

RESUMO: Este texto, analisando o primeiro e o último dos livros das **Poesias completas** de Mário de Andrade, investiga as preocupações estéticas e sociais do poeta, tendo como referência a influência da música sobre o pensamento do autor.

O CAFÉ DE MÁRIO DE ANDRADE, MÚSICA E POESIA

Paulo Sérgio Malheiros dos Santos

A relação música-literatura, tão presente em toda a obra de Mário de Andrade, sintomaticamente assinala com dois marcos grandiosos em suas **Poesias completas**: o primeiro livro do gênero, **Paulicéia desvairada** (1922), encerra-se com um Oratório Profano; o último, **CAFÉ** (póstumo), em sua versão final, apresenta-se como um libreto de ópera, cuja música, confiada pelo autor ao amigo e compositor Francisco Mignone, nunca foi terminada. Em 1970, Hans Joachim Koellreutter, atraído pela beleza do texto, retomou a proposta. Concluída, a ópera foi proibida pela censura e só teve sua estréia em 13 de dezembro de 1996, em Santos, comemorando os 450 anos da cidade – escolha feliz, pois o poema fala justamente da crise do café na década de 30.

Do Oratório Profano ao libreto da ópera, o poeta fará um longo percurso intelectual, partindo das preocupações estéticas correspondentes ao período heróico vanguardista, até às reflexões sociais intensificadas pelo cargo ocupado na chefia do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Para percorrermos esse caminho teremos a música como guia. Voltemos, pois, à *Paulicéia desvairada* e às *Enfibraturas do Ipiranga*.

O **Oratório**, gênero dramático-musical, nasceu em Roma, na última Renascença, 1600, com as mesmas características formais do melodrama: recitativos, árias, grandes coros, vigoroso acompanhamento orquestral. Mas o Oratório renunciou à representação coreográfica, introduzindo um personagem novo – o *historicus* – narrador dos acontecimentos. A língua usada era o latim e o texto se inspirava em temas do Novo e, principalmente, do Velho Testamento. A produção do gênero, que pode ser considerado uma expressão típica da Contra - Reforma, foi enorme ao longo do século XVII. Aos poucos o latim foi sendo substituído pelo vernáculo, e compositores como Scarlatti, Vivaldi e Haendel deixaram obras - primas nessa forma musical. Os de Haendel, **Judas Macabeu**, **Sansão**, **Esther** e, sobretudo, **O Messias**, são justamente célebres. No período clássico, o Oratório, correspondendo menos ao espírito da época, tem um ponto alto em **A criação** de Haydn. Já com a religiosidade romântica, adquiriu novas forças: desde o **Cristo no Monte das Oliveiras** de Beethoven, até ao **Elias** de Mendelssohn, **A infância de Cristo** de Berlioz e o **Christus** de Liszt. Mais recentemente podemos citar **As beatitudes** de César Franck, o **Martírio de São Sebastião** de Debussy e a **Paixão segundo Lucas** de Penderecki. Por vezes o Oratório abandonou a temática religiosa, como é o caso de **As estações** de Haydn, **O paraíso** e a **Peri** de Schumann e o **Édipo rei** de Stravinsky e Jean Cocteau.

O “Oratório profano” de Mário de Andrade estaria ligado, assim, a essa última corrente. Entretanto, mesmo mantendo a relação música-literatura, não se trata de um “programa literário” para uma música. A música programática, característica do Romantismo, era então combatida pelos modernistas que reclamavam para a música o direito de ser só música. Assim, o poeta inclui na construção do poema elementos de um gênero musical semantizado, ou seja, elementos musicais (como indicações dinâmicas e estrutura dos coros) passam a fazer parte do texto poético.

Há uma única voz solista, Minha Loucura, personagem conhecida do leitor da **Paulicéia**, caracterizada como “soprano ligeiro”. Os outros personagens se agrupam em coros representativos de faixas da população, como se segue:

Os “orientalismos convencionais” – formados por “escritores e demais artífices elogiáveis” – um coro afinado, com as quatro vozes habituais: sopranos, contraltos, barítonos e baixos.

As “senectudes tremulinas” – coro de sopranistas milionários e burgueses.

Os “sandapilários indiferentes” – barítonos e baixos, gente pobre do operariado.

E os “modernistas” – “as juvenilidades auriverdes” – “nós, tenores, sempre tenores!”

O local de encenação, ou melhor, de execução, bem como alguns detalhes práticos, são precisados por Mário (1987:103):

A esplanada do Teatro Municipal. Banda e orquestra colocadas no terraplano que tomba sobre os jardins. São perto de cinco mil instrumentistas dirigidos por maestros... vindos do estrangeiro. Quando a solista canta há silêncio orquestral – salvo nos casos propositadamente mencionados!

As Enfibraturas admitem em sua partitura ruídos e interferências aleatórias sugerindo um *happening* moderno. Em outros momentos a “decisão interpretativa” é confiada ao leitor que se torna co-autor – procedimento muito comum aos compositores contemporâneos. Neste caso se enquadram as seguintes indicações: notas longas de trompa, grandes glissandos de harpas, onde a duração e a altura das notas são competências do intérprete. Ou ainda a observação (p.112):

Aqui o leitor, se for partidário dos **Orientalismos** porá nomes de escritores paulistas que aprecia e das **Juvenilidades**, os que detesta. Exemplo com o meu próprio nome: E as mariocidades. Não existe esse sufixo: quero assim bater melhor o ritmo.

No todo, o oratório reduz-se a uma batalha, um choque entre partidários de teorias estéticas e opções éticas diferentes, bem inserido, portanto, no contexto da “fase heróica” do modernismo. Assim, os Orientalismos Convencionais representam o domínio da tradição, o “aplainamento” nivelador contrário às liberdades criativas, aos quais se juntam as Senectudes Tremulinas.

Contra a coligação dos dois coros precedentes ~~origem de~~ as Juvenilidades Ouriverdes (p. 105):

Nós somos as Juvenilidades Auriverde!
As franjadas flâmulas das bananeiras,
As esmeraldas das araras,
Os rubis dos colibris,
Os lirismos dos sabiás e das jandaías,

Os abacaxis, as mangas, os cajus
Almejam localizar-se triunfalmente,
Na fremente celebração do Universal!...

A "partitura" do Oratório contém uma anárquica paródia de marchas fúnebres, corais, recitativos, baladas, minuets e gavotas que caracterizam as *Senectudes*; o contraste dinâmico é exacerbado, indo do *pppp* ao *ffff*. "Minha Loucura" canta *à capella*, enquanto os coros fazem-se acompanhar por *tutti* orquestrais.

O Oratório termina com a fuga dos Orientalismos, das *Senectudes* e dos Sandapilários, enquanto as Juvenilidades tombam ao solo, exaustas da batalha. *Minha Loucura* canta então o seu acalanto e acaba adormecendo, também (p.115):

As Juvenilidades Auriverdes e Minha Loucura adormecem eternamente *sansas*, enquanto das janelas de palácios, teatros, tipografias, hotéis *escancanadas*, *mas cegas* – cresce uma enorme vaia de assovios, zurros, patadas.

A grandiloquência das "Enfibraturas do Ipiranga" sugere um espetáculo – a comemoração do centenário da Independência – e em sua construção se percebe uma crítica a "cultura" do país. A crítica permite intuir as preocupações que, pouco a pouco, vão traçando os novos caminhos do escritor, pois, já se delineiam numa espécie de "antropotopia" encontrada nas falas das Juvenilidades Auriverdes. Mas o povo, representado pelos Sandapilários Indiferentes, mostra-se, no poema, amortecido e alienado. Consumidor de óperas italianas, apenas reclama do barulho do Oratório, alheio à batalha estética que presenciar.

A música funcionara para Mário de Andrade no início de sua carreira como um catalisador e suporte teórico de impressões sobre a Arte e a Vida como um todo. Tornou-se-lhe, depois, um meio de continuidade para o raciocínio estético e o engajamento político-social no seu tempo.

Ao incorporar formas populares em sua poesia, identificando sua fala com a fala folclórica, Mário avança um pouco sobre a perspectiva apontada por outros intelectuais modernistas. Estes, mantendo uma tradição, tomavam a palavra em nome do povo, falando por outros homens e mulheres do seu tempo. Mário, de certa forma, permitiu que o povo tivesse voz própria em sua poesia.

Aos poucos os versos harmônicos da **Paulicéia** cedem lugar ao registro mais coloquial do **Losango cáqui**, à pesquisa etnográfica do **Clã do jaboti**, até encontrarem nas formas do canto popular sua direção mais segura. Aparecem, então, as “modas”, “toadas”, “ponteios”, formas musicais que Mário acrescenta às já conhecidas baladas, redondilhas e rondós. O poeta, como ele mesmo diria, procurava a “palavra brasileira”, e nessa procura, descobria o próprio brasileiro. Sob este aspecto, seria interessante a comparação entre dois “acalantos”: o de Minha Loucura, já citado, e o “Acalanto do seringueiro”, de 1927 (p.206), o segundo dos poemas acreanos do **Clã do jaboti**:

Seringueiro, dorme!
 Num amor-de-amigo enorme
 Brasileiro, dorme.
 Num amor-de-amigo enorme
 Brasileiro, dorme.

Brasileiro, dorme,
 Brasileiro... dorme...

Brasileiro... dorme...

33

A pontuação e a repetição nos últimos versos do poema formam um longo “ralentando” musical, um movimento de berço quase parando, verdadeiro acalanto que acaba suavemente, quando o próprio cantor adormece.

A presença de Arlequim, tão enfatizada na **Paulicéia desvairada**, acompanha fielmente o poeta em suas mudanças. Os losangos de sua vestimenta são encontrados no casco do jaboti, animal símbolo da brasilidade. E devemos lembrar, aqui, que a figura do “arlechino” aparece no folclore brasileiro, como personagem do Bumba-meu-boi, sob o nome de Arriliquim. No bailado, ele é o moço de recados do Cavalo-Marinho, capitão da dança. No **Dicionário do folclore brasileiro**, de Luis da Câmara Cascudo (1962:67), amigo de Mário de Andrade, encontramos o diálogo seguinte entre os dois personagens:

Cavalo-Marinho: Ó meu Arlequim
 Ó pecados meus
 Vai chamar Fidélis
 E também Mateus.
 [...]

Arriliquim: Ó Mateus, vem cá,
 Sinhô está chamando
 Traze o teu boi
 E venhas dançando

[...]

Mário de Andrade refere-se ao Arriliquim, em seus estudos das danças dramáticas brasileiras, e utiliza esta variante em sua poesia (1987:368):

O Arreliquim de Tintagilis, Gilda,
Me esconde tudo, neblina.

Certamente, a esse “Arreliquim nordestino” e às suas toadas, aos seus improvisos, devemos muito da poesia de Mário. Podemos associá-lo à figura de Chico Antônio, cantador nordestino, para o qual Mário não tinha elogios suficientes, como podemos conferir na série **Vida do cantador**, publicada como “lições”, no jornal **Folha da Manhã**. Assim, para contar a história de Pedro, na **Lira paulistana** (1987:372), o poeta segue o modelo de um “Romance” nordestino, “puxando” o canto como um repentista.

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

Não houve acalanto. Apenas
Um guincho fraco no quarto
Alugado. O pai falou,
Enquanto a mãe se limpava:
– É Pedro. E Pedro ficou. [...]

O verso inicial – “Agora eu quero cantar” – é um anúncio habitual no canto dos repentistas. A história de Pedro é contada/cantada em uma longa enumeração de negações – outro processo repentista. A primeira negação foi a do “acalanto”, quando Pedro nasceu. O tempo passa e o menino, o rapaz, o homem só tinha esperança numa vida bem mais linda que haveria “Por trás daquela serra” – alusão a uma famosa cantiga popular.

Essas relações entre a poesia de Mário de Andrade e a música folclórica brasileira são importantes e espalham-se em considerações diversas que serão desenvolvidas e aproveitadas no libreto de **CAFÉ**.

O próprio repentista Chico Antônio, que o poeta conhecera no nordeste, seria o principal personagem da história concebida originalmente como um grande romance. Vários capítulos foram escritos, mas a grandiosidade do projeto, outros afazeres e o excesso de expectativa de terceiros acabaram minando o projeto. Segundo informações do autor a Manuel Bandeira, o romance tornou-se lirismo e depois, em 1935, saudade. Chico Antônio eternizou-se nas Lições do Cantador Nordestino publicadas em jornal, e Mário aproveitou outros trechos do livro inacabado em crônicas musicais. O assunto original do romance – a viagem de Chico Antônio a uma fazenda do Sul, ampliou-se, transformando-se num êxodo rural.

Tendo como base a crise econômica de 1929, o **Café** amplia o assunto e torna-se um quadro das misérias do homem do campo e do trabalhador urbano – “tragédia secular”. Segundo Oneida Alvarenga (1974:57):

Musicalmente, presidiu à sua fatura uma novidade ousada, nascida do seu próprio conteúdo ideológico e de sua intenção coletivista, socializadora: a concepção de uma ópera inteiramente coral, participando fortemente do bailado em seu desenvolvimento cênico, organizado plasticamente como uma série de quadros minuciosamente compostos.

O **Café** teve duas influências básicas: **Bóris Godunov** de Mussorgski – a ópera “sem amoræ” –, e o ballet **La table verte**, apresentado no Rio e em São Paulo em 1940. Na ópera de Mussorgsky, Mário reencontra uma tragédia que se concentra nas tensões entre povo e poder. Uma ópera sem o par amoroso romântico tradicional. Crítico feroz das temporadas líricas oficiais, o escritor denunciava a repetição anual de óperas italianas como uma manifestação pseudo-artística, classista, um mal gasto do dinheiro público.

Entretanto, a ópera sempre o fascinara. Afinal, em seus vários artigos, o teatro e a música aparecem como as mais socializantes das artes, e a ópera, como união das duas manifestações, seria portanto uma coisa muito séria. Apenas estaria desnordeada, corrompida por melodias fáceis a serviço do lazer de uma classe dominante. Precisava redimir-se moralmente. E Mário propõe uma reforma, dando à ópera um assunto atual e coletivo.

Assim, a obra de Mário não trará enredos amorosos individuais e solos virtuosísticos para o engrandecimento pessoal de cantores. Os personagens individuais são eliminados em benefício de massas corais. Como nas “Enfibraturas do Ipiranga”, **Café** terá apenas uma voz solista. Mas, enquanto “Minha Loucura” representa a eclosão de uma lírica pessoal, subjetiva, a “Mãe”, solista da ópera, canta os anseios de liberdade de todo um povo.

A distância entre as duas obras, mesmo levando-se em conta algumas semelhanças formais, pode-se percebê-la na própria visão da cidade. Para os trabalhadores, que saem do campo, esta torna-se inimiga, a Terrível (1987:441):

Mas eu entrei na cidade inimiga
e os meus pés não queriam andar de saudade
E a Terrível riu seu riso de garoa pervertida
E me fez punir as sete provas.
Ela me fez passar pelas sete provas da promessa.

A primeira foi obedecer mas eu me opus.
A segunda foi mandar e então eu obedeci.
A terceira foi sonhar mas eu me equilibrei num pé só e não dormi.
A quarta e a quinta foram roubar e matar
Mas eu, cheio de fragilidade, beije de mãos abertas.
A sexta, e mais infamante de todas, foi ignorar.

Mas eu, chorando provei o pó amargo da rua e alembrei.
Então a cidade insidiosa, cheia de música e festa,
Passou a mão de bruma nos meus olhos, me convidando a esquecer
Mas eu com uma rosa roubada na abertura da camisa
Gritei no eco do mundo: EU SOU!

Café, ao contrário das “Enfibraturas”, foi pensado para o palco, e, nesse aspecto, mostra-se bem realizado dramaticamente. Alterna drama, humor – o Madrigal do Truco; crítica mordaz e ridicularizante – a embolada da Ferrugem. Musicalmente, Mário de Andrade indica procedimentos precisos: O Deputado do Som-Só canta num “som pedal que durará todo o quinteto”. Durante a embolada do Deputado da Ferrugem, um estivador nas galerias grita: – “praquê panela se não tem o que cozinhar!” Mário acrescenta então ao texto a seguinte nota (p. 436):

(O grito provocou uma pequena barafunda coral, em que as galerias entram em cheio, atrapalhando o refrão em movimento contínuo. [...] As frases para o ‘Stretto’ das galerias serão: ‘Vá carregar piano’, ‘Comigo não, violão’ [...] é muito apropriado um ritmo – refrão único: Café, café, café... dito quando for preciso).

A minuciosa descrição musical continua com os revoltosos e governistas cantando um “fugato coral”, construído sobre “texto e música folclóricos, dos muito conhecidos no Brasil todo, ocorrentes em várias danças dramáticas”. Mário sugere a melodia: “Fogo e mais fogo! Fogo até morrer!” (p.446).

Também para o grande coral da luta é indicada uma melodia popular bastante conhecida. Esses cantos, familiares aos ouvintes, aparecem ao final da ópera e, certamente, convidam os espectadores a uma participação – grande efeito dramático para o término do espetáculo.

Os críticos geralmente dividem a obra do poeta em três estágios: a “fase heróica” do modernismo, mais ou menos de 1922 a 1930; a “fase construtiva”, mais ou menos de 1930 a 1937, quando o escritor se dedicou à descoberta dos grandes recursos escondidos no folclore; e o período “amargo”, marcado por uma poesia fortemente social e estudos musicais nos quais desenvolvia idéias mais abrangentes sobre o papel da arte na sociedade, ao lado de uma auto-crítica implacável.

Da **Paulicéia desvairada** ao **Café**, esses caminhos ficam bem trilhados e a música, nesse percurso, mostra-se um guia – uma companhia indispensável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade, um pouco**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 2. ed.. Rio de Janeiro: INL, 1962.