro Nô, etc. e tal. Até que um dia perdendo validade social, também careceu mudar de nome e se chamou “ópera”, Tosca e Manon. Como tornar à dignidade e eficiência humana do teatro cantado em referência ao nosso tempo? Então parti da força coletivizadora do coro e imaginei um melodrama exclusivamente coral, onde em vez de personagens solistas, os personagens são massas corais. Então, obedecendo ao princípio (utilitarista agora) de que a depreciação de um valor econômico fundamental traz a insatisfação pública que se revolta e muda o regime político, esbocei o meu “Café”.⁷

A longa citação não apenas esclarece o entusiasmo de Mário pelo texto como estabelece linhas mestras para a abordagem crítica: a) a continuidade de uma tradição teatral, a do teatro cantado; b) o teatro cantado como manifestação social e popular; c) o impulso criador colocado a serviço de uma arte “interessada”, no dizer de Mário de Andrade; d) o povo apresentado como sujeito da história.

5 DUARTE, P. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, Edart, 1971. p. 24-54.

6 71 CARTAS, p. 106.

7 DUARTE, p. 253-4.

A correspondência de final de 1942 e início de 1943 refere-se constantemente a *Café*, cuja concepção em forma de romance ainda não havia sido abandonada pois, em agosto de 1943, ao oferecer textos inéditos a Murilo Miranda, para serem publicados na *Revista Acadêmica*, Mário se refere como “prosa de ficção” ao “romance inacabado *Café*.”⁸ Mas o texto publicado nas obras completas — integrando o volume 2, *Poesias completas* — em edição póstuma de 1955, foi a “concepção melodramática” juntamente com a “tragédia secular” *Café* e não o romance cantado em carta e cartas a partir de 1929. O projetado romance *Café* transformou-se, segundo Telê Porto Ancona Lopez, em *Vida do cantor*, obra de 1944, que manteve o protagonista Chico Antônio. Somente o título é que permaneceu durante os anos a ligar estes dois textos tão diferentes.

Esta mudança deveu-se em parte à evolução do pensamento de Mário em relação aos homens, à sociedade e à cultura. Em *Mário de Andrade: ramais e caminho*, Telê Lopez estuda a evolução do pensamento social do autor, afirmando que é a partir de 1931 que as idéias do escritor acerca da “adequação da eficácia estética à eficácia social da criação artística” crescem e o habilitam a melhor “comentar ideologicamente as tendências de seu tempo”. É exatamente a partir dessa data que Mário de Andrade

(...) vê o teatro não como um processo de descrição e análise, mas como a mais independente e a mais social das artes, capaz de nacionalizar, socializar, conduzir atitudes éticas para a humanidade.⁹

Não se pode esquecer, porém, que o escritor sempre considerou social o ato de escrever, como confessou a Manuel Bandeira em 1925:

Se escrevo é primeiro porque amo os homens. Tudo vem disso pra mim. Amo e por isso é que sinto esta vontade de escrever. Me importo com os casos dos homens, me importo com os problemas deles e necessidades. Depois escrevo por necessidade pessoal.¹⁰

Manteve esta postura até o final de sua vida-obra, aperfeiçoando-a e sistematizando-a como bem o comprova o texto de *O banquete* (1944/5).

8 71 CARTAS, p. 156.

9 LOPEZ, T.P.A. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo. Duas Cidades, 1972. p. 118-241.

10 CARTAS..., p. 85-6.

Ser social era, em princípio, apenas estar em relação com os outros homens. Passou depois a ser entendido como realizar uma arte “interessada” em representar os problemas e necessidades do homem de determinado momento. Mais tarde configurou-se como um compromisso de existência: a posteridade não deve ser a meta da obra de arte e sim sua “presenticidade”. Porque o poeta é capaz de colocar os aspectos formais a serviço da denúncia da situação do homem brasileiro, considerado um símbolo mais do que uma acidentalidade geográfica. Mário de Andrade procurou ser sempre nacional sem ser nacionalista, falar e pesquisar o brasileiro procurando nele o universal e essencialmente humano. A noção de pátria era para ele absurda e construída pelos homens para provocar apenas o patriotismo e o espírito patriótico.¹¹ Esta a base do pensamento que norteou Macunaíma, “o herói sem nenhum caráter” e sob esta ótica é que se deve entender *Café*.

A partir de um momento determinado da história do Brasil — a crise do café de 1929/30 — Mário de Andrade procurou exemplificar dramaturgicamente o conceito de revolução. O ponto de partida foi a situação difícil vivida pelos plantadores e produtores de café, economicamente considerado uma fonte de divisas para a nação. A finalidade do artista, porém, foi relacionar o momento histórico, econômico e social com o ritual dos ciclos da natureza: a morte e a ressurreição da terra, a primavera sucedendo ao inverno. Assim, a revolução deixaria de ser apenas um conceito sociológico, político ou, ainda, a data de um fato histórico para se inserir no mito, que é a forma do povo narrar sua permanência sobre a Terra.

A consciência política apartidária de Mário de Andrade cresce e se confirma com a proximidade dos 50 anos, época em que compõe o poema *Café*:

Está claro que a arte é sempre um fenômeno social e que um poeta cantando a sua Marília ou uma borboleta está fazendo arte fenômeno social. Mas assim como os sofrimentos mudam com as idades — e é apenas a força, o complemento de si mesmo que dá maior verdade e sofrimento a “Irei, irás” que ao “Não me importa ser negro, ter beijorra” — o que sucede é que os sofrimentos não mudam apenas com as idades do homem, mas com as idades dos homens também.¹²

11 LOPEZ, p. 202-31.

12 ANDRADE, M. & BANDEIRA, M. Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimarães Filho. São Paulo, Duas Cidades, 1974. p. 35-6. Carta datada de 19 mar. 1943.

3. O autor dirige o espetáculo

No projeto inicial de Mário de Andrade, o poema *Café* deveria vir acompanhado de um “livreco” contendo as seguintes partes, conforme carta dirigida a Francisco Mignone, datada de 9 de novembro de 1942, aproximadamente:¹³

1.º — Considerações gerais sobre teatro, teatro cantado, nacionalismo do teatro; 2.º — Concepção geral descritiva do *Café*; 3.º — Marcação da representação cênica; 4.º — Os textos.

Mais um projeto “ratado”. Do livreco restam apenas a parte 3, a 2.ª parte incompleta e o texto do poema. O autor parecia já ter consciência de que a sua pretensão ficaria apenas no esboço, pois nesta mesma carta confessa:

Já tenho 4.ª e 3.ª partes prontas. A segunda é só distribuir melhor a concepção que lhe mandei e botar em forma descritiva. É o que vou fazer agora. A primeira parte que não interessa ficará pra mais tarde ou São Nunca.

Fica clara neste projeto a intenção do autor: a de cercar o discurso poético com um aparato descritivo teórico onde as intenções, subentendidas no poema, seriam reveladas e até superpostas pelos textos em prosa.

A peça de teatro apresenta uma característica diferencial em relação aos demais textos literários. Sua linguagem tem dupla função a que Ingarden¹⁴ denominou “texto principal” — as palavras pronunciadas pelas personagens — e o “texto secundário” — “as indicações cênicas dadas pelo autor”. A função secundária da linguagem teatral encontra-se normalmente nas rubricas que manifestam sempre a consciência que o autor tem do espetáculo: luz, espaço, movimento, entonação, o nome da personagem que fala, etc. São sintéticas e acompanham proximamente o texto principal, constituído pelo diálogo e/ou monólogo.

Em *Café*, além das rubricas normais do corpo do poema, observa-se a reiteração do texto secundário na primeira parte, subtitulada “Concepção melodramática”. Constitui-se na realidade esta parte num roteiro de direção porque, como o texto não chegou à realização de palco, o autor, extrapolando

¹³ 71 CARTAS, p. 110-1.

¹⁴ INGARDEN, R. As funções da linguagem teatral. In: ——— et alii. *O signo teatral*. Porto Alegre, Globo, 1977. p. 3-12.

sua ação de escritor, assumiu a de diretor e imaginou toda a encenação. Mário de Andrade, usando um discurso descritivo e narrativo, tentou, exclusivamente através do signo verbal, construir o espetáculo auditivo-visual de sua ópera num texto que ele data — 15 de dezembro de 1942 — e assina.

Na organização do volume das *Poesias completas*,¹⁵ a disposição espacial imaginada por Mário de Andrade no projeto foi obedecida. O poema (texto principal + texto secundário) aparece precedido pela marcação cênica, que é a amplificação do texto secundário do poema. A leitura fica então invertida, em prejuízo do poema. A marcação cênica teria de sucedê-lo porque não se trata de uma introdução e sim de uma decorrência e constitui uma das perspectivas possíveis do texto principal, e apenas uma.

A marcação concebida pelo autor e que acompanha o texto cena a cena, reproduzindo mesmo certos diálogos, é muito minuciosa. Figurino, movimentação, cenários, objetos, iluminação, música, contexto das situações dramáticas, entonação das falas e seu suporte psicológico, nada escapou a Mário de Andrade. Até o pano de boca tem significação: sobe e desce lenta ou rapidamente, sofre com as personagens e chega até a “farsear” no 2.º ato!

Mário de Andrade, como em quase todos os seus escritos teóricos e críticos, imiscui-se frequentemente enquanto “voz do autor” no discurso aparentemente objetivo. Em determinado momento da marcação cênica, Mário converte-se na personagem do Autor (1.ª cena do 2.º ato) para logo depois retornar à pessoa, voz e consciência do narrador:

É bem difícil explicar o que teria levado o autor à invenção subitânea deste “Câmara-Ballet” que até pelo nome já denuncia a sua intenção de vaia. (C., p. 406)

No início do parágrafo seguinte veste novamente seu traje de narrador e usa a 1.ª pessoa: “Estamos em plena farsa.” (C., p. 406) Ao final de todo o texto da marcação cênica é Mário de Andrade-pessoa quem se dirige ao leitor: “Eu me sinto mais recompensado de ter feito esta épica...” (C., p. 421). Configuram-se assim posturas diferentes do mesmo emissor: o autor, o diretor, a personagem e o narrador. Formam partes distintas a descrição da encenação verbal do poema e a confissão das duas últimas páginas, assumida

15 ANDRADE, M. *Café*. In: ———. *Poesias completas*. Ed. crít. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987. A partir deste momento, quando fizer citações retiradas do *Café*, usarei o número da página desta edição, precedido da inicial C., evitando a excessiva quantidade de notas.

por Mário de Andrade-pessoa. A multiplicidade de perspectivas diferencia esta parte de *Café* da forma usual de apresentação de rubricas em teatro, criando um modo polimorfo e arlequinal de narração.

Do ponto de vista das idéias apresentadas neste roteiro de direção, as páginas finais dirigidas pela voz de Mário de Andrade assemelham-se àquelas expressas em crônicas, cartas e no diário de viagem, *O turista aprendiz*. É o Mário confessional, convicto e convincente, é a sua particular visão do mundo e dos homens, é o artista com esperança e que projeta num "há-de cantar" (C., p. 422) a existência de um mundo socialmente mais justo.

Como é o espetáculo pré-visto por Mário de Andrade?

Primeiramente uma demonstração de coerência. Cenário, figurino, música, movimento, entonação da frase, personagens e situações dramáticas estão concebidos como manifestação reiterativa de uma mesma idéia dominante em determinado momento: desespero, abandono, revolta, corrupção, omissão, vitória, etc.

O cenário é sempre coletivo e aberto. Campo e cidade se alternam nos dois primeiros atos, confluindo no 3.º para a fusão do cortiço e da rua, dos miseráveis vindos do campo e dos revoltosos miseráveis criados pela própria cidade.

Impropriamente chamadas de "cenas" — na verdade, as mutações de cenário compõem "quadros" —, elas são descritas em minúcias pelo narrador e também estão carregadas de adjetivação, demonstrando a constante intromissão da consciência que narra e que exprime valores e emoções:

A sala de sessões é bem chique, todos os móveis, mesa, bancada, parapeito das galerias, até o chão, tudo branquinho, d'um branco alvar. (C., p. 407)

O mesmo procedimento vigora na descrição de outros componentes do espetáculo. A iluminação, o figurino, os objetos e o movimento dos atores no palco sofrem contínua mediação da perspectiva do narrador, ganhando, por vezes, ritmo e beleza poéticos:

No lusco-fusco rosado, os trilhos ainda colhem um resto mais franco de luz. A paisagem do fundo ainda se percebe, cafezal, cafezal. O cafezal infundável, no ondular manso dos morros. Nada mais. (C., p. 412)

O figurino é um dos traços mais notáveis da concepção teatral de Mário de Andrade. Primeiramente, ele tem função de compor a máscara da personagem, mas, por duplicação ou oposição, amplia a rede de significação, atingindo toda a situação dramática, a ideologia e o contexto cultural contidos em *Café*. Como exemplo, a roupa dos colonos, na 2.ª cena do 1.º ato, opõe os trajes simples e coloridos dos humildes às roupas refinadas e neutras dos “donos da vida”; a linguagem das cores e tecidos na “Câmara-Ballet”, principalmente na figura da Mãe e seus filhos, usa a cor como definição da própria ação dramática:

O recém-nascido lhe dorme no braço, envolto no xale amarelo cor-de-ovo. E de cor-de-ovo estão também os outros dois, fazendinha que sobrou do incêndio. E a Mãe com os filhos botam a cor do alarma no recinto. (C., p. 410)

A função da cor ultrapassa a qualificação de simples referencial — a calça usada por uma personagem tem que ser de alguma cor — para combinar com outras cores ou com todas as cores. Penso sobretudo na pintura:

As camisas de meia com listas vivamente coloridas, vermelho e branco, azul marinho e branco, amarelo e roxo, verde e encarnado. (C., p. 402)

Esta descrição indicia antes um pintor procurando o aspecto visual mais significativo e estético, atento ao efeito obtido pela combinação das cores, cuja variedade — dispensável na rubrica usual — implica uma visão pictórica do palco.

A ligação com a pintura torna-se muito explícita na descrição da chegada da Mãe seminua, empunhando uma bandeira vermelha e branca, rodeada pelos escombros do sistema social derrotado no derradeiro quadro do 3.º ato. Vários elementos desta descrição apontam para a semelhança com “A liberdade guiando o povo”, de Delacroix, que tem como motivo a revolução de 1830 na França:

Cada personagem desempenha um papel: o burguês, o moleque de rua, o estudante, o soldado e o operário. Jogos de luz projetam-se sobre a figura feminina e sobre os mortos, escurecendo progressivamente até se fundirem num bloco compacto e disforme que representa o avanço das tropas pron-

tas para qualquer sacrifício pelo ideal da liberdade.¹⁶

França e Revolução ainda permanecem no texto de Mário de Andrade a evocar outro momento histórico quando, ao final da peça, alude aos valores conquistados pelos revolucionários:

Então estarão bem definidas e nítidas pra todos as grandes palavras do verbo. Terá fraternidade verdadeira. Existirá o sentido da igualdade verdadeira. E o poeta será mais verdadeiro. (C., p. 422)

Outros elementos do espetáculo recebem um tratamento igualmente valorativo até o ponto de se indagar sobre a eficácia de algumas passagens do roteiro. Se ele objetiva descrever o espetáculo sobre o palco, como se poderia transformar em gestos, mímica ou qualquer outra forma de expressão teatral os seguintes exemplos?

Têm a noção muito vaga ainda de que tudo é um crime infame. Não poderão gritar. A poeira dos caminhos vai secar a voz nas gargantas. Ou poderão gritar! Não sabem, não conhecem, não entendem. (C., p. 406)

Não vê que tendo estudado Direito e se formado em nove anos rápidos, percorreu o Corpus Juris e toda a legislação existente e com assombro (lá dele) descobriu que ainda ninguém não legislara sobre o inclito fenômeno da ferrugem nas panelas de cozinha. E decidiu salvar a pátria. Se fechou seis meses a fio num cabaré, só saindo pra comer dinheiro público na câmara, e escreveu um discurso de embolada maravilhoso sobre o dito assunto. (C., p. 408)

Diz que a revolução está vencendo mas isso toda a gente diz, faz três dias que o marido dela não aparece e esta coisa não se acaba nunca! (C., p. 416)

O narrador tem a liberdade de acrescentar situações anteriores ou projetar futuros comportamentos ao tempo presente da narração. A encenação nem sempre comporta com sucesso tais retornos ou projeções temporais. O espetáculo teatral tende para a ação concentrada, devido às próprias condições materiais do espetáculo — a exiguidade do palco, o

16 ARTE nos séculos. São Paulo. Abril Cultural, s.d. v.6. p. 1357.

cansaço dos atores e do público, riscos de ininteligibilidade do espetáculo com ações simultâneas em tempos diversos. Reside aí uma das diferenças entre a literatura propriamente dita e o espetáculo teatral. Fragmentos como "(...) elas andaram buscando pelos botequins do cais. Mas o portuga do boteco deu o basta no fiado e eles vieram ali." (C., p. 402) não alteram a situação dramática, ao passo que completam um vazio temporal da narrativa. Quero dizer que nem todos os elementos descritos na visão de espetáculo de Mário de Andrade para o texto *Café* devem ser respeitados numa montagem verdadeira. O autor tem mais autoridade para saber de suas intenções ao escrever o texto mas nem sempre possui a mesma autoridade para determinar os detalhes de uma encenação.

Por isso, vejo o 3.º ato deste roteiro mais próximo da prosa de ficção — presença ainda viva da intenção primeira do romance *Café* — do que como uma rubrica gigantesca.

Encontram-se ainda na "concepção melodramática" momentos de lirismo, de ficção e de drama que, aliados à visualização prevista para a encenação teatral, resultam num hibridismo formal, produzindo um texto estranho ao repertório dramatúrgico brasileiro do período.

4. Café: ser ou não ser ópera...

Os subtítulos das duas partes de *Café* — "concepção melodramática" e "tragédia secular" — exigem algumas considerações de ordem teórica.

Na carta a Francisco Mignone, em 9 de novembro de 1942, Mário de Andrade confessava:

(...) como é que vamos chamar o troço? ópera? drama lírico? melodrama? ópera coral? tragédia lírica? Só "ópera" acho impossível, é uma confusão danada. Gostava de "tragédia lírica", mas primeiro não é tragédia e depois fica pomposo demais. Creio que estou tendendo para "melodrama" palavra geral e pouco usada, que não confunde nem com Parsifal nem com Guarani.¹⁷

O inusitado das classificações de outras obras de Mário, como a rapsódia *Macunaíma* e o idílio *Amar, verbo intransitivo*, denota sua preocupação em encontrar a definição que melhor descreva sua criação. Em *Café*, a hesitação do autor

17 71 CARTAS, p. 110.

se justifica pela própria composição. Nos termos enunciados por Mário de Andrade na referida carta, se observa a necessidade de classificar o texto segundo uma denominação que envolva a relação entre a palavra e a música: daí ópera, melodrama e ópera coral. Por outro lado, os versos de que se compõe o texto também brigavam por aparecer no título: drama lírico, tragédia lírica e ópera. Em todos eles o ponto comum era o de que todos se destinavam ao palco. A escolha final de “concepção melodramática” — driblando o termo melodrama — parece indicar que, para o autor de *Café*, tudo era mesmo “uma confusão danada”. E nesta hesitação entre várias formas dramáticas reside “o seu defeito enquanto obra dramática”, na afirmativa de Décio de Almeida Prado.¹⁸

Mário entendia melodrama como “todo e qualquer drama cantado, seja ópera ou drama lírico”,¹⁹ respeitando portanto a etimologia do termo que distingue a forma dramática com música das demais espécies teatrais. Por isso mesmo, entendia ele ópera como uma das divisões do melodrama: “abreviação do subtítulo italiano do melodrama: ‘opera in musica’ e ‘opera scenica’.”²⁰

Ao denominar “concepção melodramática” à parte de *Café* que contém o roteiro de direção, Mário de Andrade, provavelmente, apontava para a função de complementação que este segmento da obra exerceria sobre os versos da “tragédia secular”, sem abandonar, contudo, o caráter sugestivo e de comentário que a música exerce no teatro. Confirmaria deste modo o significado de melodrama na música: o de realçar ou comentar as situações dramáticas vividas pelas personagens.²¹

A classificação de “tragédia secular” adiciona novos elementos ao que já se disse. Quanto ao conteúdo, *Café* apresenta, de certa forma, um dilaceramento trágico pois a revolta é sempre consequência da divisão opositiva entre o social e o individual e da relação conflituosa entre opressor e oprimido. A tragédia, porém, repousa sobre o “Fatum”, o destino, a vontade dos deuses decidindo a sorte dos homens. Mário de Andrade, ao contrário da tradição clássica, dá ao povo o direito e o poder de mudar: o Homem Zangado, que representa os oprimidos, é o herói gerado por um sistema de opressão e não pelo desígnio dos deuses. Esta postura marxista, essencial ao desenvolvimento da ação dramática, impe-

18 PRADO, D.A. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo, Perspectiva, 1988. p. 32.

19 ANDRADE, M. *Pequena história da música*. São Paulo, Martins, 1958. p. 116.

20 ANDRADE, M. *Pequena história da música*. p. 111.

21 SMITH, J. *Melodrama*. London, Methuen, s.d.

de definitivamente que se aceite o termo “tragédia” em sua acepção tradicional na história do teatro.

O poema foi concebido para filiar-se à tradição do teatro cantado que, para Mário de Andrade, abrange desde a tragédia grega, passando pelo teatro Nô, a Chegança, o Bumba-meu-Boi e chegando à ópera. Em *Café*, o autor aliou estas formas tradicionais à intenção de uma narrativa épica social que fala de liberdade e igualdade. Tradição e tema social estão contidos no termo “secular” que aponta simultaneamente para uma extensão duradoura no tempo e para um conteúdo voltado aos aspectos problemáticos da vida no mundo.

Guiada pela concepção mítica presente no texto, que estrutura a dinâmica da ação dramática num evoluir sazonal do grão de café — da morte ao renascer — e da revolução como o surgir de um Dia Novo, busquei encontrar em Northrop Frye conceitos e argumentos que me permitissem compreender melhor a hesitação terminológica entre melodrama, ópera e tragédia. Em *Anatomia da crítica* aparecem relacionadas as espécies literárias aos quatro ciclos da natureza, a saber: a comédia à primavera, a estória romanesca ao verão, a tragédia ao outono e a ironia e sátira ao inverno.

A análise dos elementos característicos de cada espécie e o cotejo com o poema de Mário de Andrade demonstram que *Café* medeia os mitos da primavera e do verão, o que equivale dizer, a comédia e a estória romanesca de procura. Este resultado confirma o hibridismo da obra e sua posição singular na dramaturgia brasileira. O poema dramático tem da comédia “o movimento de uma classe social para outra”,²² “o ritual festivo” (A., p. 164) no final e “as personagens obstrutoras” (A., p. 165), que terminam por serem expulsas. “A comédia ordinariamente se encaminha para um final feliz, e a reação normal da audiência a um final feliz é ‘isso teria de acontecer’ que soa como um julgamento moral” (A., p. 167). Mas não existem em *Café* “as convenções inverossímeis, as mudanças milagrosas e o auxílio providencial” comuns à comédia e nem “o estado de ânimo prevalentemente cômico” (A., p. 170). Por outro lado, há grande semelhança com o tipo da comédia “romanesca”, em que sobressai “o tema ritual da vitória da vida e do amor sobre a terra estéril” (A., p. 181) e em que o “renascimento é geralmente uma figura feminina” (A., p. 182). Além do mais, o “drama do mundo verde”, característico da comédia romanesca, é análogo ao “mundo do sonho que criamos com os nossos desejos” e

22 FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973. p. 164. As demais citações são retiradas desta edição, precedidas da abreviatura A. e seguidas do número da página onde se encontram.

que "colide com os cambaleantes e cegos desatinos do mundo da experiência" (A., p. 183).

Café pertenceria então, segundo a perspectiva de Frye, à categoria de comédia?

Quando se pensa nos elementos citados acima, percebe-se que eles apenas tangenciam uma possível classificação do texto. Falta ao poema de Mário de Andrade o tom cômico, as personagens estereotipadas e a comunhão palco-platéia através do riso — à exceção da "Câmara-Ballet". É no "mythos" do verão, na estória romanesca, que se encontra a resposta mais precisa.

A estória romanesca tem uma trama progressiva e o tema da procura bem sucedida, com "três estádios principais: a jornada perigosa e as aventuras menores preliminares", "a luta crucial" entre o herói e seu adversário e a "exaltação do herói" (A., p. 185-6). É a estrutura dos contos de fadas e dos contos populares das literaturas orientais e ocidentais. O conflito — "ágon" — é o "tema arquetípico da estória romanesca" (A., p. 190), por isso o herói deve viver várias aventuras, do que resulta uma ação dramática intensa.

A estória romanesca de procura é a busca, por parte da libido ou do eu que deseja, de uma realização que a livre das angústias da realidade mas ainda contenha essa realidade [onde os antagonistas são] amiúde figuras sinistras, gigantes, ogros, bruxas e mágicos. (A., p. 191)

Semelhante à comédia do "drama do mundo verde", a estória romanesca de procura é a "vitória da fertilidade sobre a terra estéril" (A., p. 192).

Provavelmente por se tratar de uma peça teatral, sintética e rápida, Café não apresenta as seis fases peculiares da estória romanesca, a saber: o nascimento do herói; sua inocente juventude; a procura; a manutenção da sociedade mais feliz procurada pelo herói; uma visão idílica e reflexiva da experiência e, por último, o fim de um movimento de aventura ativa rumo à contemplativa (A., p. 195-9). A obra de Mário de Andrade concentra-se, como se pode deduzir, na terceira, quarta e quinta fases.

O que o autor privilegia, porém, e que a estória romanesca não costuma apresentar, é a mudança social através da revolução armada. Este engajamento político termina por distinguir Café do estereótipo da estória romanesca, reconduzindo-nos à hesitação terminológica.

Quanto ao mito de inverno, isto é, a tragédia, Mário tinha razão: *Café* não é uma tragédia. Falta-lhe o modo de ser fundamental: a “epifania da lei”, “aquilo que é e deve ser” (A., p. 205). Se *Café* fosse uma tragédia, não haveria mudança social. Logo, não haveria *Café*. O herói trágico, definido por Frye como aquele que utiliza a liberdade para perdê-la (A., p. 209), opõe-se totalmente ao povo-herói do poema de Mário de Andrade.

Ao final dos meandros desta indagação, *Café* apresenta-se mais próximo da estória romanesca, mantendo da comédia algumas características. Talvez esta ambigüidade de classificação aponte para uma origem mais remota em que, segundo Frye, essas formas narrativas surgiram de um “mito unificador fundamental” (A., p. 190-1).

Em obra recente, *O teatro brasileiro moderno*, Décio de Almeida Prado encerra este trânsito de indefinições, classificando *Café* como ópera,²³ com inteira propriedade. Reencontram-se assim, autor e crítico na vertente do melodrama, idéia inicial de definição da obra.

5. Há um drama em cada gota de café

A segunda parte de *Café* divide-se em 3 atos e 5 quadros. São vinte partes cantadas e três faladas. As formas musicais variam: coral — a mais freqüente —, madrigal, embolada, cânone, fugato e hino. Há predominância do canto coral por uma questão de escolha do autor: “os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter. (...) O coro unanimiza os indivíduos”,²⁴ conduzindo-os à confraternização. Trata-se de uma confraternização geográfica e nacional e, em *Café*, temos de pensá-la como a união dos oprimidos na luta comum de libertação. Mesmo os raros momentos de solo — principalmente na 1.ª cena do 2.º ato — são acompanhados por frases isoladas e refrão ou por manifestações de agrado ou desagrado das outras personagens.

O objetivo da música em *Café* assemelha-se ao do drama lírico wagneriano:

É na orquestra que está deveras a participação da música no drama lírico. A orquestra é comentadora, esclarecedora e reforçadora da ação e do sentimento íntimo, psicológico e filosófico do drama.

23 PRADO, p. 32.

24 ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Martins, 1962. p. 64-6.

Em autêntica profissão de fé relacionada a sua própria ópera, Mário de Andrade definia a essência da obra de Wagner:

(...) união indissolúvel com as artes sonoras, música e poesia. A obra deve ser concebida por um artista só, que escreverá o poema e a música, e determinará o espetáculo cênico. Só assim a gente pode conseguir uma unidade absoluta de concepção e realização.²⁵

Parece ter sido este o intuito de seu projeto para *Café*, dividido em marcação cênica e no poema. A música, deixou a cargo de Francisco Mignone, que não a conseguiu realizar devido ao volume dos versos do poeta.

Em cartas a Paulo Duarte — novembro de 1942 — e a Antônio Cândido — janeiro de 1943 — Mário desvendou os bastidores da criação de *Café*: o “estado de poesia” furioso que produziu em poucos dias o texto, a procura do tom adequado — encontrado nos bardos celtas — a posição das cenas, as intenções políticas da sátira à Câmara dos Deputados, a presença da cidade de São Paulo no “Coral da Vida”, a marcação cênica e, principalmente, a concepção musical dos versos. Em relação a esta última confessa:

É que se tratando de um libreto apenas, eu não devia ter dado aos meus textos o excesso de cuidado artístico que dei. Eles se tornaram muito independentes, apesar das mil e uma intenções musicais a que pude confortavelmente me sujeitar, por saber música o meu bocado.²⁶

Este não foi o primeiro libreto de ópera escrito por Mário de Andrade. Em 1918 ele havia concebido uma ópera-cômica em um ato, sem título, tendo como assunto um passo do ciclo de Pedro Malasarte. Já vinha, portanto, de anos anteriores a intenção de reunir verso e música numa peça para teatro que falasse das coisas do povo.

O poema é composto por cinco partes principais em que o enredo flui progressivamente para o clímax. A situação inicial já é de conflito. Os estivadores, sem trabalho por causa da crise do café, são instigados pelas mulheres a saciar a fome de pão. Há contudo uma fome maior: a de justiça e de igualdade. A revolução do 3.º ato já se anuncia neste início do

25 ANDRADE, *Ensaio*..., p. 140-1.

26 71 CARTAS, p. 52.

poema: "A fome vai fatalizar os braços". A calamitosa situação presente é fruto da inércia dos poderosos: "Deus dorme nos ares / Os chefes nas camas." Somente os trabalhadores sofrem: "Acordo no chão" (C., p. 427). O movimento do conflito central (equilíbrio → dano → provas → reparação do dano) desencadeia-se com violência já na 1.ª cena. Nela, fica evidente a constituição mítica do enredo. Os trabalhadores são a própria terra: "Essa força grave da terra era também a minha força" (C., p. 425) e, como ela, estão estereis, abandonados e sem grandeza.

A peça vai tratar, portanto, da ressurreição da terra e dos homens, atualizando um ritual de fertilidade, falando de mudança e de ciclo histórico. "Porto parado" é, até na adjetivação, o oposto de "Dia novo", ao final do poema. E se compreende agora por que foi intitulado "tragédia secular": "É uma fome antiga, de milhões de anos que renasce." (C., p. 429). Não há no texto de Mário de Andrade uma perspectiva temporal e espacial restrita. Não se trata exclusivamente da crise do café em 1930 no Brasil. A situação dramática refere-se à opressão econômica, social e política exercida sobre os trabalhadores em qualquer região do Brasil e em qualquer tempo. A fome dos estivadores pode ser a dos salineiros do Rio Grande do Norte, dos seringueiros da Amazônia, dos camponeses do nordeste, dos bóias-frias do Sul, ontem e hoje. O motivo impulsionador do conflito ancora-se, por necessidade de coerência e unidade do enredo, num tempo e num espaço definidos mas pode ser lido mais amplamente. Este trânsito do restrito ao genérico justifica a analogia Homem-Terra, peça e ritual de fertilidade, drama e mito.

O conflito parte de uma oposição definida e imutável num primeiro momento: de um lado estão "os donos da vida", os "gigantes da mina de ouro", os "anões subterrâneos", os proprietários de terras, os políticos, os policiais e comissários e de outro lado, o povo - estivadores, colonos imigrantes, habitantes dos cortiços da cidade, soldados, estudantes e operários. Opressores versus oprimidos, conflito secular cuja solução implica uma postura política. A revolução, sonho e desejo do autor, é resultado de uma situação de fato (a miséria e a fome atingem níveis insuportáveis) e não de conscientização filosófica ou histórica. Tradição e experiência constituem as fontes de conhecimento do homem do povo e a oposição das forças temáticas em *Café* reproduz a luta entre cristãos e mouros, presente em várias danças dramáticas do Brasil.

O tratamento dado às personagens — “gigantes da mina de ouro”, “anões do subterrâneo”, o Homem Zangado de estrela na testa — aponta um parentesco com o aspecto mágico dos contos populares de várias nações. Este aspecto popular fica mais explícito na peça quando as rubricas do 3.º ato exigem texto e músicas folclóricas. O resultado é um texto híbrido quanto à composição musical mas nem por isso menos nacional, atento às idéias de Mário de Andrade sobre a necessidade de fusão do clássico ao popular e a riqueza do populário musical brasileiro.

A este hibridismo musical corresponde igual comportamento na versificação e na linguagem. A heterometria está adequada ao tom necessário à situação dramática, à personagem que fala e/ou canta e às intenções do autor. A cena dos estivadores e suas mulheres — à exceção do “Coral do Queixume” e da “Imploração da Fome” — é composta por versos curtos e populares: a redondilha maior e a menor. A “Imploração da Fome” é em tom mais solene, de ladainha — vide o refrão “Grão pequenino” — e por isso exige o verso mais longo, bem como o “Coral do Queixume”, exposição do conflito e que tende à narração. Nele o verso é livre, com predomínio do dodecassilábico.

A “Embolada da Ferrugem”, no 2.º ato, em redondilha maior e quebrado de redondilha, atende à tradição popular da embolada, em estrofes oitavas, numa sucessão de sílabas abertas e fechadas na posição rímica. Neste trecho,

A intenção é crítica, mostrando o discursador sem finalidade objetiva, divagante, ausente da realidade. O poeta faz a caricatura da temática da embolada, normalmente de exaltação individual ou ufanista.²⁷

A “Endeixa da Mãe”, que segue a embolada, é toda em versos longos de tradição céltica, oferecendo maior espaço para a expressão da profecia e da maldição, num tom lento, pausado e fúnebre.

Da mesma forma a organização frásica e o vocabulário transitam entre o popular — basicamente o provérbio — e o erudito, passando pelo chavão e pelo lugar - comum dos discursos demagógicos. “A Discussão” da 2.ª cena do 1.º ato é um bom exemplo disso.

Esta intencional mistura de estilos ocorre também na “Câmara-Ballet”, na 1.ª cena do 2.º ato, de que Mário de Andrade retira intensos efeitos cômicos. O discurso do Deputa-

27 LOPEZ, p. 185-8.

do do Som-Só, um agrupamento de sons aparentemente onomatopaicos, está semeado de termos inteligíveis e fortemente carregados de ideologia: “caridade”, “baile das rosas”, “a ilustre Dama”, “Bois Sacré”, “railway” e “Tobias Barreto”, além dos escatológicos “pipi”, “xixi” e “cocô”. Seu discurso atinge, assim, através do “nonsense”, o objetivo de sua “persona dramática”: a mesmice e a superficialidade de um servo do poder. Igual superficialidade, em menor dose de “nonsense”, compõe o discurso do Deputadinho da Ferrugem. Sua fala, somada ao comportamento pantomímico das demais personagens da Câmara, aponta para a corrupção, a alienação e o servilismo do Legislativo.²⁸

“Câmara-Ballet” é um quadro construído na melhor tradição da comédia de costumes: a sátira impiedosa, o humor nascendo dos gestos, movimentos, palavras e situações, a deformação caricatural das personagens satirizadas e, principalmente, o espírito iconoclasta. Na deformação cômica da “Câmara-Ballet” e na mesma deformação, desta feita trágica, de “O Êxodo”, na 2.^a cena do 2.^o ato, encontramos relações com o teatro expressionista alemão que buscava, como *Café*, destruir as estruturas do passado a fim de revelar o Homem Novo. A recusa de todos os valores morais, políticos e sociais, impostos aos expressionistas por uma sociedade hipócrita, manifesta-se através das mais variadas expressões artísticas a partir da primeira década do século XX na Alemanha. Os expressionistas procuravam saídas e soluções para as contradições de sua sociedade. O Homem Novo, saído da 1.^a Guerra Mundial, uma sociedade mais justa, uma arte mais livre e, sobretudo, a maior criatividade artística formam o legado expressionista à arte do século XX.

A deformação da voz humana em uivos, gritos de dor e imprecações em “O Êxodo”, a deformação dos objetos (lápiz dos jornalistas, o “sinão” enorme do Presidente da Câmara em “Câmara-Ballet”), a deformação do ambiente (a dança de roda no recinto da Câmara, o jogo de truco no local de trabalho), a deformação da linguagem (o discurso do Deputado do Som-Só), a deformação da realidade (a ferrugem das painéis vazias), a deformação semântica (a Câmara com representantes do povo que mandam agredir a quem deviam servir) constituem em *Café* procedimentos expressionistas.

Também se pode ver no tratamento carnavalesco da “Câmara-Ballet”, com sua manifesta intenção de vaia, semelhanças com *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade, es-

28 A respeito destas idéias ver a correspondência entre Mário e Paulo Duarte, publicada em DUARTE, p. 256.

crita em 1934 e considerada por Alfredo Bosi como “próximo de um expressionismo pansexual”.²⁹

A oposição à farsa da Câmara aparece imediata e violentamente. A “Endeixa da Mãe” é uma resposta ao lavar as mãos do Deputado “Pilatos” Cinza: ela ecoa a voz dos profetas do Antigo Testamento, a voz de Moisés castigando os adoradores do bezerro de ouro, a voz dos Cavaleiros do Apocalipse. Sua fala tem o tom profético da retórica bíblica e o “ethos” do Apocalipse: “Acaso não vedes que o ponteiro chega na hora do crime hediondo?” (C., p. 438). Representa a visão dantesca e miserável da vida-morte e da inversão do paraíso. Os velhos não têm o que recordar; os novos reis magos são conduzidos pela “estrela da cidade”; os ritos sagrados convertem-se em crimes, a guerra é uma “batucada infernal”. O mundo perdeu a lógica e mergulhou no caos.

Qual Verônica fatalizada diante da morte de Deus, qual Virgem Mãe dilacerada pelo sofrimento do Filho, a Mãe-mítica exclama: “Falai si há dor que se compare à minha!...”. Ao imperativo “Falai” só o silêncio responde.

Funcionalmente, a endeixa delirante prenuncia na estrutura da peça o desfecho sangrento da revolução, prepara o público para os acontecimentos sombrios do enredo e retorna na peça o tema da “morte do grão” e da esterilidade, contido desde a 1.ª cena e interrompido pela farsa da Câmara.

A metáfora-síntese da evolução para a vitória do 3.º ato também é retirada da natureza: “noite pressaga” → “barras triunfais do dia” (C., p. 438-9). É a utopia cristã de um tempo futuro mais feliz.

Na endeixa, a visão é tão medonha, a emoção tão violenta, a revolta tão acentuada que a música se interrompe e a palavra impera. Trata-se do momento da “versão exclusivamente literária”. As imagens se atropelam, as paronomásias e aliteraões se alinham no mesmo verso, os neologismos convivem com a intertextualidade e a combinação de estilos diferentes, e todos eles compõem o poema do horror e da maldição (C., p. 438-9). O canto da Mãe transforma-se no discurso parlamentar, na voz do povo em revolta. Ela é a imagem da fertilidade da natureza dominada pelo sistema capitalista, é a terra impedida de produzir o grão e vendo morrer pelo fogo, ateado por mãos ávidas de ouro, os rebentos já nascidos.

A agressão do povo e ao aprisionamento da Mãe na cidade corresponde igual violência no campo. A procura da vida melhor — expressa no “Coral Puríssimo” dos solteiros

29 BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1981. p. 407.

— é abortada pelo cancelamento da viagem do trem. Não haverá êxodo como não há saída tranqüila para o desespero e a miséria.

“O Êxodo” repousa basicamente em oposições: a cidade e o campo; o paraíso e a danação; o passado e o presente; a alegria e a dor; a esperança e o desespero; os moços e os velhos; o ficar e o partir; a “fonte da vida” e a “volúpia da morte” (C., p. 442-4). As oposições não se resolvem nesta cena mas nela recebem maior intensidade, preparando a solução final do 3.º ato.

O motivo da cidade, que é paradoxalmente mãe terrível, é recorrente na obra de Mário de Andrade desde *Paulicéia desvairada*. Ela representa o ritual de iniciação do ser humano e do poeta. Para que possam atingir o “sal da verdade da hora” terão que se submeter “às sete provas da promessa”. Somente assim, através do conhecimento e da maturidade, poderão atingir o prêmio: “os chãos mais felizes da terra” (C., p. 441-2).

Este paraíso terreal e existencial é destruído em *Café* por uma “raça envilecida e maldita”: os gigantes da mina e os anões subterrâneos, seres da profundidade que convertem em utopia este paraíso agora perdido. O texto recompõe, poeticamente, a caminhada do homem sobre a Terra e reafirma um dos mitos mais freqüentes e mais importantes de várias religiões: o mito da Idade de Ouro. Esta perfeição tida e perdida é que leva o homem a procurar eternamente a Unidade inicial. É o desejo do útero da Mãe-Terra, de ser novamente Um, de recuperar a integridade de antes da Queda:

Oh sonhos de tempos claros, gosto de um tempo acabado, será permitido sonhar? . . . (C., p. 442).

O Homem Zangado, o “herói do coração múltiplo” que vai salvar o povo, devolvê-lo à Unidade inicial, será o próprio poeta? Aquele que procura na arte “interessada” a saída para os conflitos sociais? Aquele que faz da palavra, arma? O que ensina, conscientiza e significa? Será o poeta que, ao criar a obra artística, procura num “desejo voluptuoso de morte” zerar os conflitos, satisfazer a “pulsão de morte” que é nuclear na obra de arte?³⁰ O Homem Zangado, messias das religiões, príncipe encantado das narrativas populares, líder das revoluções proletárias é igualmente o poeta em sua missão de beleza e de verdade. O ritual do reencontro da fertilidade e da vida fica assim associado ao da criação artística.

30 FREUD, S. Mas allá del principio del placer. In: ————. *Obras completas - VII* (1916-1924). Madrid, Nueva, 1974. p. 2507-41.

O 2.º ato fecha-se com a invocação da guerra: “É a fonte da vida / Que ordena vingança / Vingança!” (C., p. 444). É o momento que foi preparado pela maldição da endeixa e pelo desespero do “Coral do Êxodo”. Termina numa atitude de decisão e numa tensão de clímax, suspendendo a solução do conflito até o ato seguinte.

O 3.º ato é o espaço da utopia. Traduz a crença de que haverá um combate final, grandioso e trágico, precedendo imediatamente a vitória do povo e da liberdade. É o momento em que sonhar é permitido.

Se as cenas do 1.º e do 2.º atos puderam ser invertidas por Mário de Andrade é porque apresentavam unidade, certa independência uma da outra e tempos simultâneos. Mas o ato final tinha que ser o último: desembocadouro da revolta e da preparação dramática dos dois primeiros. Entre o final do segundo e o início do terceiro ato certo tempo teve que decorrer. Diz a rubrica: “A revolução convulsiona a cidade.” (C., p. 444) e o rádio, algum tempo depois, noticia: “A revolução está prestes a ser vitoriosa!” (C., p. 444). Há um tempo intermediário intencionalmente omitido, procurando sem dúvida a maior funcionalidade do espetáculo, temporalmente condensado e fisicamente reduzido. A utilização do rádio economiza nova personagem e resolve a dificuldade que o palco encontra de narrar fatos ocorridos fora de cena, sem perder a tensão e o ritmo do espetáculo. Além disso, trata-se de uma emissora tomada pelos revolucionários, o que explica as interjeições, os aplausos e as injúrias dirigidas aos governantes. E a execução da “Valsa do coração partido” recorda o último suspiro da monarquia brasileira no baile da Ilha Fiscal.

Contraposto à narração do rádio, segue o “Cânone das Assustadas”, a respeito do qual Mário de Andrade dá um depoimento definitivo em carta dirigida a Antônio Cândido:

Não há dúvida nenhuma que eu o fiz com pura intenção musical, sujeitando-o a cortes rítmicos tais que obrigam a entrada canônica das três vozes corais femininas, consecutivamente cantando a mesma melodia. Mas o diabo é que, meu Deus! eu sei música! De maneira que em vez de eu fornecer um texto qualquer, uma pobre quadrinha em redondilhas, de que um compositor inventasse de sopetão a idéia polifônica de um cânone, porque a melodia dele, só dele, se prestava a isso, eu usurpei o valor exclusivamente musical do cânone, a sua expressividade psicológica e pus isso no meu texto! O tex-

to é que ficou canônico! No texto é que as palavras se assustam, montam umas sobre as outras, correm ofegantes.³¹

Observa-se que, neste 3.º ato, a ação e a movimentação sobre o palco excedem os atos anteriores. As palavras tornam-se ralas, as partes são mais sintéticas, a música ganha maior espaço e, conseqüentemente, desaparecem os versos longos. O 3.º ato tem como figura de construção mais freqüente a repetição. Tudo acontece como se a palavra saída da boca de uma personagem fosse passada por nova personagem a uma terceira, formando uma grande massa coral, estendendo-se pelo palco e pelo espaço sonoro do teatro.

A repetição cria palavras de ordem que regem o espetáculo da revolução. Trazem à mente a força da palavra ligada à música num momento político. São “dinamogenias políticas” a impulsionar o povo: “Fogo e mais fogo / Fogo até morrer!” (C., p. 446).

Um belo exemplo de sonoridade reiterativa está na parte VIII (bis) em que os soldados governistas gritam:

Patrão! Patrão! Patrão!

.....

Prisão! Prisão! Prisão!

(na derrota final)

Perdão! Perdão! Perdão! (C., p. 448)

Há clara evolução temporal e mudança de posição na troca dos dissílabos da primeira para a segunda estrofe. O ritmo mantém-se idêntico, a sonoridade, semelhante mas a ação se transforma. Assim sendo, a simplicidade verbal não indica ação monótona e sim economia de palavras para a intensificação do ato de mudar. A relação entre as poucas palavras e a ação abundante fica melhor evidenciada se cotejarmos o roteiro de direção e o poema neste 3.º ato. É no roteiro que se preenchem os vazios do texto. Nele fica explicitada a ação cênica a que as rubricas sintéticas do poema não se referem.

O suicídio de “Papai Grande”, a vítima sacrificial, instaura o Dia Novo. O povo está purificado para receber as benesses da terra. Irrompe então o “Hino da Fonte da Vida”: “Do meu corpo nasce a terra / Na minha boca floresce / A palavra que será.” (C., p. 448). Novamente surge a analogia com o discurso bíblico: “Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida. Quem crer em mim, terá a vida eterna.” É a recomposição do Cosmos e a destruição do Caos.

31 71 CARTAS, p. 52-3.

A apoteose, quadro final indispensável aos grandes espetáculos musicais da segunda metade do século XIX, representa a vitória do povo. Este final eufórico consagra a utopia no palco ao mesmo tempo em que consolida a postura didático-politizante de Mário de Andrade que mantém, definida e separada, a bipolaridade social expressa pela oposição entre o povo e "os grandes": "Não conta o segredo aos grandes / E sempre renascerás." (C., p. 449).

As figuras da mulher, das crianças e do próprio povo são exaltadas em *Café*. Sobre a primeira dirá o poema: "Sempre a mulher que é mais perfeita" (C., p. 405). De marginais da história transformam-se em heróis: o povo é a fonte da vida, a criança viverá dias melhores e a mulher é símbolo de luta, da resistência, da liberdade e da vitória.

O projeto/protesto político de Mário de Andrade em *Café* está pois frequentemente associado nas personagens, linguagem, estrutura, significados e música aos procedimentos das narrativas populares que, por sua vez, têm sua raiz primeira nos mitos primordiais.

A ópera *Café* tem, desta forma, muito a ver com a "ópera scenica" no seu sentido primitivo, o do teatro cantado próximo das manifestações populares primitivas, e muito pouco a ver com a ópera burguesa.

6. Correspondências

Arremato meu pensamento tentando compor um mosaico que reúna as palavras do poeta e as minhas.

Café. Fé!... Fé!... (C., p. 341)

.....

Teatro é fundamentalmente e essencialmente povo e, se um de nós, ressequidos de cultura e erudição, é mais ou menos refratário a essa funcionalidade educativa do teatro, eu não queria e não quero esquecer que fiz uma obra voluntariamente popular. Pra povo. Pouco importando mesmo a possível perfeição estética dos versos. (Mário em carta a Antônio Cândido, em 18-01-1943).

.....

Então acabo descrevendo o Homem Zangado:
"O Herói vingador já nasceu do enxurro das
[cidades...
Ele é todo encarnado, tem mil punhos, o olhar
[implacável,
Todo ele comichona impaciente no desejo voluptuoso da morte.
[de ouro e prata
Neste momento ele já está vestindo a armadura
[de ouro e prata
O seu chapéu de aba larga é levantado na frente.
Ele tem uma estrela de verdade bem na testa,
Ele tem um corisco no sapato,
E um coração humano no lugar do coração."
Que acha destes versos? Me parecem dos melhores
que já escrevi em vida minha. Mas tudo o resto é
uma merda.
(Mário em carta a Paulo Duarte, em 9-11-1942)

.....

O maestro Koellreuter deve ter gostado de seu poema, Mário de Andrade. Em 1969 ele criou a música para a encenação de *Café*, que acabou sendo proibida pela Censura Federal. Eu acho que o tema de sua tragédia continua secular, que o teatro continua dizendo verdades e que *Café* ainda tem um lugar em nossa cultura e em nossa sociedade. Caso contrário, não teria sido proibido.

Curitiba, agosto de 1988.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ANDRADE, M. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo, Martins, 1959.
- 2 ———. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Martins, 1962.
- 3 ———. *Pequena história da música*. São Paulo, Martins, 1958.
- 4 ———. *Poesias completas*. Ed. crít. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.
- 5 ——— & BANDEIRA; M. *Itinerários; cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.
- 6 ARTE nos séculos. São Paulo, Abril Cultural, s. d. v. 6.
- 7 BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1981.
- 8 CARTAS de Mário de Andrade a Manuel Bandeira. Org. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Simões, 1958.
- 9 DUARTE, P. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, Edart, 1971.
- 10 FREUD, S. *Obras completas-VII (1916-1924)*. Madrid, Nueva, 1974.
- 11 FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- 12 INGARDEN, R. et alii. *O signo teatral*. Porto Alegre, Globo, 1977.
- 13 LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade; ramais e caminho*. São Paulo, Duas Cidades, 1972.
- 14 PRADO, D. A. *O teatro brasileiro moderno; 1930-1980*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- 15 71 CARTAS. Col. anot. Lygia Fernandes. Rio de Janeiro, São José, s. d.
- 16 SMITH, J. L. *Melodrama*. London, Methuen, s. d.