Flávia Camargo Toni

***Café*, uma ópera de Mário de Andrade:**

Estudo e edição anotada

(Tese apresentada ao Instituto de
Estudos Brasileiros da Universidade de São
Paulo como requisito parcial para a obtenção
do título de Livre-docente)

São Paulo, 2004

Flávia Camargo Toni
***Café*, uma ópera de Mário de Andrade**

Capa: Cândido Portinari. *A colona* (1935). Têmpera s/ tela (97 x 130). Coleção de Artes Visuais, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo

Flávia Camargo Toni
***Café*, uma ópera de Mário de Andrade**

Banca examinadora

São Paulo, 2004

Para Dona Gilda de Mello e Souza

RESUMO

Em 1942, Mário de Andrade escreve *Café*, seu segundo libreto de ópera, para ser musicado por Francisco Mignone. Se o anterior, *Pedro Malazarte*, escrito em 1928 para receber a música de Camargo Guarnieri foi feito rapidamente, a longa gestação de *Café* acalenta a idéia de cumprir um projeto ambicioso, reunindo forte carga dramática a manifestações musicais do nosso populário. A presença da música, principalmente a de origem folclórica, unida ao planejamento da coreografia das massas corais, desenham um texto que se aproxima muito mais das danças dramáticas, tão caras ao musicólogo, do que dos libretos de ópera convencionais.

ABSTRACTS

In 1942, Mário de Andrade writes *Café*, his second opera libretto, to be set into music by Francisco Mignone. If the formal one, *Pedro Malazarte*, written in 1928 to receive Camargo Guarnieri's music was produced rapidly, the long pregnancy of *Café* fondles with the idea of accomplishing an ambitious project, uniting the story dramatic purdin to the musical manifestations of our people. The presence of music, mainly the one of folcloric origine, united to the planing of the choral choreography, draw a text much close to the dramatic dance, so charished by the musicologist than to the conventional opera librettos.

SUMÁRIO

Resumo / Abstracts	p.
Ilustrações	p.
Parte I	
Introdução	p. 1
Capítulo I – Mário de Andrade, a música e os músicos	
“Um apelo, uma chamado, uma imposição”	p. 9
A biblioteca de um músico	p. 13
A discoteca de Mário de Andrade	p. 21
Um “metabolismo criador”	p. 30
Parcerias	p. 42
Mário de Andrade, Villa-Lobos e Luciano Gallet	p. 43
Sebastião e Lusitano, ou Mário e Guarnieri	p. 49
Capítulo II – Francisco Mignone e Mário de Andrade	
Chico Rei	p. 63
“Pendor para a música dramática”	p. 70
A correspondência do <i>Café</i>	p. 76
Capítulo III – O <i>Café</i>	
Ordem das cenas	p. 95
O manuscrito de um “livreco”	p. 100
Drama, melodrama ou tragédia lírica?	P. 107
Um Bardo	p. 112
<i>A Endeixa da Mãe</i>	p. 124
<i>O Êxodo</i>	p. 130
Cantos de guerra	p. 136
Música mecânica	p. 139
<i>A Embolada da Ferrugem</i>	p. 143
Três datas e uma coreografia de Kurt Jooss	p. 151
Uma obra sofisticada	p. 156
Parte II - <i>Café</i>	
Introdução	p. 164
Concepção Melodramática	p. 187
O Poema	p. 209
Marcação	p. 237
Bibliografia	p. 253

ILUSTRAÇÕES

Viola quebrada: letra e música de Mário de Andrade. Cópia de Oneyda Alvarenga, em: *Viola quebrada*, Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP

O vapor de seu tertulino. Coco do Rio Grande do Norte oferecido a Mário de Andrade por Antônio Bento de Araújo Lima. (V. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Martins, 1962, p. 119.

Hino dos hominhos do grupo gambá. Letra e música de Mário de Andrade. Cópia de Oneyda Alvarenga, em: *Hino dos hominhos do grupo gambá*, Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP

Melodias ofertadas por Mário de Andrade a Camargo Guarnieri. (GUARNIERI, Camargo. *Pedro Malazarte*. Série Manuscritos Musicais, Arquivo Camargo Guarnieri, IEB/USP).

Volante para a divulgação do balé de Kurt Jooss, *La Table Verte*, em julho de 1940, Rio de Janeiro. (V. ANDRADE, Mário de. *Café*, em: Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP).

PARTE I

INTRODUÇÃO

A literatura musical de Mário de Andrade compõe-se de obras didáticas escritas para os alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; de artigos focalizando concertos e espetáculos escritos para jornais como o *Diário Nacional*, o *Diário de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e a *Folha de S. Paulo*; de crônicas e conferências publicadas nesses mesmos jornais e em revistas como *Klaxon*, *Ilustração Brasileira*, *Revista de Antropofagia* e *Ariel*, assim como de ensaios em periódicos e livros. Em 1918, Mário torna-se professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde começara a estudar em 1911. Mário leciona ali matérias teóricas, ao mesmo tempo que dá aulas particulares de piano. Na qualidade de interlocutor privilegiado, bem cedo levanta para os compositores brasileiros, com quem se relaciona, questões atinentes ao fazer e ao pensar musical. Tais diálogos musicais podem ser recuperados na copiosa correspondência que deixou. Apesar disso, quando se fala em Mário de Andrade pouco aparece a importância de sua produção ligada à música.

Em sua vasta produção, mormente nos campos da Música e da Literatura, alguns títulos ainda não mereceram a devida atenção dos estudiosos porque demandam pesquisa morosa no Arquivo de Mário de Andrade, patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, pesquisa como a que nos proporcionou o libreto da ópera *Café*.

Entre 1992 e 1995 Diléa Zanotto Manfio e eu demos início à análise do manuscrito do libreto de *Café*, trabalhando no projeto coordenado por Telê Ancona Lopez, *Organização dos manuscritos de Mário de Andrade*. Nessa tarefa, fomos auxiliadas na indexação e descrição dos documentos de modo prévio, pelos estagiários Adhirley Delfini e Dyocleir Baulé Jr.. Em 1994 participei do IV Encontro Internacional da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), apresentando, nessa direção, um primeiro trabalho, de cunho genérico, intitulado *Mário de Andrade “compõe” uma ópera: Café*. Por circunstâncias várias não dei seguimento à análise, trabalho que, na verdade, é por ele próprio um outro projeto, dada a complexidade dos documentos do processo criativo de *Café*. Voltei aos manuscritos em 2002 quando o VII

Encontro da APML suscitou-me um olhar mais atento visando ao estudo *A endeixa da Mãe: um canto fúnebre de Mário de Andrade*.

Paralelamente fiz a transcrição da Correspondência Francisco Mignone e Mário de Andrade, quase um monólogo, uma vez que o compositor destruiu as cartas recebidas do amigo. O interesse por esse material me foi despertado pela existência de cinco cartas importantes no seio do manuscrito do *Café*, três delas escritas por Mário em São Paulo as quais lhe foram respondidas por Francisco Mignone que vivia no Rio de Janeiro.

Em outra frente de trabalho minha, o estudo de Mário músico tornou-se possível a partir de 1994, em um projeto financiado pela FAPESP e por mim coordenado, tendo como objetivo analisar e descrever a coleção de partituras que pertenceu ao musicólogo. Apesar de fazerem parte da biblioteca dele e, assim como os livros, se encontrarem no IEB, não estavam disponíveis à consulta porque necessitavam de um tipo de classificação que registrasse as intervenções de Mário nas partituras. Aos poucos fui descobrindo as marcas do estudioso: sinais de respiro, dedilhado ou indicações de dinâmica preenchendo espaços entre os pentagramas das obras de sua coleção.

Em 1999, José Saia, Neto doou ao Instituto de Estudos Brasileiros a versão do libreto recebida de Mário de Andrade por Luís Saia para que fosse editada pela Editora Gaveta, de propriedade do artista plástico Clóvis Graciano. Completou-se, então, o manuscrito de *Café*, pois a nova parcela fundia-se àquela já em poder do IEB. De imediato foi possível concluir que se tratava de versão diversa daquela divulgada nas *Poesias Completas*, pela Livraria Martins, em 1955. Saia, arquiteto e colaborador de Mário de Andrade no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, guardara consigo, além do manuscrito autógrafo, o projeto de edição acompanhado das provas tipográficas e de seis desenhos a nácar do artista plástico e editor Graciano que não logrou realizar o livro.

Quando do estudo da gênese do libreto, ao me deter na *Embolada da Ferrugem*, compreendi que Mário de Andrade, aliando seu saber literário ao musical, pensara esse trecho como uma canção, ou seja, valera-se de um esquema rítmico-melódico para selecionar as melhores palavras e combiná-las a versos como se fosse um compositor popular. Compreendi que eu deveria aprofundar o conhecimento de sua formação musical e procurar a existência de outras criações poético-musicais. Além disso, a análise da

temática de *Café* destacou-me o peso que Mário dava a seus estudos sobre nosso populário musical, no momento de redigir o poema para seu libreto.

Por essas razões, dividi meu trabalho em duas partes: na primeira, procurei reunir os dados por mim colecionados ao longo do tempo, no intuito de fornecer ao leitor a formação e o embasamento teórico musical do escritor. Para não fugir ao foco da tese, isto é, o libreto de *Café*, preferi não me deter nas realizações do Diretor do Departamento de Cultura ao qual a musicologia brasileira tanto deve. Importava, na verdade, buscar subsídios nos diálogos musicais estabelecidos por Mário de Andrade com alguns músicos de relevo do período, como Luciano Gallet, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone. Só assim eu conseguiria acompanhar a escolha do nome de Francisco Mignone para compor a partitura para o libreto de *Café*. A escolha mostrou-me a necessidade de apresentar o poema e os elementos que fecundam a obra a partir da exploração dos documentos do processo criativo. Esses documentos são de uma riqueza particular que deriva do ineditismo da obra em todas as facetas dela; possibilitam a montagem de um percurso real, diferente da maioria das obras éditas de Mário de Andrade, cujos manuscritos eram por ele destruídos, tão logo tivesse em mãos o texto publicado. Aliás, Mário não descartava apenas as versões do texto integral, como também notas, planos ou esquemas.

Ao constatar, na criação literária andradina, a forte presença da música, principalmente a de origem folclórica, pretendi demonstrar que, no intuito de criar um texto para ser musicado por Francisco Mignone, um libreto de ópera de fundamental importância na afirmação de um ideário de tom socialista e bem brasileiro em meio à Segunda Grande Guerra, Mário de Andrade recorreu à a estrutura de uma dança dramática, propondo inclusive movimentação de palco para os grupos corais.

Para a segunda parte da tese reservei a apresentação do manuscrito *Café* conforme uma das duas seqüências planejadas pelo escritor. Acatei o plano por ele compartilhado com o compositor Mignone em carta de novembro de 1942, antes de concluir o libreto, quando visava a um “livreco” com vida independente da realização musical. Mário descreve a Francisco Mignone as partes do volume: *Introdução, Concepção Melodramática, Poema e Marcação*.

Complementando o trabalho, transcrevi, em volume separado, todos os documentos do manuscrito do IEB e os justapus a seus fac-símiles (cópias escaneadas), com exceção dos que perfazem a *Introdução* e as três partes do libreto, apresentadas no corpo da tese. Na transcrição dos textos de Mário de Andrade preferi acatar a norma ortográfica atual, no intuito de proporcionar melhor leitura.

A atualização ortográfica praticada apagou as formas idiossincráticas “si”, “milhor”, “milhora”, “sinão”, as quais não lograram aceitação no país, e “folclórico” acentuei com ó agudo. Mantive, porém, os compostos (substantivos e locuções) para não comprometer o ritmo da frase: “arranha-céu”, “cor-de-ovo”, “criança-de-peito”, “danças-dramáticas”, “de-braço-dado”, “de-cor”, “de-fato”, “de-noite”, “de-pé”, “de-repente”, “filho-de-papai”, “grã-finismo”, “grã-fino”, “há-de”, “leit-motiv”, “leit-motiven”, “mestre-de-baile”, “pais-da-pátria”, “pés-de-café”, “ponta-pé”, “porta-e-janela”, “verso-de-refrão”. Do mesmo modo aceitei o uso quase sistemático de “pra” no lugar de “para” e os vulgarismos ou “brasileirismos”, segundo Mário de Andrade, “desque”, “intaliano”, “varsa”, “Quegê”, por Quartel General, e o italianismo “meia”, flexão do advérbio “meio”. Incorporei as grafias “soprani”, “hochetus”, “ballet” e as indicações de dinâmica como “ff”, por “fortíssimo”, exceção feita a “firmata” que passou a figurar como “fermata”. A pontuação foi mantida, salvo nos lapsos evidentes, mesmo porque, na segunda parte, na *Marcação*, distribuída em ítems e subítens, a flutuação é tão flagrante que não logrei estabelecer norma de uso.

Na transcrição fidedigna dos documentos empreguei os seguintes sinais para classificar os tipos de rasuras:

deslocamento

* * hesitação

/ / supressão

+ + acréscimo

[] leitura conjectural

£ £ substituição

As palavras suprimidas antes de terem sido completadas pelo escritor combinam, na transcrição, dois sinais como, por exemplo, no título da ópera de Puccini, *Rigoletto*: “/Rigole[tto]/”.

As leituras e as correções conjecturais estão entre colchetes porque no ato de recompor partes do texto vez por outra encontramos lapsos do autor como a mudança do sujeito para o singular mantendo o verbo no plural. Este é o caso de um verso do *Coral da Esperança* – como era chamado o *Coral do Êxodo*, a 15 de outubro - onde “O meu passo na estrada deixaram o rastro do sangue” só pode ser interpretado como “O meu passo na estrada [deixou] o rastro do sangue”. Para a atualização dos nomes de compositores recorri ao *Dicionário Grove de Música*.

Agradecimentos

Um projeto desenvolvido ao longo de tanto tempo, mesmo que de forma intermitente, é credor da generosidade de várias pessoas e situações com as quais convivi no passar dos anos. As omissões, portanto, são inevitáveis. Em 1992, por exemplo, ano de meu primeiro contato com o manuscrito de *Café*, nasceram Luciana e Eduardo, meus filhos e companheiros que agora me perguntam, todas as noites, sobre o andamento do trabalho.

À Cláudia, que incessantemente, cobrou-me colocar um ponto final nesta etapa.

A Jorge Coli, que só conhecerá esse texto depois de pronto, sou grata pelas discussões acerca do libreto de Mário de Andrade, tempos atrás, quando ele ainda se debruçava sobre o magnífico *Música Final*. Apesar de nossas conclusões a respeito do libreto de Mário de Andrade divergirem um tanto, a nossa amizade faz questão de corrigir o caminho.

No Instituto de Estudos Brasileiros os pequenos e grandes achados no Arquivo e na Biblioteca foram facilitados pela paciência e colaboração das funcionárias e, passíveis de reprodução e cópia graças a Crislene Alessandra Euzébio, Renato Cezar Muñoz e Marcos Casón. A Rubens Borges Pinto, Vera Lúcia Mendes e Rosana Campos Nascimento agradeço a prontidão na colaboração constante. Aqueles momentos durante os quais nossos pensamentos precisam da cumplicidade de ouvidos e mentes interessados dividi, sobretudo, com a Equipe Mário de Andrade com: Marcos Antônio de Moraes, Rosângela Asche de Paula Soares, Marcia Jaschke Machado e Tatiana Longo dos Santos. A Diocleyr Baulé Jr. (Bolsa de Iniciação Científica do CNPq) agradeço o auxílio na fase de transcrição dos manuscritos. À Tatiana, mais uma vez agradeço por acomodar minhas

vírgulas e pronomes nos locais exatos, bem como pela leitura mais que cuidadosa. Na “reta final” pude contar com a organização e boa memória de Judie Kristie Pimenta Abrahim e as “artes” de Aline Nogueira Marques e Antônio Ribeiro, uma cuidando das imagens do manuscrito e o outro das ilustrações musicais. Mas foi sobretudo Telê Ancona Lopez quem me mostrou que se as asas estavam firmes e fortes cabia-me, então, voar...

São Paulo, julho de 2004

CAPÍTULO I

CAPÍTULO 1: MÁRIO DE ANDRADE, A MÚSICA E OS MÚSICOS

“UM APELO, UM CHAMADO, UMA IMPOSIÇÃO”

Aos 18 anos de idade, em 1911, após cursar alguns meses da Escola de Comércio Álvares Penteado e da Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo, que funcionava junto ao Mosteiro de São Bento, Mário de Andrade decide-se pela música. Estudava piano em casa sob a orientação de sua mãe, Dona Mariquinha (Maria Luísa Almeida Leite Moraes Andrade), e de sua “tia Nanhã” (Ana Francisca de Almeida Leite Moraes), em ambiente musical favorável, no qual Renato, o irmão caçula, era tido como uma jovem promessa ao piano. A opção, no entanto, é um tanto tardia, em comparação ao perfil daqueles que se dedicam ao adestramento técnico em um instrumento musical. Em 1923, professor do Conservatório Dramático e Musical desde 1916, quando pela primeira vez é convidado para ser o paraninfo de uma turma, o impasse na escolha da vocação talvez tenha voltado à mente de Mário de Andrade quando diz:

“Estareis lembrados acaso desse instante em que não sabíeis que rumo tomar? Abandonados, pelo desejo luminoso de aventura – que tal é a tendência matriz de nossa alma – abandonando o lar de vossa meninice, parastes um dia numa encruzilhada de muitos caminhos. Num deles estava por certo, e só num deles, a ventura e a felicidade da vitória que buscáveis. Mas éreis cegos... Infelizmente a verdadeira luz que esclarece sobre nós mesmos, e que flameja do roçar dorido das experiências, só vem quando não é possível mais mudar de rumo, desnecessária. Mas essa encruzilhada em que estáveis parados, tateando, indecisos, como cegos, na verdade surpreendeu-vos um vozeio de sons, um soluço e um sorriso que contavam paisagem da vida. Era a Música. Era o Drama. E um impulso inconsciente vos dirigiu para esse caminho. Viestes bater aqui.

“Que mãos, que raciocínios vos trouxeram? Na realidade: nem mãos, nem raciocínios. Ouvistes as falas da tragédia, as melodias da música e sentistes que dentro da significação aparente delas havia um outro significado mais importante para vós, um apelo, um chamado, uma imposição.

“Assim Deus nos compensa de não serem preliminares as experiências, enriquecendo os domínios inconscientes de nosso ser em decisões divinatórias, iluminações proféticas que muitos raramente poderão errar.

“Foi por esse apelo misterioso que encetastes os estudos de Arte, cujo fim agora festejamos. [...]”¹.

Curiosamente, a primeira fase de formação musical de Mário de Andrade não é tão bem documentada em seu arquivo pessoal quanto as demais fases de sua vida. Há poucos papéis sobre a vida escolar ou sobre os concertos que freqüentava na década de 1910. Coube a Oneyda Alvarenga pesquisar nos arquivos do Conservatório e nas entrevistas com ex-colegas e funcionários, datas, disciplinas e cargos ocupados pelo jovem professor. Assim, ela descobriu que o ingresso no estabelecimento se dá a 20 de fevereiro de 1911, provavelmente no 3º ano do curso de piano, depois de apresentar o certificado de habilitação em português, matéria da qual foi dispensado².

Naquela época o Dramático era a única instituição oficial capaz de prover a formação de um aspirante a músico na capital. Fundado em 1906, estava aberto a todos os interessados que se submetessem a uma prova de conhecimentos gerais o que faz com que seu público seja bastante heterogêneo. No quadro de professores figuram os nomes de profissionais que orientaram a formação de muitos dos artistas paulistas do período, professores de Mário de Andrade que em breve o acolheriam como colega no magistério. Piano, o rapaz estuda com Giuseppe Wancolle; Solfejo e Canto, com João Gomes de Araújo; Matérias Teóricas (Teoria, Harmonia, História da Música), com João Pedro Gomes Cardim, Savino de Benedictis, Agostino Cantù, Antônio Carlos Ribeiro Machado de Andrada e Silva Júnior e Wenceslau de Queiroz.

Apesar da falta de dados mais precisos para uma biografia musical pode-se imaginar que a rotina do estudante fosse bastante intensa já que no ano seguinte a seu ingresso já trabalhava como aluno praticante, um Monitor de Teoria, Solfejo e Piano que em 1913 será designado como professor substituto de História da Música. Sabe-se também, através de um programa de seu arquivo pessoal, que na festa do final do ano letivo de 1914 ele canta a Romanza da ópera *Carmosina*, de João Gomes de Araújo ao

¹ ANDRADE, Mário de. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador paraninfo nomeado pelos diplomandos. São Paulo, *Correio Paulistano*, 9 mar. 1923. (V. Recortes III, p. 38/9, Série Matérias Extraídas de Periódicos, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo).

² ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. São Paulo, SCET; Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p. 59-61.

lado dos colegas de turma – amigos da vida inteira – Dinorah de Carvalho, que toca *Arabesk*, de Claude Debussy, e Francisco Mignone, Guilherme Mignone e Paschoal Ciconi que apresentam um *Scherzo* para três flautas de Kulhau³. De fato, o Canto parece ter possibilitado a obtenção do primeiro diploma de Mário de Andrade que presta os exames da disciplina já em 1915, obtendo o grau 9, em Curso que, à época, era ministrado não em dois, mas em seis anos.

A curiosidade talvez seja comum a todos que tentem adivinhar se o poeta da *Paulicéia* cantava bem, porque a destreza alcançada pelo pianista, como será visto adiante, pode ser parcialmente aquilatada a partir das partituras que ele executava na escola ou em casa. O perfil do cantor, entretanto, foi delineado no depoimento de seu colega de turma, Francisco Mignone:

— “Pouca gente, acredito eu, com os meus 86 anos, ainda existe que conheceu Mário de Andrade músico-cantor. Eu tive essa felicidade. Mário tinha os cursos completos de História da Música, estética, acústica, harmonia, piano e... canto. Sim senhor, lembro-me como se fosse hoje de Mário, de opa e círio na mão (vestindo opa, naturalmente) cantando nas procissões em que o coro da velha Igreja de Santa Efigênia saía às ruas da saudosa Paulicéia... Também estou lembradíssimo de Mário cantando e se acompanhando ao piano uma série de italianizantes modinhas da época. A voz dele era abaritonada e bem afinadinha. Numa feita compareceu na casa de Dona Olívia Guedes Penteado [...] e, instado por ela, sentou-se ao piano e entoou com entusiasmo as modinhas do passado por ele recolhidas e que conhecemos através de várias edições publicadas até recentemente. Não paravam aí as atividades de Mário músico. Aluno da classe de piano do compositor João Gomes de Araújo cantou deste uma ária da ópera *Carmosina*. Estou tão lembrado que até me recordo da letra inicial dessa canção [...]”⁴.

A vida no Conservatório é envolvente, demanda muitas horas de dedicação, mas é possível conjugar os interesses musicais com os literários. Assim, a 11 de setembro de 1915, Mário de Andrade publica no *Jornal do Commercio* o que é tido hoje como seu primeiro texto impresso: o comentário sobre uma série de concertos promovida pela

³ CONSERVATÓRIO Dramático e Musical de São Paulo: Programa. “Festival para solenizar o encerramento das aulas”, 30 nov. 1914. (Série Documentação Pessoal. Arq. Mário de Andrade, IEB-USP).

⁴ MIGNONE, Francisco. Saudades do passado, In: *Mário Trezentos, 350* (contra-cap de disco). Produção artística de Herminio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro, Divisão de Música Popular, FUNARTE, 1983.

escola onde estuda e trabalha. Em março de 1916, mesmo antes da conclusão do Curso, é nomeado auxiliar da Cadeira de Piano e professor de Teoria para os alunos do 3º ano.

Pelo prontuário do aluno Mário de Andrade, consultado por Oneyda Alvarenga, pode-se saber que, na avaliação final, a 3 de março de 1918, ele obtém nota 10 em Harmonia, História da Música e Estética Musical e 9 em piano. A data do exame leva a musicóloga a tecer a hipótese de que o jovem professor tivesse ficado “preso em alguma matéria para a Segunda época, ocorrida sempre em março”⁵, já que seus colegas de turma, entre eles Francisco Mignone, receberam o diploma no final do ano de 1917.

Dois anos após a formatura, a 29 de fevereiro de 1920 é celebrado o contrato para que o ex-aluno passe a lecionar História da Música; a nomeação como catedrático de Dicção, História do Teatro e Estética vem em 20 de janeiro de 1922.

Em casa, além de estudar, o jovem mestre leciona piano e promove os “Chás Musicais do Prof. Mário de Andrade” em pelo menos duas ocasiões: durante os anos de 1918/1919 e em 1924. No primeiro período a atividade envolve oito alunos, entre os quais estão duas violinistas; em 1924 sete são os alunos que se apresentam. Os programas trazem sempre compositores brasileiros, tais como Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Alexandre Lévy, e dentre os estrangeiros, além dos mais conhecidos Beethoven, Chopin, Debussy, Massenet, Schumann, Liszt e Scarlatti, autores que talvez o próprio Mário tivesse estudado com seu mestre Giuseppe Wancolle: Stojowski, Burgmüller, Binet, Durand, Scharavenka, Olsen, Wilhelmy e Jencen.

No entanto, a formação musical de Mário de Andrade deve ser perseguida principalmente no elenco dos livros e partituras em sua biblioteca, pois o Estatuto do Conservatório determinava que os métodos fossem “adotados livremente pelos professores em seus respectivos cursos”⁶.

⁵ ALVARENGA, *Op. cit.*, p. 61.

⁶ CONSERVATÓRIO Dramático e Musical de São Paulo: Estatutos. São Paulo, H. Grobel, 1916, p. 16.

A BIBLIOTECA DE UM MÚSICO

Embora a coleção de partituras que pertenceu a Mário de Andrade estivesse incorporada a sua biblioteca e, como ela, no patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo desde 1968, só a partir de 1994 foi possível conhecer o repertório de autores e obras da parcela exclusivamente musical do acervo⁷. Como nos livros, é comum encontrar páginas recobertas de textos ou pequenas indicações a lápis deixadas pelo estudioso.

Genericamente, observa-se três tipos de notas: aquelas que apontam para as diversas etapas da formação e enriquecimento da biblioteca; as que trazem as marcas do estudante, intérprete e professor de piano (marcando dedilhado, pedalização, dinâmica, etc); e as que assinalam o germinar de ensaios e críticas do esteta e jornalista. Há casos em que os desenhos, a assinatura e a caligrafia da juventude revelam o aprendiz de pianista em Henry Bertini Jeune – *50 estudos introdutórios a Csamner* – ou os estudos de canto em Gaetano Seidler.

Nomes caprichosamente desenhados a tinta também revelam os personagens que doaram seus exemplares para encorpar a coleção, cuja origem remonta, sem dúvida, à época em que certas obras eram divididas com Renato, o irmão caçula que já estudava piano no Conservatório quando do ingresso de Mário de Andrade naquela instituição. A *Serenata patética*, de F. Pado Frontini⁸ materializa uma provável disputa pela propriedade das partituras entre os jovens. Na capa, manuscrita a tinta, vem o desenho caprichado de “M. R. Andrade”. Recobrimo as iniciais com outra cor de tinta, a posse se transforma em doação oficial pouco mais de um ano antes da morte prematura de seu irmão em consequência de um acidente: “A Mario Raul Andrade / off. Renato de Andrade / SP 3-2-1912”.

De uma prima proveio, por exemplo, o *Chant de Boabdil* de F. Coelho, extraído do drama Dalila⁹ onde na última capa se lê: “Adelina Rocha / São Paulo, 27 de Março de 1893”.

⁷ A indexação da coleção de partituras de Mário de Andrade só foi possível mediante projetos de Iniciação Científica e de Apoio à Pesquisa financiados pela FAPESP (1994/1996).

⁸ Milão, Carisch & Janischen, cp. 1910.

⁹ São Paulo, Casa Levy, s.d.

O rápido entrosamento do estudante com a vida do Conservatório é corroborado na dedicatória do professor de matérias teóricas, Samuel Arcanjo, colaborador nesse início de formação de biblioteca. Na partitura para piano da *Single Melodie op. 56 n° 1*, de Mário Tarenghi¹⁰ lê-se: “Ao bom collega / Mario - o Samuel / 1º - 1912”.

Ao longo da vida profissional, outras doações de pessoas do círculo familiar ou não acabam sendo incorporadas ao acervo. Assim, o nome do Dr. Joaquim Fernandes da Silva Jr. aparece na obra de Joaquim Antonio da Silva Calado; o de “D. Berta”, a 3 de julho de 1927, transfere para Mário de Andrade uma peça de Fauré para canto e piano que pertencera a Dalila Ribeiro dos Santos Camargo. Outro exemplo, o nome de Fritz Sommer, se associa ao farto material popular da América Central, curiosamente aparece impresso, em dourado, na encadernação de duas óperas de Wagner, *Tanhauser* e *Der Fliegende Hollander*.

Os amigos, professores e compositores, ofertam obras próprias ou testemunham a amizade dedicando peças do repertório universal. Quando Artur Pereira se muda para o Rio de Janeiro divide vários títulos de sua biblioteca entre Mário e Camargo Guarnieri, legando ao primeiro principalmente obras didáticas para teclado. Quase vinte anos depois, a 2 de agosto de 1944, o mesmo Artur Pereira presenteia o escritor com o *Requiem alemão* de Brahms.

A presença de algumas edições da Carlos Wehrs e um número muito grande de autógrafos de Luciano Gallet traduzem a curta trajetória de vida do compositor carioca, falecido em 1931, que enviou também a São Paulo obras suas ainda manuscritas para que o crítico e amigo pudesse acompanhar a evolução de seu repertório. O forte e antigo vínculo de amizade com compositores também se traduz na presença de obras de Francisco Mignone, entre as quais está a *Ballade Frivole*, escrita em parceria com Freitas Vale, em 1919.

O mesmo círculo de companheiros alimenta o crescimento e a atualidade da biblioteca musical de Mário de Andrade. Em 1925, Souza Lima, de Paris, remete a Mário a partitura de *Chant de joie*, de Arthur Honegger tendo o cuidado de colar na contra-capa da edição um cartão postal com a fotografia do compositor francês.

¹⁰ Milão, Carisch & Janischen, cp. 1911.

Curiosa, ainda, é a intermediação de Francisco Curt Lange, em 1933, que se mostra na partitura da *Suite* para piano de Luis Gianneo que chega às mãos de Mário acompanhada de uma breve carta de Juan Carlos Paz, então secretário do Grupo Renovación, da Argentina¹¹.

As doações representam, no entanto, apenas dez por cento dos aproximadamente 5.300 títulos que compõem a coleção de partituras. O restante, a maioria, portanto, foi adquirido nas lojas especializadas da cidade – como comprovam os carimbos estampados nas capas ou páginas de rosto das publicações – ou encomendado junto às editoras.

O rol de autores, obras e formações instrumentais corrobora os interesses do músico, particularidades que também puderam ser reveladas a partir do trabalho de indexação das partituras do musicólogo. Grosso modo, é possível afirmar que 60% dos títulos referem-se ao repertório pianístico, 30%, são peças para canto e piano e, o restante, para outras formações instrumentais.

Entre os autores estrangeiros, as obras para instrumentos vários ou com redução para piano contemplam desde nomes menos conhecidos como Jose Cayetano Carreño, Alexandre Eugene Cellier, Henri Collet, Stanislao Gallo, Emerson Whitorne e se multiplica com Georges Bizet, Mario Castelnuovo-Tedesco, Claude Daquin, Manuel de Falla, Josquin Desprez, Gian Francesco Malipiero, Georges Migot, Modest Mussorgsky, Juan Carlos Paz, Florent Schmitt, Richard Strauss, Igor Strawinsky, Arnold Schoenberg, Giuseppe Verdi ou Richard Wagner.

É bem conhecido o grande interesse que Mário de Andrade nutria pela criação de Wagner, cujas peças, na versão para piano, começa a adquirir desde bem cedo. Na capa da redução para piano do prelúdio do 3º ato de *Lohengrin*¹², deixou a tinta preta assinatura adotada na juventude, “M.R. Andrade”. Na impossibilidade de escutar o repertório por ele desejado nas salas de concerto ou em gravações de discos, o musicólogo procura obter a redução das peças para piano, mas na ausência da redução, adquire as partes do conjunto de câmara, como o *Quinteto op. 51* de Florent Schmitt.

Todos os autores brasileiros de seu tempo estão representados com pelo menos uma peça na bem estruturada biblioteca, tanto os autores ligados ao repertório erudito

¹¹ Buenos Aires, M. Galvello, Grupo Renovación, 1933. A missiva íntegra, hoje, a *Série Correspondência* do Arquivo Mário de Andrade, sub-série Correspondência Passiva.

¹² Torino, Gustavo Gori, 1910.

quanto ao popular, de Zequinha de Abreu a Xon-Xon; de José Amat a José de Freitas Valle, de Barroso Neto a Villa-Lobos, alguns com inúmeros títulos, como Luciano Gallet ou Lorenzo Fernandez e outros, surpreendentemente, com poucos, como Camargo Guarnieri.

Com o passar do tempo, o fino olhar do bibliófilo por vezes deve ter somado o prazer de conhecer novos textos musicais à raridade das edições. Assim, adquire *La Pisanella*, de Ildebrando Pizzetti, o número 115 de uma tiragem especial de 315 exemplares assinados pelo compositor¹³. Ou a obra de Ernest Krenek, *Reisebuch aus den osterreichischen Alpen*, autor pouco comum de se encontrar, exemplar de número 96 com quatro gravuras em metal assinadas pela artista Herta Matura¹⁴. Mas os amigos colaboram também com peças dificilmente encontradas à venda como a redução para canto e piano de duas óperas de Carlos Gomes, *Il Guarany* e *Fosca*. As partituras impressas pela italiana Francesco Lucca, anterior, portanto, a 1873, estão num volume encadernado em vermelho, com as iniciais “C. M.” – Cotinha Mendes – em dourado, com a dedicatória de Fernando Mendes de Almeida:

“Para Mário de Andrade / Mário/ isto só poderia/ interessar-lhe pelo valor bibliophilo, aliás/ pequeno. Resta-me apenas pedir desculpa pela minha ingenuidade de ofertar-lhe uma coisa que você deve ter como das suas prácticas diárias.../ Fernando Mendes de Almeida.”

A variedade de autores e obras delineia o perfil de um profissional que não se dedica apenas ao magistério do piano, mas que deve expandir ao máximo seus conhecimentos sobre gêneros e obras de todos os tempos e lugares. Logo, quando não alcança obter um exemplar editado, copia ou faz copiar o trecho de interesse. Eis o caso da *Despedida*, de A. Tellier, serenata mexicana para piano, que ele possui em cópia manuscrita a tinta, sem assinatura e data, onde se lê, na capa, a indicação da fonte copiada, isto é, impressa em Leipzig pela Bosworth & Co. E também, da canção de Jules Massenet, *Les yeux clos*, copiada pelo próprio Mário que não indica a edição que serviu como base para a cópia mas apenas o nome do autor do poema: G. Buchillot. Aproveitando o verso da folha ainda copia *La fée aux cheveux d'or*, sem indicar, contudo,

¹³ Canto e piano. Firenze, A. Forlivesi & C., cp. 1919

¹⁴ Viena, Universal, s.d.

o nome do compositor e do poeta, em espaço dividido com uma versão em português para substituir os versos franceses:

“Il était une fois Mignone/ Une fée aux cheveux blonds/ Et ils semblaient d'or pris aux rayons/ De quelque celeste couronne./ Il était une fois Mignone!”

Mário sugere sua versão:

“Junto de ti unicamente/ O meu destino passar/ E ir-me contigo somente/ Gozar a vida contente/ E eternamente te amar.”

Certas marcas em obras que fazem parte da rotina do mestre de piano apontam para o tempo compartilhado entre os alunos e o trabalho de gabinete. No verso da *Valsa op. 70, n.º 3* de Chopin, talvez no aguardo da chegada de algum aluno particular, Mário de Andrade esboça, a lápis, o plano para elaboração do *Compêndio de História da Música*:

- “1. Primórdios da Música
2. Música Grega
3. Teorias Musicais da Idade Média
4. Flamengos
5. Madrigalistas
6. Origem da Ópera
7. Escolas de Ópera Italiana
8. Outras escolas de Ópera
9. Bach Haendel
10. Gluck Haydn
11. Mozart Beethoven”

Nos *8 Noturnos para piano* de John Field e Heinrich Cermer¹⁵, além das indicações de dedilhado e dinâmica, está anotado na contra-capá: “Para exame / - Escalas - / Bach - 1ª. invenção/ Mozart - 1ª. sonata/ Field - 1º nocturno”.

Também reveladoras do preparo das aulas de piano são as notas deixadas na peça de Niels W. Gade, *Aquarelles*, onde vem “XX /5 anos” (p. 8) e: “Substituir romances de Mendelssohn” (p. 10).

Bem diversas são as anotações deixadas pelo signatário da biblioteca nas peças que estudou ou fez com que seus alunos estudassem: respiros, análises fenomenológicas, dedilhados, dinâmicas e indicações quanto à agógica do trecho. E, embora a coleção dele

tenha edições que pertenceram a seu irmão Renato e outros parentes que estudaram piano, não há dúvida quanto à autoria das indicações “Piu lento”, respiros e fraseados que estão em Jules Massenet, *Hérodiade*: Air d'Hérode, para barítono e piano¹⁶.

Em Tito Mattei, *Ode tu?... marinaresca per contralto o barítono e piano* as indicações de dinâmica, em vários compassos, atestam que a peça foi preparada com rigor, talvez visando uma execução¹⁷. A assinatura “M. R. Andrade” na capa da peça, que, como foi dito, identifica a assinatura da mocidade, reforça a tese de que a obra foi cantada por Mário de Andrade ainda estudante de canto no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Também executada, a *Serenade de Zanetto* de Jules Massenet¹⁸, para canto e piano, recebeu, inclusive, texto em português. Curiosa, no entanto, é a *Pastoral* de Coelho Neto. Sem a capa, que traria os dados da edição, a obra contou com a colaboração de três compositores amigos do autor do texto: Henrique Oswald, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno. O auto de Natal traz indicações de Mário de Andrade a lápis preto, sugerindo repetições de trechos através da inclusão de barras duplas e adicionando falas de personagens para ligar as partes da peça, configurando, desse modo, uma co-autoria ao preparar a montagem da obra.

E apresentado em público também foi o *Poème Pastoral*, para solista, coro e piano, de Jules Massenet¹⁹ onde, no frontispício da edição, aproveitando as indicações de movimentos, o músico completa, a lápis, – trechos aqui transcritos em itálico – quais os intérpretes que, a seu lado incumbir-se-iam da performance:

<i>Piano</i>		<i>Canto</i>
<i>Mário</i>	Pastorale avec chœur	<i>Coro</i>
<i>M</i>	Musette	<i>Nenê</i>
<i>M</i>	Premier Intermède (Amore)	<i>Carlos</i>
<i>M.</i>	Paysage	<i>Cruz</i>

¹⁵ Leipzig, Gebrud Hug, s.d

¹⁶ Paris, Heugel & Cie., s.d.

¹⁷ Milão, Ricordi, s.d. Notas M.A.: “piano destacado”, “Forte”, “Piano”, “Destacado”, “Pianíssimo” e “Forte Pedal”.

¹⁸ Paris, Heugel, s.d.

¹⁹ Scènes de Florian et d'Armand Silvestre. Paris, Geugel & Cie, s.d.

Pelo tipo de música e pelos intérpretes envolvidos – Mário e seus irmãos Carlos e Renato e os amigos Cruz (Joaquim Alves Cruz) e Nenê (irmã de Edith Capote Valente não identificada pela pesquisa) – chega-se à conclusão que a música seria apresentada em uma igreja, já que Mário de Andrade e os demais participantes eram católicos praticantes, Mário inclusive era membro da Congregação da Imaculada Conceição, da Igreja de Santa Efigênia. Pela presença de Renato pode-se atestar a data em que a obra de Massenet foi levada a público pelo grupo como entre 1911-1913, após o início dos estudos musicais de Mário e antes da morte de seu irmão, ocorrida em 22 de junho de 1913.

Outro trecho certamente cantado por Mário de Andrade é o arranjo de Y.B. Weckerlin para a melodia anônima *Non, je n'irai plus au bois*, versos que mereceram a tradução do poeta:

“Non, je n'irai plus au bois / non, non, je n'irai plus seulette / Un seul moment l'autre fois, / Un instant que de ulnait Lisette.../ Je connais trop le danger / Ou l'amour pourrait m'engager / L'autre jour sous un ormeau, / je vis sur l'herbette / Un jeune berger du hameau; / Prête a l'eviter, / Il veut m'attraper / Tirces, d'un air tendre, me regardait.// Un baiser enflammé / son dain vint m'apprendre / Ce qu'il demandait.../ Sans pitié pour ma peine, / il me prit dans ses bras / Quand nous vimes Climene.../ Sans elle, hélas !”

“Não! não vou ao bosque mais / Não! Não irei mais lá sozinha / Por um triz da última vez / Por um triz coitada da Lisette / Si agora que perigo o amor me/ podia levar/ Junto do caramanchão (Junto da beira do rio) / Onde e levava o seu amor / Eu encontrei da última vez / Um jovem pastor ['me quis me agarrar', suprimido] cabras a pastar / Tirces com ternura chegou-se a mim / Sorrindo, sorrindo o pastor me beijou/ e abraçou com ardor, mas surge / Climena, sem ela que horror! / Se não fosse essa intrometida / que me salvou / Creio que eu também beijava o pastor / Que eu também beijava o bonito pastor / Mas surge Climena, sem ela, que horror!”

Os versos da *Ave Maria* de Carlos Gomes²⁰, por sua vez, foram traduzidos para o latim por Mário de Andrade, utilizando como suporte uma das diversas edições da obra presentes em sua biblioteca. Outra intervenção ficou no verso da parte de violoncelo do

²⁰ Rio de Janeiro, Bevilacqua, s.d.

Romance de *Carmosina*, ópera de J. Gomes de Araújo²¹, ópera em que Mário transcreve os versos da canção napolitana *Catari*. No acervo de Mário de Andrade encontra-se ainda um arranjo da *Manon*, de Massenet²², para a ária de De Griex, “En fermant les yeux”, cópia e tradução para o italiano assinada e datada por João Gomes de Araújo.

Além dos sinais de interpretação do músico praticante, apontados acima, é possível discernir um terceiro tipo de marcas deixadas junto às partituras como sendo as marcas do musicólogo. Dentre essas marcas estão cruzetas à margem das páginas, círculos a lápis vermelho, textos analíticos e sistemas especiais de classificação de obras que alimentarão ensaios, críticas e até mesmo uma publicação. Desse modo, pode-se situar a origem de trabalhos importantes de Mário de Andrade sobre a modinha e o lundu ou o estudo minucioso sobre uma canção de Giuseppe Verdi, ou, ainda, sobre uma sonata para violino e piano de Ildebrando Pizzetti, análises de um professor, crítico de música e autor de textos didáticos e ensaios. No entanto, para fazer um recorte, buscou-se enfocar neste trabalho as leituras de Mário de Andrade sobre o teatro cantado, tendo em vista a construção do libreto da ópera *Café* ou suas experimentações, tendo a música como propiciadora da criação literária. E, mesmo assim, limitando-se a uma descrição breve sobre a variedade de autores e assuntos relacionados ao tema.

No *Fichário Analítico* o estudioso classifica e elenca os temas de seu interesse em obras pertencentes a sua biblioteca e há diversas entradas para anotar a bibliografia sobre o teatro cantado e outros gêneros líricos: oratório, drama musical, ópera, libretos, música e poesia e coral são apenas alguns deles, já que os compositores merecem fichas individuais como Massenet, Mascagni, Verdi, Wagner, Arrigo Boito, Carlos Gomes, Rossini, Puccini, Mussorgski, Gluck, entre dezenas de outros.

As fontes dessa pesquisa são basicamente livros e periódicos, destacando-se, entre os últimos, as revistas européias da Itália e da França. O elenco de autores é variadíssimo – E. Schuré, G. Petrucci, Romain Rolland, Rosa Newmarch, G. M. Witkowski, Louis Striffling, André Coeuroy, Alexandre Eisemann, Bernard Shaw, W. Golther, E. Panzachi, Fullerton Waldo, G. Fauré, Pierre Bugard ou Ernest Newman – assim como os assuntos abordados: o teatro antigo e o medieval, a ópera bufa, a ópera russa, alemã, italiana e

²¹ Autógrafo a tinta preta do compositor.

²² “S. Paulo 7 de julho de 1915/ J.G. d'Araújo”.

francesa, o drama religioso, a música de cena e a adaptação musical, para apenas citar alguns.

O sistema de fichamento por temas era indispensável para quem devia preparar aulas, conferências, ensaios e críticas abordando autores e obras de todos os tempos. Para ilustrar a multiplicidade de assuntos sobre os quais Mário de Andrade devia discorrer tratando, por exemplo, da música cantada, considere-se um esquema de assuntos anotado na contra-capa de um caderno. Do caderno nada sobrou além da capa em cujo interior, curiosamente, Mário guardou cópias de Argumentos para obras sinfônicas e o projeto para um oratório profano, como ainda será visto. Letra caprichada, elenca:

- “1º Primórdios da Música
- 2º Canção popular
- 3º Música medida
- 4º Flamengos
- 5º Madrigalistas
- 6º Nascimento da ópera
- 7º Escolas de ópera italiana
- 8º Outras escolas de ópera
- 9º Bach - Haendel e Gluck
- 10º Haydn, Mozart – Beethoven”²³

Nota, abaixo do esquema, faz supor que se trate do planejamento de um curso: “dia 24 – Madrigalistas e Origem da Ópera”.

A DISCOTECA DE MÁRIO DE ANDRADE

Assim como seus livros e partituras, os discos constituem matéria de trabalho para Mário de Andrade que possui uma discoteca pequena, mas diversificada. O arquivo do escritor elenca hoje, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 544 peças, gravações em 78 rotações, cuja variedade de assuntos reflete os múltiplos interesses do professor e musicólogo: música erudita, popular urbana, folclórica, discursos e cantos de pássaros, brasileiros e estrangeiros, gravados no Brasil ou não. Ele escutava de tudo – das milongas ao jazz, de Francisco Mignone a Arnold Schoenberg.

Entre os discos, a música popular é o local privilegiado onde se percebe o estudo da produção nacional popular – urbana e folclórica – uma vez que ele anotava, nas capas, as impressões da audição, ora detendo-se nas obras, ora nos intérpretes. Em seu trabalho de gabinete, o escritor tinha por hábito marcar temas de seu interesse em fichas avulsas ou recobrir de anotações as margens de livros de sua biblioteca, destacando trechos ou registrando idéias que contava aproveitar, já as capas dos discos eram incômodas para o fichamento. Por esse motivo, Mário de Andrade substitui os invólucros que vinham com as propagandas das fábricas, sem fichas técnicas, por outros de cartolina lisa que mandava fazer, e nestas novas capas, com letra miúda, à lápis ou tinta, escrevia à vontade. Essas notas muitas vezes valem como notas prévias ou primeiras versões da redação de críticas jornalísticas e ensaios embora contemplem apenas os 161 discos de música popular²⁴.

O depoimento de Fernando Rocha, primo e afilhado de Mário, permite que se vislumbre em que medida o disco participava da rotina do musicólogo. Conta ele que o aparelho de som ficava no quarto de dormir do padrinho que, vendo o menino inquieto, pedia seu auxílio enquanto trocava de roupa, dando corda na vitrola para escutarem um disco juntos:

“ - Fernando, venha cá. Dá corda na vitrolinha. Agora ouve esse disco”²⁵.

²³ Capa de caderno fazendo as vezes de pasta para abrigar, em seu interior, cópias de trabalhos e projetos em andamento: Argumentos para obras sinfônicas e planejamento para um oratório. In: *Maracatu de Chico Rei e outros libretos*. Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

²⁴ Na literatura musical de Mário de Andrade os ensaios e críticas jornalísticas que possuem estreito vínculo com sua coleção de discos são: *Compêndio de história da música*. 2a ed. São Paulo, L. G. Miranda, 1933; A música e a canção populares no Brasil. In: *Ensaio sobre a música brasileira*. 3a ed. São Paulo/Brasília, Martins/INL, 1972; p. 153-188; *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Martins, 1963; A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. In: *Aspectos da música brasileira*. 2a ed. São Paulo/Brasília, Martins/ INL, 1975; p. 121-41; “Gravação Nacional”, “Carnaval tá aí” e “Cuba, outra vez”, In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional: 1928-1932*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/SCCT, 1976; artigos para o *Diário Nacional*, inéditos em livro: “O fonógrafo”, “Discos e fonógrafos”, “Cinema sincronizado” (Série Matérias Extraídas de Periódicos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP) e “Cinema sincronizado e fonografia” (Série Manuscritos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP).

²⁵ Depoimento no Centro Cultural São Paulo em 10 de agosto de 1992, transcrito por Marlene Gomes Mendes.

Na memória do rapazinho ficou registrada a audição da *Rapsódia crioula* de Duke Ellington e o despertar do gosto para o jazz.

Não se tem notícia, no entanto, do momento exato em que Mário de Andrade adquire sua “vitrolinha” ou passa a colecionar discos. Em 1927 a “música mecânica” – expressão por ele empregada – possibilitadora da ampliação do conhecimento musical é fato consumado na vida do estudioso que, será visto adiante, aconselha “um banho completo de Stravinski e Falla” a Luciano Gallet²⁶.

Os discos mais antigos da coleção de Mário de Andrade que chegaram até nós pertencem, realmente, à fase da gravação elétrica iniciada, no Brasil, em 1927. Da Odeon, a pioneira no mercado, ele possui dois lançamentos daquele ano, porém deve ter escutado pelo menos mais um outro da mesma época trazendo, em uma das faces, *Dona Clara* (Odeon, n. 10084), conhecido ainda como *Não te quero mais*, de Donga e João da Baiana.

Cronologicamente, a referência mais antiga de Mário de Andrade ao conteúdo de um disco, em texto de próprio punho, deve datar também de 1927, quando organiza os dados que Pixinguinha lhe oferecera sobre a macumba do Rio de Janeiro. Explica-se: no ano anterior o músico carioca estivera em São Paulo com a Companhia Negra de Teatro, dirigindo a orquestra do espetáculo *Tudo Preto*. As informações obtidas do músico a respeito do culto e das músicas tocadas e cantadas são transcritas em folhas destacadas de uma caderneta de bolso e confrontadas com os versos de *Dona Clara*. Em 1926, Mário ainda não tivera seu corpo fechado por Mestre Carlos e cabia, então, aproveitar ao máximo as informações que Pixinguinha pudesse lhe oferecer. Após transcrever os esclarecimentos sobre as funções e hierarquias dentro de um terreiro de macumba ele quer detalhes sobre a ocorrência dos cânticos:

“Depois da litania de salvação dos santos se dão certas cerimônias em parte coreográficas e acompanhadas talvez de cantos que não posso descrever por ter evitado de as descrever meu informador. Essas cerimônias continuam até que um dos presentes anuncia a chegada dum santo nele. O informante crente pio, me confessou amargurado que é uma vergonha certas macumbas de porcaria em que santo aparece por dá cá aquela palha. Não vê! Nas macumbas que se prezam muita noite se gasta sem que nenhum santo se

²⁶ Série Correspondência de Mário de Andrade, sub-série Correspondência Ativa, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

lembre ou se digne de aparecer. Tem mesmo certos santos que se fazem de rogados por demais. Entre esses se distingue Ogum que passa às vezes ano sem que apareça! O anúncio de que o santo vai chegar dá um frêmito de terror adorante nos assistentes. A pessoa em que o santo vai entrar se torna atenção de todos. De repente ela começa a puxar um canto a que todos os assistentes fazem coro. O santo chegou. Muitas vezes os instrumentistas, mesmo o ogã (tocador de atabaque, posto importante) pelejam pra acompanhar direito esses cantos estranhos, muitas vezes improvisações duma variedade rítmica tão infinita e sutil que não tem compasso possível pra elas. 'Seria preciso muitos compassos diferentes pra anotar esses cantos' me contou meu informador. E essa maneira inculta de dizer que esses cantos são por vezes de ritmo livre é absolutamente fidedigna pois quem me informa sabe música brasileira a fundo, é turuna nos nossos ritmos populares. Canta a pessoa em que o santo entrou, já inteiramente possesca e o coro faz a adoração do santo. Depois então principiam os pedidos pro santo que os dá ou não. Uma coisa curiosa é que todos os crentes dessas macumbas tem cada qual um santo que o protege. É filho-de-santo. Um é filho de Ojosse, outro filho de Xangô e assim por diante. Quando um santo desce no corpo de alguém logo reconhece os filhos presentes e tem pra estes carinhos muito especiais. Concedem o que os filhos querem e mesmo descobrem o que falta a estes, se são infelizes, se são doentes. Muitas vezes mesmo ao pai-de-santo manda o santo fazer tal coisa pelo filho dele. E o pai-de-santo é obrigado a obedecer senão corre desgracia nele e desonra o que é pior. Tem até por vezes de gastar muito dinheiro com o filho de santo. E gasta. Os cantos dos santos encarnados são na infinita maioria incompreensíveis pros negros do Brasil. Ou em línguas africanas ou puramente mágicos em palavras onomatopaicas ou não, porém de sentido oculto. Ou nenhum sentido... Os pedidos que os macumbeiros fazem podem ser pra bem próprio ou pra bem e mal alheio. No maxixe 'Não te quero mais' que citei o macumbeiro pede ao diabo pra que uã amante o deixe. E...

'Uma negra velha / De cachimbo torto / Que tinha na boca / ...etc... / Pegou três pauzinhos, / Jogou para o alto. / Fez encruzilhada. / 'Nhônô vai-se embora, / Me disse em segredo, / A mulher está amarrada' / Feitiço não te pegar, / Os santos vão te amarrar / etc.'

E diz na estrofe seguinte:

'Vou pedir a Ogum / Pra falar com Xangô / Pra você sofrer.'

Xangô = deus do fogo entre os jorubas.

O caboclo estava em casa porém o inimigo trouxe o eu (palavra que eles empregam) na sessão e deu uma sova nele. Depois dizia vou levar você na gruta de tal. O médium ficava bom um tempo depois quando o eu do caboclo voltava se percebia que ele tinha ido na gruta. E o sujeito que estava dormindo em casa até ficou de cama com a sova que apanhou.²⁷

²⁷ ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Martins, 1963, p. 162-64.

A música de Donga, por sinal um freqüentador de terreiros, e as informações de Pixinguinha desaguam no capítulo “Macumba”, de *Macunaíma*, onde além de tia Ciata está presente o ogã Pixinguinha, “[...] tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa.[...]”²⁸ De fato, tanto Alfredo da Rocha Viana, Filho, o Pixinguinha, quanto o político brasileiro que lhe empresta o nome no capítulo, possuíam crânio de grandes proporções. Na rapsódia, assim como alertara este “informante crente pio”, os presentes aguardam para saber se um santo chegaria “Porque a macumba da Tia Ciata não era que nem essas macumbas falsas não, em que sempre o pai-de-terreiro fingia vir Xangô Oxosse qualquer, pra contentar os macumbeiros.”²⁹ No terreiro onde se encontrava Macunaíma, Ogum não aparecia há mais de doze meses. Mas quem chega aquela noite é Exu e “Ogã pelejava batendo tabaque pra perceber os ritmos doidos do canto novo, canto livre, de notas afobadas cheio de saltos difíceis, êxtase maluco baixinho tremendo de fúria.”³⁰

Após atendidos os pedidos de vários macumbeiros, quando Macunaíma pede a Exu que faça Venceslau Pietro Pietra sofrer, os versos de *Dona Clara* contagiam a escrita e “Exu pegou três pauzinhos de erva-cidreira benta por padre apóstata, jogou pro alto, fez encruzilhada, mandando o eu de Venceslau Pietro Pietra vir dentro dele Exu pra apanhar.”³¹

Em dezembro de 1928, com o *Macunaíma* e o *Ensaio sobre a música brasileira* recém editados, Mário de Andrade inicia a viagem de pesquisa musical e folclórica para a qual se preparara por todo o ano. Durante os três meses de permanência em Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte anota centenas de melodias sobre as quais se debruça até meados de 1935. Quer publicar obra vasta sobre o cantar nordestino e potiguar, mas antes necessita ordenar e analisar todo o material. Para isso cria um fichário paralelo, o *Dicionário Musical Brasileiro*, no qual conceitua termos não consignados nos dicionários da língua portuguesa. A bibliografia leva em conta tudo o que o escritor encontra sobre cada vocábulo, inclusive utilizando um novo instrumento para ampliá-la: o disco.

²⁸ IDEM. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. 2a. ed., Madri/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima, ALLCA XX, 1996, p. 57.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 59.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 60.

³¹ Idem, *ibidem*, p. 62.

Dezessete deles, lançados até 1933, serão elencados para a redação de 25 verbetes, ora aproveitando o emprego de vocábulos musicais nos versos das canções – como o uso da palavra “batucada”, no samba *Mangureira*, de João Martins e M. Pessoa – ora exemplificando a evolução de gêneros musicais, como o desenvolvimento do “alto da moda”, a partir de um dos discos de Zico Dias e Ferrinho. Outros verbetes que incorporam a consulta a discos na bibliografia são: batuque, buzinar, choro, chula raiada, contra-solo, corta-jaca, criolla, cuíca, cururu, fuzuê, heterofonia, maxixa, maxixe, moda, modinha, pio, polca paraguaia, recorte, roda, rumba-fox, sabuna, samba do partido alto e tamborim.

Os lançamentos regulares de sambas, choros, modas de viola e maxixes trazem de fato um novo alento às pesquisas do musicólogo. O fonógrafo, cada vez mais popularizado nos diversos ambientes transformava a rotina das famílias e da cidade. Em 1930, embora considerando que o disco seja a “[...] grande invenção dos nossos dias [...]”³², reprova o uso que se tem dado ao fonógrafo nas salas de cinema devido à substituição das músicas interpretadas ao vivo, por pianistas ou orquestrinhas de plantão, e ao emprego abusivo do repertório do jazz³³. Amante do gênero, ouvinte dos principais compositores e intérpretes daquele momento, desabafa: “Jazz assim é horrível”. Na segunda parte da crônica, publicada no mesmo dia e jornal, promete dar sequência ao tema do cinema sonoro, mas passa a falar sobre as possibilidades de emprego do fonógrafo como objeto de obras compostas expressamente para a valorização de suas características tímbricas. Sabe que sua proposta não é original, porém o que lhe interessa é discorrer sobre o ambiente, sobre o espaço da escuta alegando que “[...] desde Monteverdi pelo menos, os instrumentos principiaram adquirindo uma espécie de psicologia pessoal, psicologia que lhes determina o ambiente pra funcionar e que, por associação de imagens, provoca em nós a revivescência desse ambiente.”³⁴ Eis que o

³² ANDRADE, Mário de. “Cinema sincronizado”. *Diário Nacional*, São Paulo, 29 jan. 1930 (coluna “Quartas Musicais”). (Série Matérias Extraídas de Periódicos, Arquivo Mário de Andrade, Álbum 35, IEB/USP).

³³ A 13 de abril de 1929 estréia, em São Paulo, no Cine Paramount, *Alta traição*, “[...] o primeiro longa-metragem sonoro sincronizado a ser exibido no Brasil.” (Severiano, J. e Mello, Z. Homem de. *A canção no tempo*. 5a ed., São Paulo, Editora 34, 2002, p. 51).

³⁴ ANDRADE, Mário de. “Cinema sincronizado e fonografia”. *Diário Nacional*, São Paulo, 29 jan. 1930 (coluna “Quartas Musicais”). (Série Manuscritos Mário de Andrade, caixa 12, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP).

estudioso e amante de música se confessa um usuário do aparelho para a fruição e a pesquisa:

“O fonógrafo é essencialmente um instrumento de lar. A função específica dele é transportar pra dentro de casa toda a representação (não reprodução) da música universal. É objeto de estudo e de prazer musical, mas, isolado, ele determina o ambiente de estudo ou de prazer pra dentro de casa: casa de estudo ou família. Quando a gente sai de casa pra se divertir, quer e carece de outros prazeres que não os familiares. [...]”

A cisão de ambientes na audição de discos ou de música ao vivo não era rigorosa porque, no lazer, com os amigos, o jornalista também escutava discos.

Quase 80 anos após a primeira fase da gravação eletromagnética no Brasil percebe-se, pelo repertório gravado pelas empresas entre 1927 e 1931, que uma das marcas mais interessantes do período para Mário de Andrade foi o fato de apresentar conjuntos e cantores que ainda não tinham se popularizado nos estúdios das rádios de São Paulo e Rio de Janeiro. Não havendo apelo popular por tal ou qual cantor ou gênero musical há variedade de autores e formas populares o que convém a um estudioso que quer conhecer de tudo: cururu, cateretê, toré, samba, jongo, macumba, batuque, modinha, moda, embolada, entre outros.

Cabe um outro exemplo de como Mário de Andrade conjuga as vidas literária e musical, como na construção do capítulo “Macumba”, de *Macunaíma*. Aliás, como ocorre em boa parte da obra dele, o exercício de conjugação de áreas de interesse diversas ou não leva ao aproveitamento de certas passagens ou temas numa espécie de “migração”. No caso, as informações prestadas por Pixinguinha que são aproveitadas na construção daquele capítulo da rapsódia, migrarão para outro trabalho, a conferência *Música de Feitiçaria no Brasil*³⁵ proferida a 4 de outubro de 1933, na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. No entanto, tratando-se de um assunto técnico, aqui ele mescla análises provenientes de suas leituras àquelas oriundas da audição de discos de sua coleção. Procedentes de várias gravadoras, lançamentos colocados no mercado até o ano de 1932, Mário apresentará aos ouvintes cariocas apenas dois dos doze discos estudados:

³⁵ Na edição de *Música de feitiçaria no Brasil*, publicada nas Obras completas de Mário de Andrade da Livraria Martins, Oneyda Alvarenga esclarece que a conferência também teria sido lida em data ignorada,

No terreiro de Alibibi (Victor 33586) e *Canto de Ogum*, Macumba (Odeon 10690). A análise decorrente da audição deste último, apresentada em certo trecho da conferência, é a que aponta para *Macunaíma*, para certa caracterização do protagonista, caracterização eivada, por sua vez, em certas constâncias de nossa música popular. Acompanhe-se a análise do musicólogo: na capa do disco de 1930, onde Elói Antero Dias e Getúlio Marinho são acompanhados pelo Conjunto Africano, o ouvinte metuculoso registra o impacto que a audição lhe causara:

“Disco ótimo. De originalidade formidável. Parece cientificamente perfeito.”

A audição, somada às centenas de notas que alimentava para aprofundar o conhecimento sobre os cânticos de macumba, sugerem a Mário de Andrade a existência de duas características principais determinantes da força hipnótica da música. De um lado, a construção de melodia e ritmo que ele acredita serem construídas em função da tonalidade da peça e, ambas, aliadas à repetição da cantoria, causando o efeito de “embebedamento” pela música. A outra característica advém de um alargamento do conceito de variação já que ele acredita serem variações as nuances de interpretação como as praticadas pelos cantadores. Neste ponto Mário explica para a audiência:

“[...] Em nosso povo o processo da variação consiste, na repetição da melodia, em mudar-lhe dois ou três sons, ou, por causa das acentuações das palavras dos textos, em deslocar algum acento. [...] Na realidade a impressão que se tem é que existe um tema, exclusivamente virtual, que é impossível por isso determinar com exatidão, sobre o qual os cantadores variam sempre em quartos de tons, desafinações voluntárias, nasalações sonoramente indiscerníveis, arrastados e portamentos de voz. Tudo isso pela sua própria pobreza deixa cantador e ouvinte numa indecisão pasmosa, completamente desnorteado e tonto: porque esse é realmente o processo de tornar mais forte, mais eficaz, o poder hipnótico da música. Ora eu insisto sobre essa qualidade hipnótica procurada pela nossa música popular. Nossa gente em numerosos gêneros e formas de sua música principalmente rural, cocos, sambas, modas, cururus, etc., busca a embriaguez sonora. A música é utilizada numerosas vezes pelo nosso povo, não apenas na feitiçaria mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreográficas, como um legítimo estupefaciente. Da mesma forma que o Huitota ou o neto do Inca decaído traz sempre na boca as folhas da coca, o homem brasileiro traz na boca a melodia dançada que lhe entorpece e insensibiliza todo o ser. Ela não é apenas uma evasão sexual do

no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A musicóloga descreve com riqueza de detalhes os projetos do autor que teriam contemplado o estudo da música brasileira de origem africana.

indivíduo ou uma expressão dos interesses sociais do grupo. É um estupefaciente, um elemento de insensibilização e bebedice que provoca, além da fadiga, uma consunção temporânea, e talvez da vida inteira, ai que preguiça!...”³⁶.

A preguiça de Macunaíma é também a expressão da “embriaguez sonora” que impregna as músicas que o povo canta: as músicas utilizadas para diversão, em rodas de dança, ou para pedir a proteção dos santos³⁷.

Até 1933 a discoteca de Mário de Andrade cresce rapidamente, tanto na parcela dos discos populares, quanto na dos clássicos. No caso dos primeiros, se considerarmos aqueles voltados para a música brasileira, a expressão numérica afirma o enunciado: dos 161 discos de sua coleção, 102 foram lançados até o final de 1932. A partir de então, apesar de sua discoteca crescer em ritmo mais lento, o musicólogo continua a selecionar os bons exemplos de música mecânica. Quando este estudioso abria um tema de pesquisa em sua vida alimentava-o, constantemente, com novas descobertas. Era um pesquisador em tempo integral.

Como será visto adiante, em 1942, ao pesquisar as matrizes poético-musicais para a construção de seu poema *Café*, Mário de Andrade buscará a solução para a *Embolada da Ferrugem* em um de seus 161 discos de música popular.

³⁶ ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*, ed. cit., p. 44-5.

³⁷ Ao analisar o coco *Sabiá da mata*, colhido na Paraíba, em 1929, Mário de Andrade observa sobre a interpretação de seu informante grafando, musicalmente, a palavra “dia” – uma terça maior descendente, mi-dó - com uma fermata invertida acima do compasso: “A palavra ‘dia’ tem a primeira sílaba perfeitamente musical. Mas o som desce em portamento lento e termina nas proximidades dum possível Dó, falado com voz pachorrenta, bem preguiçosa. Na fermata final do solo, Adilão fazia uma ondulação (não trêmulo) com a voz, fazendo movimentos de abrir e fechar a boca, e também laterais. Som nasal. A ondulação prolonga enquanto o coro entra no ‘Êh sabiá!’. A linha do refrão cantada sempre o mais elástica possível, sem nenhuma rigidez métrica nem de movimento, com muito caráter de cisma largada.” (ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo/Brasília, Duas Cidades/INL, 1984, p. 237).

UM "METABOLISMO CRIADOR"

Bem cedo a música une-se à literatura na vida de Mário de Andrade e em suas partituras é possível flagrar algumas experiências como, por exemplo, versos esboçados que aparentemente foram inspirados nas obras musicais a que estão associados.

Na capa de *Roses d'hiver*, música de H. de Fontenailles e poema de L. le Lasseur de Ranzay³⁸, os versos a lápis testemunham um projeto abandonado:

"Maria deixa o bordado / Eu peno todas as dores / Assoma à tua janela
/ Teu sorriso é um jardineiro. / Tem dó do teu namorado".

Outro exemplo é o poema *Uva*, escrito por Mário de Andrade no verso de uma peça para piano de Th. Dubois, *Poèmes Virgiliens: Les abeilles*³⁹ onde o dedilhado marcado sugere que a obra foi estudada. Os versos de Virgílio que inspiraram o autor francês [*Illoc continuo saltus silvasque peragrant / Purpureosque metunt flores, et flumina libant / Summa leves*] [*Les abeilles parcourent les bocages et les buissons / bulinent sur les fleurs pourprées et rasent, légères, / la surface des eaux*] foram provavelmente os mesmos a inspirar o intelectual brasileiro:

"Uva

"Baga oval de esmeralda transitória / Que destróis do presente a
desventura / Gota de luz vaguíssima e ilusória / Cheia de esquecimento e de
loucura

"Nessa tua cor imaculada e pura / Apaga-se da vida a acerba história /
E só se encontra nela de mistura / Sonhos apenas, capelas mil de glória

"Mundo verde, a brilhar no galho verde / Continuas o sonho que se
perde / E renovas o riso num momento

"A tua cor simboliza uma esperança / Vive feliz uma hora quem te
alcança / Mas tua cor que nos lembra uma esperança / Traz em vez da
esperança o esquecimento".

No entanto, conjugando os ofícios de professor de música e escritor, Mário de Andrade associará seu nome aos de colegas do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em composições didáticas, para piano, dedicadas às crianças. Para Savino de

³⁸ Mezzo-soprano e piano; Paris, Durand & Fils, s.d.

³⁹ Rio de Janeiro, Arthur e Napoleão, s.d, 13p.

Benedictis constrói as historietas de abertura das *Cinco Aquarelas* conferindo o caráter expressivo que os estudantes deveriam atribuir ao interpretarem as peças⁴⁰. Com Agostino Cantu trabalha na versão para o português de versos em italiano na série de oito peças, *Bimbi e pupi*, na qual o intérprete é convidado a ler trechos da narrativa nas fermatas que pontuam o texto musical. O exemplar do Professor de História da Música e poeta guarda uma dedicatória expressiva, firmada poucos dias após seu ingresso oficial no corpo docente da instituição, e poucos dias após, também, da Semana de Arte Moderna: “All amico Mário de Andrade / com grata ricordanza / l'autore A Cantú / S. Paulo 22 – 2 – 1922”⁴¹.

Os exemplos citados, no entanto, não podem ser tomados como demonstração de parcerias freqüentes entre o escritor e seus colegas no magistério. Em 1923, quando ele recebe carta de Renato de Almeida solicitando informações sobre os músicos daquele estabelecimento, responde em tom de desabafo:

“Quanto às informações que me pedes sobre os músicos paulistas recuso-me a dá-las, por muitas razões. A principal: quero estar o mais afastado possível dos músicos desta terra. Único meio de viver em paz”⁴².

Gilda de Mello e Souza já percebera o distanciamento intencional do autor de *Macunaíma* daquele estabelecimento de ensino. A leitura da *Introdução à Estética Musical* de Mário de Andrade oferece à intelectual a pista para capturar o momento de gestação da obra, ou seja, o início da década de 1920. Diz ela:

“O período que se segue à Semana de Arte Moderna e vai de 1922 a 1928 é fundamental na trajetória do grande escritor e deve ser tomado como referência para que se entenda a sua evolução. A batalha do Modernismo foi para todos que nela tomaram parte um divisor de águas, uma ruptura, mas para Mário de Andrade representou o primeiro momento de um desafio. A 20 de janeiro era nomeado catedrático de História da Música do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; vinte e dois dias depois, de 13 a 18 de

⁴⁰ BENEDICTIS, Savino de. *Cinco Aquarelas*. São Paulo, Campassi e Camin, s.d. Cf. TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade escreve para as crianças. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 87, n° 3, p. 67-72, maio/jun., 1993.

⁴¹ *Bimbi e Pupi*. São Paulo, A. Di Franco, s.d., 2 vols. Cf. *Idem, Ibidem*.

⁴² NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da Correspondência de Mário de Andrade e Renato de Almeida*. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004. Carta datada de abril de 1923, p. 18.

fevereiro, tomava parte na Semana de Arte Moderna, onde seria um dos representantes mais visados pela estrondosa vaia do Municipal. Duas fotografias da época – hoje clássicas – registram os dois acontecimentos e prenunciam o que será, daí em diante, a dupla jornada desse moço de vinte e nove anos⁴³”.

A bela análise da autora passa então a descrever gestos e poses nas imagens que trazem Mário de Andrade em meio aos colegas do Conservatório – fotografia comemorativa de sua entrada no estabelecimento – ou entre os modernistas, no saguão do Teatro Municipal:

“Mário de Andrade figura nos dois grupos e isso é significativo. O destino acaba de lançá-lo no centro de um rodamoinho, onde se vê disputado por uma instituição tradicional e mesmo retardatária e um movimento revolucionário e escandaloso”.

A década de 1920 marca, sem dúvida, o empenho de Mário de Andrade para conhecer mais profundamente a nossa cultura popular e o passo inicial talvez tenha sido a viagem de 1924 visitando certas cidades de Minas Gerais na *troupe* que acompanha o poeta Blaise Cendrars. No regresso, em meio à reflexão sobre a arte escultórica do Aleijadinho, busca informações sobre nossos usos e costumes nas obras de Couto de Magalhães, Capistrano de Abreu, Sílvio Romero, Mello Moraes Filho e Pereira da Costa, entre tantos outros. Na bibliografia disponível encontra poucas melodias brasileiras. Escreve, então, para os amigos pedindo material e mantém correspondência intensa com os modernistas do Norte e Nordeste, nomes como o de Antônio Bento de Araújo Lima, do Rio Grande do Norte, e Waldemar de Oliveira, de Pernambuco. Com a publicação d’*A Escrava que não é Isaura*, em 1925, Mário de Andrade passa a organizar suas leituras sobre literatura popular e etnografia, junta material para *Macunaíma* e encontra soluções poéticas em ligação estreita com a música, soluções que desaguam no livro de poemas *Clã do jabuti*.

Um reflexo desse primeiro mergulho na música e na poética populares pode ser acompanhado na correspondência de Manuel Bandeira e Mário de Andrade, durante o segundo semestre de 1926, quando eles mantêm dois diálogos que correm em paralelo –

⁴³ SOUZA, Gilda de Mello e. “Prefácio”. In: ANDRADE, Mário de. *Introdução à Estética Musical*.

um sobre poesia e outro sobre música – extremamente reveladores da vida de um poeta compositor, ambos convergindo para o campo da experimentação de quem escreverá dois libretos de ópera. Para maior clareza tentarei isolá-los, embora, como foi dito, ambos mireem o mesmo ponto.

Na esfera musical, Mário de Andrade analisa a influência da música universal na obra do compositor Ernesto Nazareth, e esse trabalho o leva a traçar outro projeto: “um estudo que durará minha vida e me parece importante: quais são os torneios melódicos caracteristicamente (não exclusivamente se entende) brasileiros. Tenho já anotado alguns”⁴⁴.

Eis o mote para que se estabeleça rica discussão entre ele e Bandeira, acerca da possível existência de torneios melódicos que caracterizem a produção musical do Brasil culminando, em poucos dias, no esboço de um novo livro de Mário de Andrade. A 7 de setembro Mário está animado e empenhado em escrever um estudo em forma de diálogo, intitulado *Bucólica sobre a música brasileira*⁴⁵. Em 6 dias de trabalho, a conversa entre dois indivíduos que discutem música, nos moldes das antigas artinhas, chega a 100 páginas manuscritas. O interlocutor de fala conservadora chama-se Lusitano e, o outro, moderno, Sebastião. Embora o diálogo não esteja dividido em capítulos, o autor descreve a sequência dos assuntos: “Preâmbulo, Introdução no assunto, Rítmica brasileira, Orquestração brasileira, Harmonização brasileira, Melódica brasileira, Elogio de Carlos Gomes, Continuação de Melódica brasileira, Conclusão do assunto, Final”⁴⁶. Pelos tópicos apresentados, bem como pelo teor do diálogo epistolar que vem alimentando com o autor de *Carnaval*, é possível supor que a obra tenha sido inspirada por essa correspondência. Afinal, agora ele está interessado em provar que há como delinear “torneios melódicos nacionais”, embora reconheça que certas características intervalares na construção de algumas linhas musicais possam conduzir ao equívoco de se aparentar cantos de origens diversas e tempos remotos aos cantados pelos povos do Brasil.

Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo, Hucitec, 1995, p. XI.

⁴⁴ ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo, Edusp/Instituto de Estudos Brasileiros, 2000, p. 305. Carta de 27 de ago. 1926.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, carta de 7 set. 1926.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 306.

O amigo concorda com os pontos de vista do crítico paulista e, do Rio de Janeiro, alimenta a discussão esclarecendo suas opiniões e dando continuidade a uma pesquisa que vinham realizando sobre o maxixe, auxiliados que eram também por Villa-Lobos. Este, aliás, harmonizara, há pouco, melodia composta por Mário de Andrade, *Maroca*, ou melhor, *Viola quebrada*:

“Sobre a *Maroca*... Você quer escutar uma confidência só mesmo pra você? Pois isso é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. No que aliás não tenho a culpa porque toda a gente sabe que não sou compositor. A *Maroca* foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de *Cabocla do Caxangá* e mudei as notas por brincadeira me vestindo. Tenho muito costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora quando me visto. Assim saiu a *Maroca* que por acaso saindo bonita registrei e fiz versos pra. Só o refrão não é pastichado da rítmica melódica da obra de Catulo. E a linha melódica que inventei tem dois dos tais torneios melódicos que especifiquei na *Bucólica* coisa que aliás só verifiquei agora pois nunca tinha ainda matutado nisso. Aliás o refrão não tem nada de propriamente brasileiro com aquele tremido sentimental...”⁴⁷

Quando da breira no a-çoite flor da noite se curvou fui se en-
 trar com a ha-ro-a, meu a-mô — Eu ti-rei malma-ma choque du-ro quando ao
 mu-ro já me es-cu-ro meu oi-ú andô bus-cando a ca-ra do-la e meu a-cho
Estribilho
 Ai-nha vi-o-lu ge-men — heu co-ra-ção es-tre-me-cu-!
 Ai-nha vi-o-la que-brou — Tou co-ra-ção me dei-xou-!

Viola quebrada: melodia e versos de Mário de Andrade. (Cópia Oneyda Alvarenga)

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 309, carta de 7 set. 1926.

Na esfera poética, no agosto dos “torneios melódicos”, Manuel Bandeira começa a receber, do amigo, peças que tempos depois serão agrupadas no *Clã do jabuti*. A primeira que aqui interessa é a *Lenda do céu* que o poeta pernambucano censura em sua segunda parte pela semelhança ou certo “ar” de Catulo da Paixão Cearense. A 7 de setembro, em carta de assuntos variados e longos, como o da gênese de *Maroca* transcrito acima, Mário de Andrade já “vestira a carapuça” admitindo a “parecença” com o autor da *Cabocla do Caxangá* e exclamara: “E meu Manu do coração!... em última análise que é que eu faço de tempos pra cá senão pastichos...”⁴⁸

Mas a crítica de Bandeira era mais profunda e reveladora do quanto lhe eram próximas as estruturas na composição de Mário de Andrade:

“O que você fez foi um céu de Catulo. Não serve. É preciso céu de cabocolinho. Basta pôr-se em unidade com a primeira parte do poema que é tão sua pela assimilação profunda dos elementos estranhos tomados. É assim que devemos nos imitar. Ninguém como você possui um sistema mais completo de metabolismo criador. É possível que você atualmente não tenha andado senão a fazer pastiches. Pois fique sabendo que falhou como *pasticheur*. [...]”⁴⁹

O desabafo de Mário de Andrade reportava-se, certamente, não apenas a *Maroca*, mas também ao *Coco do Major*⁵⁰. Uma das poesias que integrará o *Clã do jabuti*, o *Coco* exemplifica bem o exercício poético-musical de Mário de Andrade em processo de criação semelhante ao de *Viola quebrada*. Além disso, a gênese do poema que narra a triste história das filhas de Venâncio da Silva, liga-se às gêneses de outros dois ensaios.

No segundo semestre de 1928, Mário analisa o conjunto de cocos que colecionara até aquele momento ansioso por conhecer os perfis melódico e literário do gênero de cantiga tão difundido no Norte e no Nordeste. Num espaço de quinze dias redige *A literatura dos cocos* e o *Ensaio sobre a música brasileira*. No início do primeiro texto explica a gênese do poema:

⁴⁸ *Idem, ibidem*.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 311, carta de 17 set. 1926.

⁵⁰ ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo/Belo Horizonte, EDUSP/Itatiaia, 1987, p. 198.

“Quando imaginei aquele ‘Coco do Major’ (*Clã do Jabuti*) levado por um caso pansudo que corre no Rio Grande do Norte, me servi duma rítmica bastante sutil porém que não é minha não. É popular e pertence a um coco praieiro mesmo das proximidades de Natal ‘O vapor de seu Tertulino’. Canta assim:

‘O vapor de seu Tertulino

— Seu mano —

Só navega com água na caixa;

Ele tem um regulador

— Ai, seu mano —

E boeiro e cinzeiro e fumaça.’

Isso cantado constrói uma estrofe musical perfeitamente quadrada, com 4 frases de 2 compassos cada”⁵¹.

Essa era, na verdade, a segunda vez que Mário relatava seu processo para compor. A 20 de maio de 1928 ele escrevera a Augusto Meyer explicando a arquitetura do *Coco do Major*, confessando perfeita consciência de “Toda a tentativa de abasileiramento psicológico e necessariamente temático, lingüístico etc. etc [...]” e reconhecendo valer-se dos temas de lendas e ritmos populares como seiva de sua poesia:

“Sabendo posso dizer que tudo quanto é lenda registrada e até não registradas muitas, do Brasil, podia com facilidade escrever uma de cada Estado em verso. Mas me respeitei, pois que escrevi apenas as que me vieram mesmo mandadas não sei por quem e que estão no *Clã*. Não foi com intenção de, que escrevi ‘Coco do Major’. Foi porque conhecendo grande número de cocos musicais com seus ritmos tão variados, um dia que me contaram o caso dum dono de engenho achei graça nele, me comovi e escrevi. Porém foi com intenção de que o ‘Coco do Major’ saiu, porque de fato conhecendo na formação primitiva das nacionalidades, o quanto importa a temática lendária nacional, porque põe à mostra caracteres psicológicos, e sabendo mais do que tinham feito nos *lieder* Goethe, Heine, Lenau, etc., tive intenção de seguir, abasileirando-o, o processo cantador desses alemães”⁵².

O *Vapor de seu Tertulino*⁵³, “coco praieiro” oferecido a Mário de Andrade por Antônio Bento de Araújo Lima, figurará na segunda parte do *Ensaio sobre música brasileira*, entre os demais exemplos oferecidos ao leitor na “Exposição de Melodias

⁵¹ ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo/Brasília, Duas Cidades/INL, 1984, p. 345.

⁵² FERNANDES, Lygia, org. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1968, p. 55. Dois meses após o envio dessa carta, Mário de Andrade registrará a gênese do *Coco do Major* também no início do ensaio *A literatura dos cocos*.

⁵³ *Idem*. *Ensaio sobre música brasileira*. 3ª. ed. São Paulo/Brasília, Martins/INL, 1972.

Populares”. Antes de confrontá-lo com os versos do *Coco do Major* transcrevemos os primeiros versos da poesia:

“O major Venâncio da Silva
Guarda as filhas com olho e ferrolho,
Que vidinha mais caningada
— seu mano —
Elas levam no engenho do velho!”
[...]

Tanto na cantiga praieira quanto na poesia de Mário cabe ao coro o verso “Seu mano” ou a variante “Ai, seu mano”, apresentado duas vezes no refrão da cantiga e apenas uma no *Coco do Major*. O vapor de seu Tertulino segue o padrão Solo/Coro/Solo/Solo/Coro/Solo e a poesia obedece à seqüência de versos Solo/Solo/Solo/Coro/Solo. Acrescentando-se um verso coral entre os primeiro e terceiro versos do *Coco* a melodia de *Seu Tertulino* encaixa-se perfeitamente à poesia de Mário de Andrade podendo, então, ser cantada do seguinte modo:

$\text{♩} = 66$

O va - por de seu Ter - tu - li - no, seu ma - no, Só na
O ma - jor Ve - nân - cio da Sil - va seu ma - no, Guar - daas

- ve - ga cum á - gua na cai - xa, E - le tem um re - gu - la
fi - lhas com o - lho e fer - ro - lho. Que vi - di - nha mais ca - nin -

- dô ai, seu ma - no, E bo - ei - roe cin - zei - roe fu - ma - ça.
ga - da seu ma - no, E - las le - vam no en - ge - nho do ve - lho!

O vapor de seu Tertulino, coco do Rio Grande do Norte

Os idos de 1926 são de perfeita cantoria na vida de Mário de Andrade que, pelo que se sabe, escreve, além da *Maroca* e do *Coco do Major*, pelo menos mais uma canção, *O Hino dos Hominhos do Grupo Gambá*. Melodia fortemente sincopada, em 2/4, Fá Maior, tem solo e coro. Da música só restou a melodia, sem qualquer registro da harmonização utilizada pelo “compositor” para tocá-la ao piano em meio aos amigos evocados pela letra da música: Baby e Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Dona Olívia Guedes Penteado. Em “O hino dos ‘Hominhos’”, texto publicado em *O Estado de S. Paulo*, Guilherme de Almeida relembra:

“Onde quer que estivéssemos, se havia um piano (e havia sempre), Mário ia a ele, sentava-se, com a gente em torno, rasgava a gostosura da sua larga risada, batia no teclado e puxava o estribilho: [...]”⁵⁴.

(Refrão)

Al. de A.

Nós somos hominhos do Grupo Gambá, do Grupo Gambá, do

Grupo Gambá Os- tanos fazem do um Bra-sil bem gambá Não

(Solo)

é para nos ga- bar O Gu- lherme de Almeida é gam -

bá Porquê a "Raça" é uma roça de negro a som bar " Isto é (Refrão) 9

rumbles dig Baby Bem bom! Bumbo bumbo de ritmo e som! Nós etc.

⁵⁴ ALMEIDA, Guilherme de. O Hino dos “Hominhos”, In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1960. (Suplemento Literário, p. 5).

É necessário retroceder à cronologia dos fatos que acompanham o germinar do estudioso da música popular brasileira ágrafa, espaço ocupado simultaneamente, na esfera poética, pelo preparo do *Clã do jabuti* e de *Macunaíma*. Na esfera musical, começa a brotar o *Ensaio sobre a música brasileira*.

Entre maio e agosto de 1927, durante a viagem d'*O Turista Aprendiz*⁵⁵, Mário de Andrade registra, num diário, fatos corriqueiros, o desenrolar do caminho e idéias que pretende desenvolver em crônicas. Ali estão, por exemplo, as impressões do paulistano que apura os ouvidos para os novos sons que o cercam, melodias e vocábulos, inclusive. É através deste diário que se percebe que pouco lhe valeu o planejamento para coleta de melodias de seu interesse, haja vista que algumas delas chegam até ele ocasionalmente, gerando dificuldades para as transcrições. Eis o caso, de excepcional interesse aqui, da coleta de uma Ciranda ouvida em Caiçara, lugarejo à beira do rio Solimões, no dia 12 de junho. Sem que estivesse devidamente preparado para a coleta e sem papel apropriado para a anotação, Mário de Andrade escuta duas melodias que o seduzem de tal forma que lança mão do único papel de que dispunha, o de uma caixa de cigarros. Ao anotá-las reconhece a dificuldade para entender “um texto popular cantado, e ainda mais sendo o texto entoado em coro”⁵⁶. Em Caiçara ele teve a primeira experiência de observação de uma festa cantada que lhe interessava e onde, como musicólogo, deveria rapidamente escutar, decorar e transcrever melodias e versos. Essa cena será descrita por Mário em três oportunidades diversas, como esta, para os leitores do *Diário Nacional*⁵⁷:

“[...] Uma orquestrinha de violões e cavaquinhos acompanha as cantorias, ritmadas com força pela assistência batendo palmas. Um ou dois cantores solistas, fazendo mais ou menos o papel do Histórico dos oratórios clássicos, puxam os cantos, enquanto outros figurantes solistas representam dentro da roda o que o ‘Histórico’ vai contando”⁵⁸.

⁵⁵ As duas viagens de Mário de Andrade, ao Norte e ao Nordeste, seus diários e crônicas estão em ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976.

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1982. 3 vols.; vol. 1, p. 23-70.

⁵⁷ Publicada a 8 de dezembro de 1927, a crônica também vem reproduzida por Telê Porto Ancona Lopez n.^o *O Turista Aprendiz*, p. 335-336. O mesmo relato consta do número de dezembro de *La Revista de Musica* (Buenos Aires, n.^o 6, dez. 1927, p. 122-126.) e constará, como foi dito, do ensaio *Danças dramáticas do Brasil*.

⁵⁸ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Ed. cit., p. 335.

De volta a São Paulo, Mário de Andrade prepara-se para a viagem que pretende realizar, no final daquele ano, para pesquisar nossos cantos e danças. Amplia a bibliografia consultada até então relendo e fichando metodicamente autores já visitados e, de outro lado, analisando o fazer musical popular a partir de um pequeno repertório de cantigas que tem em mãos. Momento tão fértil pode ser acompanhado, novamente, na correspondência com Manuel Bandeira a quem mantém informado.

Em março de 1928, Mário de Andrade, ansioso, aguarda a chegada de Antônio Bento de Araújo Lima que traz na bagagem o restante de um bumba-meu-boi registrado no Norte. A importância desse material está no fato de que na época Mário tem “trabalhado em folclore musical que você não imagina”: a convite de Renato de Almeida, está escrevendo um trabalho sobre “80 e tantos documentos” para a exposição internacional de Praga, monografia apelidada de “Elementos melódicos brasileiros”.⁵⁹

A coleção de cantigas cresce rapidamente porque em junho Mário de Andrade pode anunciar a Manuel Bandeira que possui mais de 100 documentos e que escreve agora sobre um novo tema para a exposição: “Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil”. Além disso, aproveita para alinhar uma conferência sobre música popular, e provavelmente já entregara para a redação da *Revista de Antropofagia* os dois artigos sobre folclore musical que aparecem em meados do mesmo 1928: “Romance do veludo” e o “Lundu do Escravo”.

O pequeno cancioneiro recolhido por Mário de Andrade cresce rapidamente e em poucas semanas alcançará o total de 122 melodias das quais, deve-se ressaltar, há um número expressivo de cocos, principalmente aqueles ofertados por Antônio Bento de Araújo Lima, em 1926, entre os quais se encontra *O vapor de seu Tertulino*. Do conjunto ainda sobressai um grupo de peças que lhe interessa particularmente, os versos cantados e dançados que implicam o uso obrigatório do coro. Assim, em julho assina um ensaio que não publicará, o já referido *A literatura dos cocos*, datado de 18 de julho de 1928, espaço onde o estudioso demonstra perceber que, apesar da forma um tanto vaga, pois coco às vezes é usado como sinônimo de moda e de toada, o coco interessa principalmente quando construído como solo e coro em dueto, “uma peça musical de caráter antifônico”,

⁵⁹ ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. *Op. cit.*, p. 382. Carta de 31 de março de 1928. Destaque-se que poucos dias após esta carta o musicólogo será apresentado a Camargo Guarnieri e terá início uma amizade de tal vulto que o compositor recorda-la-á em inúmeras oportunidades de sua vida.

como diz⁶⁰. Diálogo que ele percebe também na construção de nossa música orquestral popular como no maxixe, no samba e no cateretê, e quer ver aproveitado pelos nossos artistas:

“Sob o ponto-de-vista exclusivamente musical, o coco tem um interesse enorme. Das nossas formas populares, é a que tem mais uma importância coral enorme. Se é certo que nas danças dramáticas, bois, maracatus, todos os reisados, congos, o coro entra obrigatoriamente, das formas de música-pura o coco é a única que obriga a coro. E pela variedade com que o coral se manifesta nele se vê que tesouro ele oferece pros nossos compositores desenvolverem não só em música vocal como instrumental também”.⁶¹

Cabe um parêntese para salientar que a forma antifonal era muito próxima e expressiva tanto do professor de História da Música do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo quanto do católico praticante da Congregação da Imaculada Conceição da Igreja de Santa Efigênia, que toca harmonium e canta Massenet. Também usada pelo poeta que escrevera um “oratório profano” – *As enfiaturas do Ipiranga* – em 1921; e, provavelmente, foi um dos atrativos oferecidos pela Ciranda assistida em Caiçara, apresentada como um coco.

Ao terminar o ensaio sobre os cocos Mário de Andrade não descansa. Em agosto de 1928 trabalhará em dois projetos que se entrecruzam na cronologia, na temática e na experimentação. Quase ao mesmo tempo são elaborados um novo estudo sobre música, o *Ensaio sobre música brasileira* e o libreto da ópera *Pedro Malazarte*, sendo que o primeiro foi editado quase concomitantemente à aparição de *Macunaíma* e os dois, portanto, antes da realização da viagem de pesquisa no início do ano de 1929. Adiante, retomarei a gênese do *Ensaio*.

⁶⁰ *Idem. Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo/Brasília, Duas Cidades/INL, 1984, p. 364.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 365.

PARCERIAS

Como foi visto, o jovem professor Mário de Andrade busca matéria de estudo e renovação de idéias recorrendo a bibliografia atualizada e procura interlocutores não só entre seus pares em São Paulo, mas amplia as possibilidades de troca de idéias com a correspondência trocada, principalmente com amigos do Rio de Janeiro, intelectuais, poetas e músicos. Aliás, no diálogo com outros compositores ele estabelece parcerias, sugerindo a criação de obras ou até mesmo oferecendo matéria prima para as composições. Abordarei adiante estes temas, mas quero ao menos salientar que certas experimentações na associação da literatura com a música levam-no a uma pesquisa aprofundada sobre gêneros musicais populares importantes para a construção do libreto de *Café*. Por outro lado, é o fermento obtido nessas conversas com os músicos dos quais se aproxima que constitui exercício indispensável para a construção de teorias de um musicólogo que não compõe.

A partir de estudos sistemáticos e da divulgação da correspondência de Mário de Andrade em edições, tem sido possível ampliar certos aspectos abordados nas discussões que alimentou com os intelectuais de sua época: biográficos, históricos, políticos, sociais, entre outros. Esses documentos assim como auxiliam na recuperação do percurso de vida de seus interlocutores, também apontam as fontes das idéias não comprometidas com a forma estética, auxiliando na recuperação da gênese das obras, como foi observado, páginas atrás, em relação a *Maroca* e ao *Coco do Major*.

No campo musical, o conhecimento dessas cartas revela e/ou reafirma fatos surpreendentes uma vez que, como foi dito, Mário de Andrade fala sobre música mormente com os compositores do Rio de Janeiro. Procurarei destacar aspectos de suas parcerias musicais, no campo da troca de idéias ou na efetivação de composições com três músicos distantes – Villa-Lobos, Luciano Gallet, Francisco Mignone – e um próximo, Camargo Guarnieri, para, de um lado, mostrar o exercício de suas idéias musicais e, no estudo da obra de seus amigos, a eleição de um autor para a partitura do libreto de *Café*. A ordem na apresentação desses “parceiros” musicais não implica em gradação de importância por ele atribuída aos músicos em questão e, sim, uma ordem cronológica no estabelecimento de vínculos afetivos e profissionais.

Também devo esclarecer que o espaço maior dedicado à relação de Mário de Andrade com Francisco Mignone deve-se, sobretudo, ao fato de que foi ele o músico eleito para compor a música do *Café*.

MÁRIO DE ANDRADE, VILLA-LOBOS E LUCIANO GALLET

O Professor de Estética e de História da Música do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo passa a conhecer a obra de Villa-Lobos após fevereiro de 1922 quando a música do compositor anima as noites da Semana de Arte Moderna realizada no Teatro Municipal.

A partir de então ambos viverão tempos agitados: enquanto o poeta trabalha na edição de *Paulicéia Desvairada*, que a Casa Mayença publica em 1922, o músico tem suas peças programadas em salas do Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e da Argentina por Arthur Rubinstein e pela Orquestra Filarmônica de Viena – para citar apenas alguns nomes – e a 30 de junho de 1923 o compositor embarca para a França. Uma vez instalado no apartamento de Arnaldo Guinle, onde viverá a primeira temporada parisiense entre o segundo semestre daquele ano e o primeiro semestre de 1924, Villa-Lobos escolhe os versos inéditos de Mário de Andrade, *A menina e a canção* para uma nova obra – versos que, em *Losango cáqui*, serão apelidados de *A menina e a cantiga* – e se apressa em divulgar a novidade.

Em 23 de agosto de 1923, Villa-Lobos conta para Mário de Andrade que em apenas três horas escrevera um dueto para violino e canto sobre o poema onde o violino “[...] é tomado por várias situações, sendo que a melhor é aquela que lembra o nosso tradicional cavaquinho, por formar um ambiente típico e haver um forte contraste de ritmos[...]⁶². Está animado com a receptividade de Vera Janacopulos que admira a “concepção moderna” da peça a ponto de incluí-la no repertório. Dedicada a Alexis Staal – marido da cantora – *A menina e a canção* é o primeiro movimento da *Suíte para canto e violino* que traz, na seqüência, *Quero ser alegre* e *Sertaneja*. A obra vai sendo composta aos poucos, pois a 23 de outubro, quatro meses após a data da carta para Mário

⁶² Carta datada “Paris, 23/8/923”, assinada, autógrafo a tinta preta, papel azul, 2 folhas, 27 x 21,1 cm, borda superior irregular. (Série Correspondência, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP)

de Andrade, só as duas primeiras partes serão cantadas por Vera Janacopulos na Salle des Agriculteurs, tendo Yvonne Astruc ao violino.

Outro tema de importância na carta é a solicitação para que Mário de Andrade envie, com urgência, as partes da *Sonata fantástica* para violino e piano, uma das “[...] músicas, as quais foram dirigidas para tua responsabilidade [...]”. Explica-se: a 17 de abril de 1922, em São Paulo, Leônidas Autuori e Souza Lima participaram de concerto dedicado à obra de câmara de Villa-Lobos onde foram executados, entre outros números, a *Sonata* e, com Lucília Guimarães, ao piano, e Armando Bellardi, ao violoncelo, o *Trio n° 1*. A “responsabilidade” evocada do amigo faz crer que Mário tenha participado da organização do recital e ele se apressa em esclarecer o ocorrido:

“S. Paulo 25 de setembro [de 1923].

“Villa querido

“[...]

“Estou louco por ver e ouvir *A menina e a Canção*. Sou feliz em saber que de alguma coisa te serviram esses meus versos. Que bela coisa deves ter feito!

“Os teus manuscritos já estão há bastante tempo em mãos de dona Lucília. Foi o que me disse o Leônidas Autuori, muito antes de eu receber tua carta. Como sabes estive bastantes dias fora de S. Paulo. Descansei a respeito dos teus manuscritos pois o Leônidas me afirmara que iam breve para o Rio. Chegado a S. Paulo na 2ª. quinzena de julho caí doente. Garganta. Proibição absoluta de falar. Assim fiquei até quase meados de agosto. Só depois disso soube pelo Luís Aranha que o Autuori ainda não mandara as músicas. Procurei-o. Prometeu-me que elas seguiriam breve. Depois cientificou-me que estavam já nas mãos de tua mulher. Só então descansei”⁶³.

Villa-Lobos apresenta-se em São Paulo poucos meses após o regresso de Paris e Mário de Andrade pode, então, acompanhar o que havia de mais recente na produção do compositor: em fevereiro de 1925 ele rege a Sociedade de Concertos Sinfônicos, no Teatro Municipal, em duas récitas, sendo a segunda – homenagem a Dona Olívia Guedes Penteado e Paulo Prado – dedicada exclusivamente a sua música de câmara. Um grande elenco de intérpretes⁶⁴ executa desde obras mais antigas, como as *Danças africanas*, de 1914, já conhecidas do público paulistano que compareceu à Semana de Arte Moderna de 1922, até o recente *Noneto*, de 1923, e o novíssimo *Choros n° 2*, de 1924.

⁶³ Carta datada “S. Paulo 25 de Setembro”, original no Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

Na crítica que acompanha as apresentações do músico carioca percebe-se que o maior interesse de Mário de Andrade recai sobre as soluções harmônicas adotadas por Villa-Lobos. Agora ele acredita que o maestro possa dar conta de um projeto que lhe é caro, aguarda alguns meses e arrisca:

“São Paulo, 3 de agosto de 1925⁶⁵

“Villa querido:

“[...]

“Ontem pensei muito em você. Recebi uma coleção de peças dum músico moderno chileno, um tal Ollende [sic], conhece? Pois um sujeito muito interessante. Peças inspiradas na música popular, de fatura curiosíssima e harmonização extraordinariamente fina sem exageração. Um bom-gosto excepcional. Não me parece sujeito genial não, porém sensibilidade certa sempre despertada e acompanhada por uma técnica seguríssima e rica. Porém não foi por nada disso que me lembrei de você quando lia as peças dele: foi porque as tais peças são dum gênero de que há muito eu estava pra te pedir alguma coisa. Eu sei a facilidade maravilhosa do espírito de você Villa e acho que não tomaria muito seu tempo escrever uma série por exemplo de Vinte Peças Populares brasileiras pra piano. Não pense não que estou fazendo encomenda nem achando que você está fazendo caminho errado. Artista verdadeiro nunca faz caminho errado e você sabe o meu, o nosso entusiasmo aqui pelas últimas coisas que você tem feito. Então o *Trio*... você não imagina a sôdade que eu tenho dos dias que ele passou na minha casa. Um tempinho que eu arranjava, pronto: corria pro piano examinar mais um pedaço dele. Que coisa linda! Tenho uma loucura pelo *Trio*, palavra. Se eu lembro essas peças é porque a literatura pianística brasileira está carecendo delas. E só um artista como você poderia dá-las de maneira a serem representativas da nossa raça e sem deformações italianizantes ou debussiantes. Atualmente no Brasil eu só vejo você pra escrever essas músicas. Tente Villa. Será certamente mais uma obra maravilhosa. Estou carecendo delas pro meu curso. Você já sabe que quem introduziu e sustentou você no Conservatório daqui fui eu. Tenho essa felicidade. Pois me mande essas peças que serão adotadas como as outras todas. Disse vinte porque não carece fazer coisas compridas. Um tema popular de moda, de dança, de lundu harmonizado da maneira tão característica de você. Seria uma delícia! E com a facilidade que você tem não tomaria muito tempo. Pense nisso e faça as peças como entender. Você sabe o que fará e não estou aqui pra dar conselhos. Estou pedindo porque careço disso pros meus cursos e o Brasil carecendo pra sua literatura musical. E é uma coisa que só Villa Lobos pode fazer agora no Brasil. [...]

Mário”

⁶⁴ Série Programas, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁶⁵ Carta datada “S. Paulo 3 – VIII 925”, original no Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

Conhecedor das vaidades do amigo, Mário lança mão de dois subterfúgios para encomendar uma obra para piano, elogiando um compositor contemporâneo e lembrando, com saudade, as peças executadas por Leônidas Autuori, em abril de 1922, aquelas que passaram um tempo na casa de Mário na rua Lopes Chaves.

Três anos após o primeiro contato de Mário de Andrade com a obra de Villa-Lobos ele tem delineados, para si, certos aspectos estéticos para o catálogo futuro do compositor. Na carta, instiga o amigo a compor “à maneira” de Humberto Allende, o “músico moderno chileno” autor das *12 tonadas de caracter popular chileno*⁶⁶, para piano. O que talvez tenha chamado mais a atenção do crítico nas *tonadas* de Allende é a solução harmônica despojada de artifícios, ditada pelo perfil melódico de cada peça. A busca de tal solução preocupa particularmente o musicólogo e poeta naquele momento. Em 1925, ao elogiar Humberto Allende pela “harmonização extraordinariamente fina sem exageração” Mário de Andrade também está sugerindo a Villa-Lobos que adote o mesmo procedimento para compor as peças para piano e reforça o formato da encomenda pretendida ao dizer que só ele pode fazê-las “sem deformações italianizantes ou debussiantes”. À época o musicólogo pesquisa obstinadamente a construção de gramáticas brasileiras, uma para a linguagem e a outra para a música, tentando conciliar o fazer popular e a criação artística erudita nas duas esferas de interesse. Trabalhará neste sentido ao lado de dois outros compositores, Luciano Gallet e Camargo Guarnieri, pois não escrevendo música, precisa experimentar através das partituras dos outros.

Em 1927, Luciano Gallet solicita a Mário de Andrade que conheça e analise o conjunto de sua produção porque ele vive um impasse no campo da composição. Mesmo pretendendo ir ao Rio de Janeiro – de lá embarcará, em companhia de Dona Olívia Guedes Penteado para o Norte – o crítico paulista escreve uma longa carta onde os temas centrais são a complicação harmônica e a influência do impressionismo. Na Modinha, dos *Três esboços* de 1925, por exemplo, pondera para Gallet:

“[...] Talvez haja um pouco de complicação harmônica em certas passagens. Não se esqueça nunca que tem diferença grande entre complicação

⁶⁶ Paris, Maurice Senart, cp. 1923. 23p.

e riqueza. Uma obra pode ser ricamente harmonizada sem que haja excesso de sutileza nas harmonias. [...]”.

O mesmo ponto será retomado nas *Harmonizações*, que embora “um pouco complexas” – e Gallet tem que “se lembrar que a economia é a lei maior que rege *il ciel e gli altri stelle*.” – “as peças estão admiravelmente trabalhadas e não perdem caráter pelo simples fato de serem refinadas.”

“Porém é incontestável que tem certo excesso de refinamento nas harmonizações de você. Ora isso é desperdício principalmente porque no momento da execução o ouvinte mesmo conhecedor não põe reparo em tanta sutileza e a maioria dela se perde. Esse é um erro que se vai perpetuando desde a Jeune École e sobretudo com os chamados impressionistas. Carece atingir aquele meio termo discreto e finíssimo sobretudo do grandecíssimo enormíssimo Schumann. E aliás a época caminha decididamente pra simplificação. O excesso debussiano e raveliano faz muito que está sendo abandonado.”

No impasse sobre qual solução harmônica adotar em função da melodia e do ritmo ele aconselha que Gallet passe a se espelhar nos compositores mais antigos:

“Se lembre sempre da lição dos grandes melodistas europeus, sobretudo Schubert, Schumann e Mussorgski. É na melodia que eles aproveitavam elementos melódicos nacionais e o resto é que era deles, pretendendo infundir caráter expressivo e nativo à construção. Você a respeito de melódica vocal inda está preso com força na maneira de melodizar de Debussy e impressionistas em geral. Franceses.”

Luciano Gallet estava mesmo desorientado a ponto de escrever: “Cheguei ultimamente a uma sensação de incompatibilidade entre música interior e música brasileira” ao que mestre Mário diagnostica um doente recém saído do impressionismo. A cura residia na audição de discos:

“Creio que um banho completo de Stravinski e Falla duns dois meses havia de fazer bem pra você. Música mecânica. Enfim falaremos”⁶⁷.

⁶⁷ Série Correspondência de Mário de Andrade, sub-série Correspondência Ativa, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

Mário de Andrade falava de cátedra. A encomenda feita a Villa-Lobos, em 1925, o conselho, suscitado pela música de Allende, para empregar uma “harmonização extraordinariamente fina sem exageração” surtira efeito. A 12 de abril de 1926, o compositor das *Bachianas* escreve do Rio de Janeiro contando sobre a saúde, os novos projetos e, “en passant”, informa que as peças para piano estão prontas:

“Além das Séries dos *Choros* (que já vão a 14) *Os Cinemas* (que são 6) que já tens pelo menos notícias, escrevi uma longa série de 20 peças cujas formas e processos novos dei o nome de *Cirandas*. São todas para piano ou pequena orquestra; e por fim, uma outra série para canto e piano, intitulada *Serestas*”.

“Em tudo isso, venho completando o meu velhíssimo programa de escrever música regional, ou melhor, de escrever a música deste grande país, sem estilizá-la, nem harmonizá-la, nem tão pouco adaptá-la, no ambiente da técnica musical européia, tão diferente da nossa, que é vivida há séculos nos nossos choros”⁶⁸.

O trecho importa, aqui, sobretudo por atestar uma parceria, ou melhor, o cumprimento de uma encomenda de Mário de Andrade, embora Villa-Lobos afirme que escreveu 20 peças com “formas e processos novos”, chamadas *Cirandas*, para piano ou pequena orquestra, das quais se conhece dezesseis para o instrumento solista. Mário de Andrade sentia-se orgulhoso pela iniciativa do convite e em pelo menos duas oportunidades refere-se ao fato: em 1940, em carta para Oneyda Alvrenga e, em 1945, no rodapé Mundo Musical da *Folha da Manhã*. A composição para piano marcou, de fato, o momento de maior camaradagem entre o musicólogo e o maestro carioca, o que se comprova, ainda, pela diminuição gradativa da troca de cartas até o estremecimento na amizade, em 1930, devido ao envolvimento de Villa-Lobos com a política de Getúlio Vargas.

Morando em São Paulo, Mário de Andrade precisa de um interlocutor próximo para dar vazão a seus pensamentos, principalmente na fervilhante década de 1920. A aproximação de Camargo Guarnieri, portanto, ocorrerá em boa hora.

⁶⁸ Carta assinada “Villa- Lobos”; datada: “Rio, 12/4/926”; autógrafo a tinta preta; papel branco, pautado; 3 folhas. (Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP).

SEBASTIÃO E LUSITANO, OU MÁRIO E GUARNIERI

Foi dito que no segundo semestre de 1928 três projetos correm em paralelo na vida do musicólogo e folclorista: a reformulação da *Bucólica sobre a música brasileira* que, mantendo a mesma divisão de assuntos dará origem ao *Ensaio sobre a música brasileira*; um segundo ensaio, *A literatura dos cocos*, que permanecerá inédito e, finalmente, a escrita do libreto *Pedro Malazarte*, para Camargo Guarnieri, músico que Mário de Andrade conhecera em abril daquele ano.

Quando um escritor recebe a encomenda de um libreto de ópera tem início um compromisso de trabalho entre ele e o músico que, em maior ou menor grau, configura uma parceria na qual o texto literário permanecerá aberto até que a partitura chegue a um formato⁶⁹. Para o poeta, significa fornecer uma estrutura básica sobre a qual o compositor trabalhará com liberdade na construção de seus duetos, trios e quartetos vocais interferindo, se desejar, no projeto literário. Tal parceria se assemelha bastante àquela que se estabelece entre o *méteur en scène* e o escritor do texto de teatro quando o texto literário permanece aberto. Não me reporto, aqui, a Richard Wagner, onde o poeta e o músico são a mesma pessoa, ou a Gianfrancesco Guarnieri, no teatro brasileiro, onde o *méteur en scène* e o autor também são o mesmo, mas a Camargo Guarnieri, parceiro musical de Mário de Andrade. O libreto da ópera bufa *Pedro Malazarte* foi escrito entre os dias 27 e 29 de agosto de 1928 e, a primeira versão musical, em 1932.

No manuscrito do libreto mantido no Arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, transparece a pressa dos autores na redação da trama: 18 páginas de papel jornal escritas a lápis com acréscimos, supressões e correções. Assim, à página 13, destaca-se a caligrafia miúda, quase tímida do compositor que sugere inverter as palavras de uma breve conversa entre dois dos protagonistas. O rascunho não deixa margem à dúvida: o primeiro canto da ópera é o da Baiana que entoa versos e melodia de *Mulher não vá*, um daqueles cocos que Mário de Andrade ganhou de Antônio Bento de Araújo Lima. Mais adiante, no mesmo manuscrito,

⁶⁹ Na música, como no teatro, algumas vezes a noção da gênese não se restringe aos limites da criação individual e no caso que citarei em seguida é possível documentar a presença do diálogo entre músico e poeta configurando, assim, a escrita a várias mãos do texto literário. No Brasil há poucos exemplos documentados desse tipo de parceria. O mais antigo, embora não o mais estudado, é o da composição do *Guarany*, por Carlos Gomes.

há a indicação do local onde, tempos depois, será inserida a primeira das melodias colhidas à beira do rio Solimões. E para completar, um pouco adiante nas folhas de papel jornal, o local para a inserção do segundo daqueles cocos que, em ambos os casos, será entoado pelo coro.

Os fatos, embora claros, ganham expressão com a descoberta recente de um documento no acervo de Guarnieri que agora também está no IEB: uma folha de música, igual a tantas outras usadas pelo musicólogo aprendiz, escrita a lápis em ambas as faces, com todas as peças mencionadas: na frente, alto da página, o *Lundu do palhaço*, cantiga estudada por Mário de Andrade em um dos artigos da *Revista de Antropofagia*; abaixo, “Temas colhidos no Amazonas (Caiçara) da dança representada ‘Ciranda’”; no verso, *Mulher não vá e Como há de sê*, a primeira, um coco do Rio Grande do Norte e, a outra, uma “cantiga do Nordeste”.

MA LAZARTE

O processo de criação do libreto com o apontar das possibilidades musicais que serão passadas para o papel vários meses depois já fora sugerido pela carta do crítico paulistano ao amigo Manuel Bandeira, em 10 de setembro de 1928, onde resume o projeto e transcreve situações da comédia. Revela sua matriz, isto é, a pesquisa para uso do poeta, compositor e cenógrafo com “Uma das de Malazarte”, texto de Lindolfo Gomes no livro *Contos populares e cantigas de adormecer*⁷⁰, obra em sua biblioteca, trazendo notas marginais a lápis referentes a outros relatos. Fornece alguns detalhes: trabalho rápido, feito “em 2 dias pra caso urgente um libretinho-merda de ópera-cômica num ato”⁷¹. O protagonista é tenor, se veste de preto, sapato branco, boné xadrez; a “prima donna” é soprano, se veste “de cor-de-rosa vivo” e o marido traído, barítono, de “veludo verde cor-de-alface”. No palco, um coral canta e dança uma Ciranda amazônica que “fica perto entrando intermitentemente na ópera. Está claro que meu interesse é fazer um espetáculo musical bonito, movimentado cheio de possibilidades musicais e coloridas, nada mais”. Outra das possibilidades musicais Mário entrevê quando Malazarte se apresenta ao barítono solando “em recitativo e embolada”. Segue um solo de barítono e depois a mulher canta uma modinha, “solo de soprano, acompanhamento de viola (instrumental, orquestra de câmara) e refrão de coro do palco.” A dúvida da mulher entre

⁷⁰ Juiz de Fora, Dias Cardoso & Comp., 1918.

⁷¹ ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. *Op. cit*, p. 404-05.

funda do Pallaço

Temas colhidos no Amazonas (baixaria) da
dança representada "Ciranda".

Bi randa vai chegando Piu morde do barão Bi randa vai chegando Piu morde do barão

Mulher não vai (Cora) R. Pando do R

(Atrás)

Mulher não vai (coco) 12. 9. do Norte

"Como ha-de rir" (cantiga do Norte)

Queridinha, teu pai não quer que eu me case com o rir; Ao depois do nome

meu Bumbôa de rir! Bumbôa de rir!...

partir com o tenor ou permanecer casada é o “pretexto pra música reflexiva, semi-tristonha. Ela que era só fogo-de-palha está resolve não resolve ficar (tudo rapidíssimo, musical)”. Outro solo de Malazarte, apenas uma estrofe, mas sempre “no tom de recitativo e embolada”. Na cena as cores usadas são o marrom e o cinza, exceção para a tesoura da casa, em amarelo vivo, destaque para um elemento importante da trama, assim como uma toalha branca em cima da mesa. Apesar da minúcia explorada em certos elementos o poeta conclui: “Meu texto não tem nada que valha por si. Os versos são bestas, sem nenhuma correção. O caso é que vale e a musicalidade.”

Alguns dirão que a parceria Mário/Guarnieri não constitui uma novidade, o que é parcialmente verdadeiro já que o poeta, como se sabia, é o autor dos versos. Mas a cronologia dos estudos e interesses do musicólogo durante o ano de 1928, bem como o fato do compositor ter aceito a inclusão das melodias e sugerido alteração nos versos conferem nova intensidade ao trabalho a quatro mãos. E, extremamente significativo, ainda, é retomarmos um aspecto deixado para trás: naquele agosto de 1928 – ainda não é possível precisar melhor em qual quinzena – Mário de Andrade está reformando sua *Bucólica sobre a música brasileira* que, suprimidos os diálogos entre Sebastião e Lusitano dará origem ao *Ensaio sobre música brasileira*. Quando concluído, o novo trabalho foi anunciado em carta a Manuel Bandeira, a 29 daquele mês, no mesmo dia em que data e assina a conclusão do libreto de *Malazarte*.

Não se trata, aqui, da alusão simplista de que o musicólogo teria encontrado em Guarnieri o personagem de Lusitano da *Bucólica*. As sugestões musicais dele, acatadas na hora de escrever a música da ópera, apontam para a experimentação que valida o projeto teórico esboçado no *Ensaio*. Com Francisco Mignone e Souza Lima residindo na Europa, Gallet e Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, a amizade com o autor dos *Ponteios* possibilitava a discussão de aspectos que queria ver incorporados em sua gramática musical brasileira. E apesar de Guarnieri ser um “mocico” de 21 anos já havia, na época, experimentado colocar suas idéias no papel.

Quinze anos passados e a dimensão que Mário músico-compositor ocupara na arquitetura de *Malazarte* era tão grande que em 1943, no momento de construir uma nova versão, Guarnieri testemunha essa dimensão da parceria ao consultá-lo sobre a

substituição das vozes anteriormente escolhidas, premido pela dificuldade em arregimentar intérpretes a seu gosto:

“[...] Agora, uma coisa, antes que me esqueça: você se lembra, uma vez que falávamos sobre a nossa ópera *Pedro Malazarte* nos ocorreu a idéia de mudar o papel do Malazarte, escrito originalmente para tenor, a um barítono por causa da impossibilidade de se arranjar um tenor inteligente? Pois agora, torna-se necessária essa mudança. Estão planejando a representação de nosso trabalho para o começo deste ano, lá pelo princípio de março, e a dificuldade se apresentou de cheio. Os tenores são mesmo uns animais sem inteligência. Como terei que reinstrumentar toda a ópera para um conjunto pequeno, isso para facilitar a representação, queria o seu ‘veredictum’ em relação às mudanças. O Alamão será um tenor e o Malazarte um barítono. Terei que fazer algumas transposições por causa da tessitura. Vou estranhar no princípio, pois já estava acostumado com a idéia do Malazarte, tenor. Pensando bem, fica melhor para um tenor os cornos! Você não acha? A anormalidade da voz vai bem com a anormalidade da situação... Responda-me o que você pensa sobre essa mudança”⁷².

Mário acata as transformações pretendidas e tranquiliza o amigo: “[...] estou de acordo com as mudanças que V. fizer, e aliás faça o que quiser, a ópera agora é sua”⁷³.

Pouco se sabe, no entanto, a respeito de outra parceria sonhada por Mário de Andrade e Camargo Guarnieri, para um oratório, iniciado em data ignorada. Um pequeno envelope manuscrito a lápis, no interior da capa de caderno que abriga alguns Argumentos de obras sinfônicas, traz o título:

“A Criação
Oratório
Texto de M. de Andrade
Música de Camargo Guarnieri”⁷⁴

No interior do envelope, folhas destacadas de caderneta de bolso registram passagens em livros com os primeiros esboços do plano: “Como nasceu a noite” teria que ser consultado nos *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, de Sílvio Romero; sobre “A criação das águas”, necessitava consulta ao livro de Artur Ramos, *Notas de etnologia*; sobre o Dilúvio, nas *Cartas do Brasil*, de Manoel da Nóbrega. Não há muitas notas –

⁷² TONI, Flávia Camargo. “Correspondência Camargo Guarnieri – Mário de Andrade”. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. S. Paulo/Rio de Janeiro, IMESP/Funarte, 2001; p. 293.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 297.

nove, ao todo – mas tratava-se de um oratório profano e brasileiro. Cabe transcrever o conteúdo de dois lembretes esclarecedores:

“A Criação
Terminar com fabulosa Ode a Deus, cheia de urros, gritos, êxtases
etc.”

“Oratório = A Criação
Números Finais
A Onça Jaguaretê. Imagem do Governo tirânico. (Solo)
A Macacada: grande pararaquice (Coro)
A formação do Homem vindo dos macacos. Recitativo e coro. A
formação das três raças: recitativo e coro.
A convocação do Deus
Tupã e Oxalá
Grande coral final sobre as palavras ‘Vamos Saravá’”.

No Arquivo do escritor, um outro projeto, para uma ópera, talvez tenha sido endereçado a Guarnieri. Com o título *Macunaíma / Ópera em seis atos*, ao final da segunda folha datilografada quase sem rasuras, há um lembrete dirigido a não se sabe exatamente quem que faz supor que uma cópia dessas duas folhas tenha sido anexada a uma carta:

“Estude bem tudo que vai aí e veja se não dá pra uma ópera interessante. Bem espetaculosa e bem rica de alegrias e dores e danças e música vária.”⁷⁵

Encomenda de tal porte Mário de Andrade recebera de Camargo Guarnieri, em meados de 1939, quando está em Paris estudando com Charles Koechlin. A II Guerra, que trastorna a vida de praticamente todo o planeta, também afeta a troca de cartas, principalmente quando elas devem cruzar o Atlântico. Mário reitera algumas vezes ter respondido as missivas do músico e talvez a encomenda nem tenha chegado às mãos dele. No entanto, a 13 de maio o compositor solicitava:

“Outro dia almocei com o Di Cavalcanti. Ele disse-me saber que você viria à Europa. Mas será vero? Seria tamanha a alegria que duvidei logo. O Cícero Dias está aqui e disse ao Di que quer me conhecer. Durante o almoço

⁷⁴ “Maracatu de Chico rei e outros libretos”, Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁷⁵ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma / Ópera-baile*. In: Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

convida o herói pra brincar. Os três dançam a Ciranda. (ou convida pra jogar truque e jogam, como acha melhor?) Um truque bem jogado ficava pândego e Macunaíma perde e diz que perdeu por causa de Ci. Os manos estão sorumbáticos ao lado do fogo. Então Macunaíma exasperado de amor – Ah Ci! Ah marvada! sobe numa árvore e grita – Lá está ela! E invoca Ci. Desce da árvore chorando. Então Maanape bota Macunaíma no colo e canta um acalanto pra ele dormir. Dá o dedo pra Macunaíma chupar, o herói chupa e adormece.

A Iara

É na beira do mato ao pé dum lagoão. Entram Macunaíma e os manos sorumbáticos. Os manos convidam Macunaíma pra caçar. Este recusa e os dois partem. O herói fica só. Se escuta um canto doce vindo da água. Pleno dia é lógico. E surge uma iara convidando Macunaíma (é a mesma personagem que conhecemos como Ci porém vem com tais disfarces por cima, até máscar[a] bonita de formas [pr]á gente não perceber que é a própria Ci. Macunaíma vira as costas pro chamado. Então a iara nas vistas da gente, isto é, meio corpo pra cima da água, bota as vestimentas de Ci que tira da água e chama Macunaíma com alguma melodia bem gostosa e já conhecida do público. Macunaíma vira afobado e quer entrar n'água porém bota o dedão na água e tem medo da água fria. Mas a iara faz tais encantamentos que ele se atira na água e espirra água pra todos os lados. Vai anoitecendo. Entra um grupo de sacis (ou sai da água meio corpo um grupo de iaras e [em] grandes gargalhadas se ri[em] do herói que foi enganado pela iara e está lutando com ela dentro da água. Danças corais. Afinal se escuta um grito que afugenta as iaras (ou sacis, veja como prefere) e aparece um braço de Macunaíma depois outro e afinal Macunaíma inteiro consegue sair pra fora d'água todo ferido e moribundo. Cai em terra e fica ali. Entram os manos carregados d[e] caça. Largam da caça e correm pro mano fazendo-o voltar da sapituca. – Que foi? Macunaíma fraco responde: – A iara. Se escuta o canto das iaras. E Macunaíma morre invocando a marvada na mesma invocação do quadro antecedente enquanto se escuta o coral alegre das iaras.

Agora pode ter outro final mais apoteótico. Macunaíma consegue se reerguer (é assim no romance, onde todas as personagens viram estrelas) e diz que não pode mais viver sem Ci. Então planta um cipó filho da Lua e no meio da cena nasce o cipó e por ele Macunaíma vai pros céus aos adeuses festivos dos manos e do coro das iaras.

Estude bem tudo que vai aí e veja se não dá pra uma ópera interessante. Bem espetaculosa e bem rica de alegrias e dores e danças e música vária.”

Embora não seja o caso de nos determos longamente no objeto que foge de nosso foco, é necessário destacar alguns elementos, procedimentos e idéias do autor que serão retomados em outra escala ao redigir o libreto de *Café*.

Mesmo resumindo a ação do romance, já que Macunaíma nem chega a migrar para outra região do Brasil, nos seis quadros planejados o escritor propõe diversidade de situações que oscilam, desde o início, entre o lírico e o grotesco, o trágico e o cômico, proporcionando vários ambientes dramáticos e propiciando, assim, diversificadas situações musicais. A ópera é, sem dúvida, para vários solistas e coral e, todos, em grupos pequenos ou grandes, dançam: um hino de vitória, uma dança “de regozijo”, uma de amor, o solo da cobra preta, a mais “desenvolvida” das carpideiras, uma ciranda e “danças corais”, de iaras ou sacis. Há, pelo menos, uma dança para cada quadro.

Outros dois pontos devem ser assinalados: mesmo tratando-se de um esboço, o escritor não consegue conceber seu libreto sem sugerir ambientes musicais ou a inclusão de interlúdios sinfônicos. Aliás, ele não consegue conceber o espetáculo sem pensar concomitantemente nas soluções cênicas o que, no *Café*, tomará a forma de uma *Marcação* completa.

Mas, admitindo-se a tese de que o autor do *Ensaio* encontrou em Camargo Guarnieri um interlocutor e um parceiro, dividindo com ele a composição de uma ópera e pretendendo dividir ainda um oratório e outra ópera, por que ele deposita nas mãos de Francisco Mignone a responsabilidade pela partitura de *Café*? Este é um dos pontos que tentarei esclarecer quando enfocar a relação entre Francisco Mignone e Mário de Andrade.

CAPÍTULO II

CAPÍTULO II: MÁRIO DE ANDRADE E FRANCISCO MIGNONE

CHICO REI

“Todos sentimos até hoje (sentiremos até o fim da vida) a falta de Mário. Imagino como não a sentirá Mignone! É preciso ter visto os dois conversarem, discutirem, brigarem, como eu vi no apartamento da Praia do Flamengo [...] para avaliar a familiaridade fecunda que unia os dois amigos. Um esclarecia o outro, a cada momento.”⁷⁸

Dos compositores com os quais Mário de Andrade mantém fortes laços de amizade e parceria cabe aqui o destaque para Francisco Mignone, não apenas porque é o músico escolhido para escrever a partitura do *Café*, mas porque foi o mais próximo dele em seu final de vida. Aliás, devo adiantar que a escolha de Mignone deve-se, em parte, a esta proximidade do escritor não apenas do maestro como também de sua esposa, Liddy Chiaffarelli. Na trajetória de vida dos três houve fases distintas de contato, em função de seus deslocamentos, temporários ou não, para a cidade do Rio de Janeiro ou mesmo para a Itália.

Francisco Mignone nasce em São Paulo, a 3 de setembro de 1897, em uma casa de imigrantes italianos e em família de músicos, pois seu pai, Alfério Mignone, flautista e violinista, encaminha os filhos para o ofício. Chico inicia o estudo do piano com Sílvio Motto e, ingressando no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, aos 15 anos de idade, é admitido na classe de Agostino Cantu, com quem começa a estudar também composição. Savino de Benedictis é professor de harmonia e, ao mesmo tempo, o futuro compositor dá continuidade ao preparo, na flauta, com seu pai. Colega de turma de Mário de Andrade, embora quatro anos mais jovem do que ele, teve diversas oportunidades para recordar o início da amizade com o poeta, justamente pelo fato de terem compartilhado algumas disciplinas e professores no Conservatório. Ao completar 70 anos de idade, por exemplo, em curiosa revelação atribui a Mário o direcionamento para a composição, dote descoberto pelo então colega e Monitor da escola que o auxiliava ministrando aulas particulares de Estética⁷⁹. Os fios da memória do septuagenário recuperam às vezes dados imprecisos sobre a infância e a adolescência na cidade onde passa a primeira fase de sua

⁷⁸ BANDEIRA, Manuel. Francisco Mignone. Rio de Janeiro, Publicações do Teatro Municipal, 1956.

Apud: KIEFFER, Bruno. *Mignone: vida e obra*. Porto Alegre, Movimento, 1983, p. 30.

⁷⁹ FRANCISCO MIGNONE: Depoimento. Fundação Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, Coleção Depoimentos, 1991.

vida, mas há outra revelação inédita e surpreendente: Mignone afirma que o amigo não chegou a tocar bem piano, mesmo estudando de sete a oito horas por dia, porque era muito tenso. Se a avaliação não conta em prejuízo do professor da Rua Lopes Chaves, ao menos explica a nota 9 em piano obtida nos exames finais da escola, no mesmo ano de 1917 em que o maestro se graduara. Aliás, Mignone recebe dois diplomas – um de flauta - com nota 9, e um de piano, com a nota 10. Embora o aproveitamento nas matérias teóricas traga uma nota 10 em Harmonia, com “distinção”, e 9 em História da Música, o aproveitamento em Estética, disciplina na qual é aprovado com nota 6, justifica a necessidade das aulas particulares.

Nos dois anos que se seguem à formatura, enquanto Mário de Andrade complementa sua formação teórica junto à própria biblioteca que vai erigindo e se aproxima de outros círculos de artistas – poetas, como ele, e artistas plásticos - o jovem compositor prepara-se para um aperfeiçoamento em composição fora do país. Dois recitais de sua obras, no nobre espaço do Teatro Municipal, anunciam a ida para a Itália, com bolsa de estudos do Pensionato Artístico de São Paulo, concedida pelo Senador Freitas Vale. No primeiro, apresenta-se como pianista, sob a regência de Alfério, com o Allegro do *Concerto* de Grieg e, da própria autoria, uma sonata para violino e piano, três canções, um andante para violino e orquestra e três peças para grande conjunto. No concerto do ano seguinte inclui uma homenagem ao Senador e amigo, a *Paráfrase sobre o Hino dos Cavalheiros da Kyrial*, entre outras composições, todas para orquestra e em primeira audição.

A bolsa de estudos dava a liberdade para que o jovem artista escolhesse a orientação a seguir fora do Brasil e, em 1920, Mignone embarca para a Itália, inscrito na disciplina de Vincenzo Ferroni que, além de ter preparado outros dois brasileiros, Alexandre Lévy e Francisco Braga, fora o professor de Agostino Cantu, seu mestre no Conservatório. Logo, o local de moradia não configura um direcionamento para a escola de composição italiana uma vez que Ferroni, do Real Conservatório Giuseppe Verdi, era discípulo e seguidor de Jules Massenet.

Os que aqui permanecem não precisam esperar muito tempo para escutar novas peças de nosso bolsista. A 10 de setembro de 1922 ele é o maestro convidado para reger a nona apresentação da Sociedade de Concertos Sinfônicos, em homenagem ao Presidente

Washington Luís e comemorando o primeiro centenário da Independência, em repertório que contemplava obras de João Gomes Júnior, Romeu Pereira, Agostino Cantu, além do poema sinfônico *Caramuru* e “Minueto” e “Dança” da ópera *O contratador de diamantes*, de sua autoria.

Dois anos depois, em setembro de 1924, Francisco Mignone vem novamente ao Brasil, dessa vez para acompanhar as montagens d’*O contratador de diamantes* para os públicos de São Paulo e do Rio de Janeiro. A “Congada”, trecho sinfônico do segundo ato em que os negros dançam no adro de uma igreja sobre o tema de um lundu – lundu, este, anotado pelos viajantes alemães Spix e Martius – já era bastante festejada porque, entre outros adjetivos, fora escolhida por Richard Strauss para figurar na turnê da Orquestra Filarmônica de Viena no concerto de 19 de agosto do ano anterior.

Naqueles primeiros anos da década de 1920, Mário de Andrade prepara aulas, escreve artigos e poemas e troca cartas, entre outros, com Renato de Almeida, do Rio de Janeiro, o que faz com que, de vez em quando, compartilhem idéias sobre as vidas musicais de suas respectivas cidades. As apresentações do conjunto austríaco, por exemplo, são descritas com certo detalhe mas, estranhamente, eles nada manifestam a respeito da “Congada”. No entanto, a montagem do *Contratador* durante a Temporada Lírica, na regência de Emil Cooper, renderá parte de um número da revista *Ariel*, o do mês de agosto, festejando o compositor brasileiro.

A crítica, no periódico, é assinada por Renato de Almeida, o primeiro a assistir a montagem. Ainda que ele tenha elogiado a “Congada”, reservadamente, em carta, demonstra muita irritação com o “filhote de Puccini”, apesar do aplauso da platéia que foi prestigiar o bolsista do Pensionato Artístico⁸⁰. No mesmo número de *Ariel*, o crítico de São Paulo também registra suas impressões, de forma bastante evasiva, justificando a prudência para o correspondente do Rio de Janeiro em longo trecho que vale ser transcrito:

“Quanto à ópera do Mignone verá que o meu trabalho em *Ariel* foi esportíssimo. Disse tudo de elogios antes da ópera ser executada. Compreendes? Mas o próximo número não traz crítica alguma sobre a

⁸⁰ Carta de Renato de Almeida para Mário de Andrade, data atestada como setembro de 1924. V. NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da Correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida* (Dissertação de Mestrado). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004, p. 87.

ópera. Tenho a mesma opinião que tu, apenas acho que não se deve atacar muito um elemento que pode vir a ser muito boa coisa. Creio mesmo que excelente. Mignone é principalmente sinfonista. Isso se vê não só pela 'Congada' como durante toda a ópera. Tem uma facilidade de criação melódica espantosa, apenas não tem ainda aquela necessária autocrítica para não se deixar levar pela facilidade. Daí as suas frases líricas serem duma enorme vulgaridade italiana, que você chamou mal de Puccini. Não é propriamente de Puccini que dentro da vulgaridade italiana sempre tem uma certa característica pessoal interessante, que Mignone está longe de possuir e mesmo não imitou. Não sei se Mignone se libertará da vulgaridade italiana. Creio até provável que não se libertará. Mas, meu Deus! No sinfonismo atual há uma infinidade de aplaudidíssimos, franceses e alemães principalmente, que são duma vulgaridade pasmosa, camuflada, arrebiques orquestrais. A criação melódica de Villa-Lobos é parquíssima, até em certas ocasiões deficiente. Isso não impede que tenha uma quantidade de páginas colossais e muitas geniais. Debussy não escapou da vulgaridade. Ao contrário, viveu imerso nela. Apenas... Nós estamos acostumados quando falamos de vulgaridade a entender vulgaridade italiana. É um grave engano. Debussy é um Massenet camuflado por um grandíssimo harmonista, finíssimo esteta e genial instrumentador. Ora tudo isto o Mignone, tirado o qualificativo genial, poderá ser. Quanto a 'Congada' é uma deliciosa página de música européia. Como as *Saudades do Brasil* de Milhaud são uma deliciosa página de música francesa e a *Sinfonia italiana* de Strauss é uma página (não deliciosa) de música alemã. Isso do tema ser brasileiro não tem importância. A música continua européia e internacional. Nem sequer é italiana. São elementos sábios europeus chupando o sabor de um abacaxi. Acontece que sujaram um pouco as luvas mas não faz mal. A página é gostosa. Ainda sob esse aspecto do problema nacionalista musical a solução de Mignone está errada, como a de quase todos os músicos nacionais com exceção principalmente de Levy que ia indo mais ou menos pelo caminho certo, Nepomuceno também um pouco, e às vezes, como na *Lenda de Caboclo* muito bem o nosso Villa. Assalta-me uma hesitação: eu precisaria ouvir um pouco mais os trabalhos de Levy e Nepomuceno. Ando me deslembrando deles. De Villa-Lobos não. A *Lenda do caboclo* é talvez a coisa mais nacional que existe em música artística. Já nas *Bonecas* porém há rastilho de pólvora estrangeira. Pondo fogo, o clarão sai um pouco bandeira francesa. Bom, basta! Um grande, grande abraço do Mário"⁸¹.

Mas a estadia de Francisco Mignone no Brasil é bem aproveitada, pois a 19 de outubro do mesmo ano de 1924 outras estréias de sua autoria são incluídas em concerto paulistano homenageando Freitas Valle.

⁸¹ Carta de Mário de Andrade para Renato de Almeida, datação de 19 [de outubro de 1924] atribuída por Maria Guadalupe Pessoa Nogueira, *Idem, ibidem*, p. 92-93.

Após concluir o curso na classe de Ferroni, Francisco Mignone vai para a Espanha onde, inspirado por uma novela de Concha Espina, encomenda um segundo versão do libreto para Arturo Rossato – o primeiro era de Girolamo Bottoni – e compõe a ópera *L'innocente*. A encenação do novo trabalho na Temporada Lírica de 1928, a cargo da Empresa Teatral Ítalo-Brasileira, anuncia o regresso para o país com cátedra de composição assegurada no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, bem como promove um desentendimento com o mais atuante crítico da cidade, Mário de Andrade.

Numa série de artigos para o *Diário de S. Paulo*, o musicólogo que pretendia, de início, criticar o alto custo dos ingressos e os critérios de seleção do repertório, trata a obra do músico brasileiro como “mais uma prova de que a nacionalidade ficou em casa nesta temporada”⁸² para lamentar não apenas o idioma escolhido para o libreto como, principalmente, a linguagem musical adotada. A impertinência do crítico não levava em consideração nem o fato de que os cantores, sendo italianos, aprenderiam com mais dificuldade um texto em português.

Se o convívio entre os dois colegas de magistério torna-se difícil durante um tempo, a animosidade já cessara em novembro de 1933 quando o compositor muda-se para o então Distrito Federal onde, a convite de Antônio de Sá Pereira, assumirá, no ano seguinte, a cadeira de regência na Escola Nacional de Música. Na bagagem levava o argumento que Mário de Andrade redigira para ele escrever a suíte para orquestra e coro, *Maracatu de Chico Rei*. Na verdade, pelo menos a grade para orquestra, com a redução para piano, solistas e coro, já estava pronta desde o mês de janeiro daquele ano, como será visto adiante.

Enquanto Mignone vai completando a partitura do *Maracatu*, a 10 de maio de 1934 Souza Lima interpreta a *3a Fantasia brasileira para piano e orquestra*, sob regência de Ernst Mehlich. A peça impressiona o crítico paulista já que “Tudo, nas obras iniciais do compositor, indicava a decisiva propensão dele para o melodrama”⁸³. Acredita, mesmo, que o músico sustente uma “luta interior” graças a uma “personalidade dramática” que transparece, inclusive, na música sinfônica:

⁸² ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo, Martins, 1963, p. 202.

⁸³ *Idem*. Cultura Artística, In: *Diário de S. Paulo*, coluna “Música”, 11 maio 1934. Série Matérias Extraídas de Periódicos, Álbum III, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

“Embora escrevendo pro piano como na série das *Lendas*, a personalidade de Francisco Mignone permanece melodramática tanto pela significação íntima, tanto na criação dos efeitos, como até às vezes na tal ou qual vocalidade, de grande parte de sua temática.”⁸⁴

Os grilhões da música de cena soam-lhe tão claros que “no tema de samba da parte final, a vontade da gente é cantar, e ouvir canto, nalgumas daquelas frases melosamente safadas de samba de morro [...]”.

“Porém Francisco Mignone nasceu no Brasil. Lutou, se debateu, fez óperas, fará óperas mais, porém, aos poucos foi obrigado a conformar sua personalidade, abandonar a espécie mais natural dela, e hoje Francisco Mignone escreve pra câmara ou pra sinfonismo”⁸⁵.

O articulista percebe tal ou qual aproximação de artistas contemporâneos – nomes que o músico sem dúvida muito escutara na Europa, como Strawinsky e De Falla – e elogia a forma adotada para amalgamar constâncias melódicas das músicas populares de São Paulo e do Rio de Janeiro. Confessa, no entanto, uma objeção:

“Como orquestração eu faria talvez, reserva a dois ou três momentos da *Fantasia* que me pareceram, mesmo quando bem executados pela orquestra, muito escuros, compactos, sem efeito, prejudicando a claridade. Não falo claridade melódica, que essa não é mesmo própria da nossa música, como não é qualidade nem da música russa, nem da alemã. Falo da clareza polifônica, da confusão de planos temáticos. Assim, no final, quando o piano solista repete o tema de samba, antes enunciado pela orquestra, a orquestração está de tal forma emaranhada, que mesmo ouvindo claramente o tema, como ontem Souza Lima conseguiu com o seu toque de incomparável luminosidade, mesmo assim, a linha se dispersa no meio de tamanho dispêndio de detalhes orquestrais”⁸⁶.

O compositor aceita a crítica e, em carta de 13 de maio de 1934, aproveita para contar um pouco de sua vida, sem dúvida remetendo o escritor ao mal-estar ocorrido quando da montagem da ópera *O contratador de diamantes*. Entre confissões uma parece surpreendente: apesar de Mário de Andrade antever a composição de outras óperas no repertório do músico, Mignone afirma não “sentir-se à vontade” escrevendo melodramas:

⁸⁴ *Idem, ibidem.*

⁸⁵ *Idem, ibidem.*

⁸⁶ *Idem, ibidem.*

“Li a sua crítica sobre a *Fantasia*. Da parte ‘laudativa’ desinteressei-me. Gozei da sinceridade que permeia o artigo todo.

É verdade: há trechos da *Fantasia* que estão um tanto emaranhados... porém já corrigidos com a prontidão de quem gosta de limpeza e asseio!

Noto na sua crítica a persistência de um erro ‘seu’ quanto a minha vida retrospectiva e anterior de estudante e, depois, de titubeante artista. Infelizmente a pouca convivência que tive consigo e o interesse maléfico de alguns ‘antigos amigos’ fizeram deparar ‘sempre’ a você um Mignone melodramático, gritalhão, lacrimoso e... conspirador.

A minha educação musical foi feita por mãos italianas tanto aqui que na terra de Mussolini e ciente e inconscientemente fui atraído na órbita dos que fazem arte a base de berros e marretas. Carlos Gomes também com o seu fenomenal temperamento não fugiu desse cerco. Felizmente os tempos nos quais vivemos conseguiram tempestivamente abrir os meus olhos intelectivos e reconduzir-me às verdadeiras vias para onde, há muito, deveria ter trilhado.

Garanto peremptoriamente que nunca me senti à vontade escrevendo óperas. Lembro-me da minha revolta antes de compor o *Contratador de diamantes*. As insistências do professor de composição em S. Paulo, os Prados – parentes de Arinos, – que ilusão bem material e que ainda hoje me chicoteia na alma - haveriam de me locupletar! O sucesso efêmero colocou-me, durante um certo lapso de tempo na bifurcação entre a matéria e o espírito. O instinto protestava. A própria *Congada* é uma manifestação altissonante disso. Vieram as lendas, as danças, os cantos. Não conseguia desvencilhar-me... lá estava ainda qualquer coisa que não era meu!... As *Fantasia*s foram, creio, o primeiro grito de revolta em via de sucesso, ou melhor, de sossego espiritual. Hoje sinto-me à vontade e sei onde quero chegar e, ainda mais, onde devo convergir as minhas possibilidades para o cumprimento de uma aspiração que, num estado latente e propulsor, sempre vivia em mim.

Essa aspiração que me vinha dos primeiros trabalhos escritos para piano e que eu apresentava com pseudônimos vários porque, diziam, a música brasileira era arte que envergonhava. Estou, por isso, colecionando todas as obras desse período para, mais adiante, as publicar a título de curiosidade e para demonstrar a inutilidade de maestros estrangeiros na nossa terra ou melhor da necessidade de abrasileirar os que desejam viver e trabalhar aqui. Este problema, aliás, no Rio, foi perfeitamente compreendido pois o ambiente absorve com mais facilidade os espúrios. São Paulo é ainda renitente à voz-consciência de quem sente a força da nova nacionalidade e tanto assim que o próprio problema racial não desperta atenções de espécie alguma aos etnografistas. Digo São Paulo: cidade. No interior do Estado tudo é bem diferente.

Vai longa, já, esta carta mas gostoso foi me entreter comigo que há tanto tempo afastado de mim sentia.”

Até o *Maracatu*, Mário, e não se esqueça de me enviar alguma poesia para musicar. [...]”⁸⁷.

“PENDOR PARA A MÚSICA DRAMÁTICA”

Se Francisco Mignone não esteve em São Paulo após envelopar a carta em maio, teve que aguardar seis meses para o encontro anunciado. Em novembro de 1934, Mário de Andrade vai ao Rio de Janeiro escutar a estréia do *Maracatu* e dos *Seis prelúdios*, de 1932, mas só é apresentada a parte orquestral da primeira obra, ou seja, sem os coros e o balé.

Ao que parece o escritor já conhecia a redução para orquestra da primeira obra, a grade com as partes dos solistas, coro e piano. No arquivo pessoal dele há um manuscrito autógrafo do músico, assinado “Francisco Mignone / S. Paulo (Fundação) / 25 - 1 - 1933”, um grosso caderno de papel pentagramado com capa improvisada por outra capa da editora Ricordi, com tipos impressos e desenho central, e título completado a tinta: “Maracatu de Chico Rei // Enredo de Mario Morais de Andrade // Musica de Francisco Mignone // 1933 // São Paulo”. No verso da partitura o Argumento datilografado em folha de papel está incompleto; em local separado, junto a outros projetos de Argumentos para obras sinfônicas, mesmo local onde guarda as notas para escrever um Oratório em parceria com Camargo Guarnieri, guarda cópia completa do *Maracatu*. Pela importância de tal documento que, adiante-se, mostra semelhanças com os procedimentos adotados pelo poeta quando da redação do libreto do *Café*, vai aqui transcrito, na íntegra:

“Maracatu de Chico Rei

Paisagem: a igreja do Rosário, em construção, Ouro Preto.

Palco: vazio. Bem na frente, no centro, a pia chafariz, em que as pretas lavavam a cabeça polvilhada de ouro.

Personagens: Chico Rei

Rainha Ginga

Príncipe Samba-eb, filho deles

3 Macotas, os ministros: um carregando o cetro, com três castões em tridente; outro carregando o trono do rei; outro carregando a almofada, em que a rainha senta no chão.

⁸⁷ Carta datada: “Rio - 13-V-1934”, autógrafo a tinta preta; papel branco; filigrana; 3 folhas (19,2 x 25,7 cm). In: *Café*, Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

N'ganga, o grande feiticeiro
O Sinhô Branco, traje de corte, sec. XVIII
A Sinhá Branca, mesmo traje
Mucambas, pretas velhas, moleques.

Danças

I

Chegada do Maracatu (canto) (allegretto)

II

Dança geral em honra da Senhora do Rosário, de que colocam o andor, trazido no cortejo, alto, centro, no fundo.

(sinfonia) (andante)

III

Dança das Mucambas (pretas moças) que vão lavar as cabeças polvilhadas de ouro na pia. Quando todas lavaram, o príncipe Samba-eb entra na dança. (canto) (allegro, com stretto e allegrissimo)

IV

Dança dos 3 Macotas, que põem os distintivos nos reis; e depois, deles com o N'ganga feiticeiro, que consagra Chico Rei.

(sinfonia) (allegretto cômico)

V

Dança de Chico Rei e da Rainha Ginga

(canto) (lento)

VI

Dança do príncipe Samba-eb (sinfonia) (allegrissimo)

VII

Dança dos 6 Escravos, que chegam, cheios de cadeias, carregando pedras prá construção da igreja (canto) (grave)

VIII

Dança do Sinhô branco e Sinhá branca

(sinfonia) (gavota, minueto)

IX

Libertação dos escravos e quebra das cadeias, com o ouro arrecadado da pia, e que é entregue por Chico Rei ao Sinhô branco.

(sinfonia) (andamentos vários)

X

Dança geral final

(canto) (samba)

Cai o pano.

Maracatu de Chico Rei

Argumento

A história do Brasil registra a história duma tribo africana aprisionada em sua terra e mandada num navio negreiro pro Brasil. Aqui os componentes da tribo foram vendidos como escravos, em Minas. Mas o rei da tribo, que recebera aqui o nome de Chico, conseguiu com o seu trabalho, alforriar-se. Continuou trabalhando e alforriou a sua mulher, e juntos, continuaram libertando todos os membros restantes da tribo. Foram esses libertos, a tribo

de Chico Rei, que formaram, em Ouro Preto, a confraria do Rosário, e aí ergueram a famosa igreja do Senhor do Rosário, com seu trabalho e seu dinheiro. Nos dias de festas, festas sempre misturadíssimas de catolicismo e feiticismo africano, os negros vinham em cortejo, dançando (Maracatu, se chama no Nordeste, a esses cortejos coreográficos) até a igreja. Na frente desta havia uma pia, e as pretas, que enfeitavam a carapinha com ouro em pó, lavavam a cabeça nessa pia, aí deixando o ouro, que servia para as despesas da construção.

O bailado, baseado nessa tradição histórica, apenas modifica esse final da tradição, fazendo o ouro deixado nesse dia, servir pra alforriar os seis membros da tribo que ainda aparecem como escravos. Isso permite ainda o aparecimento de dois personagens brancos, o que trará maior diversidade, e permite o emprego episódico e descansante, de música de caráter europeu.

Notas

Se os números do bailado forem muito numerosos, tornando a peça muito comprida, pode-se tirar o nº 2 que está mais ou menos incluído de fato no nº 1.

Os trajes podem ser da máxima fantasia. Em geral os pretos se vestem com o que têm à mão, restos de sedas de cores berrantes, plumas, pedaços de espelhos, jóias falsas berrantes e muito doirado. O príncipe Samba-eb pode estar nu, só com uma tanga prateada, pra contrastar bem com os outros personagens, excessivamente enfeitados. O feiticeiro também poderá estar quase nu, mas com enfeites malucos, à... feiticeira. As Mucambas podem estar vestidas mais ou menos à baiana.

Canto. Em geral os coros serão feitos com palavras soltas, tiradas da fala de Angola. No número 1, porém é preciso alguma estrofe que indique o destino do cortejo, como é costume nos maracatus. No nº 7, as cantigas dos carregadores de pedras, são tradicionais no Brasil, feitas no geral sobre onomatopéias, que determinam o ritmo de puxar a pedra, de mudar o passo, como na canção dos Sirgadores do Volga. Eis as palavras pros números com canto:

Nº 1 // Solo ou quarteto solista:

A Nação de Angola / Ê-vem festejá / A Santa Senhora / No santo lugá!

Coro:

A Mãi do Rusáro / Vamo saravá, / Quizomba, quizomba, / Pra Santa Sinhá!

[Nota de Mário de Andrade, acréscimo a tinta preta: '(Exemplo típico de Maracatu, é o disco Columbia, *Cambinda Briante*)']

Nº III // Coro masculino sobre as palavras:

Mucamba-lê Mucamba-lá Mucamba mim tem n'lemba (mucamba, tenho o preço do teu casamento) Muleca-lê Muleca-lá (como quem diz, excitando a dançarina: aí, moça!) O presto final pode ser construído só sobre a palavra Mutunga-tunga, que quer dizer: Música!

Nº V // Coro geral, sobre as palavras:

Muchíno (rei) Quiah'ela (rainha) Mameto, tat'êto, uêh! (nosso pai e nossa mãe) Ai uêh! (é um grito de excitação)

Nº VII

Coro sobre as palavras:

Ôôôôô! Diáta! Ôôôôô, náta! Ôôôôô, diáta! Ôôôôô, náta!

Uandala ié co sumbo bica?

Ôôôô, diáta! Ôôôôô, náta! Ôôôôô, diáta! Ôôôôô, náta!

Quer dizer: Oi, caminha! Ôi carregar! Quem quer comprar um escravo?

Nº X

Samba Final

Coro geral sobre as palavras:

Êh samba! Êh quizomba! (é dança africana) êh cubelela (é outra dança) êh jongo! Congo! Quizomba! Cuquina! Culenga! Cangóla! Maquina! (palavras que querem dizer dança, baile, passeio, etc.)”⁸⁸

Registre-se, no momento, que no Argumento elaborado por Mário de Andrade, à semelhança de *Café*, há uma espécie de marcação de palco planejando a cena, bem como a sugestão de andamentos e formas musicais. Além disso, um lembrete, quase um guia de audição, a indicação de um disco de Maracatu.

Se a 11 de novembro de 1934, Mário de Andrade ainda nada ouvira da peça, o “mais europeu [dos compositores] como cultura e sensibilidade”⁸⁹ proporcionou momentos de intensa alegria ao crítico e parceiro que foi ao Rio de Janeiro só para prestigiar o compositor. Na crítica para os leitores paulistas, ainda uma vez ele retoma o tema dos pendores do artista para a música de cena:

“Uma feita aponte como um os dramas da personalidade de Francisco Mignone o seu pendor pro teatro, pra música dramática, coisa que ele aos poucos teve que restringir pra se adaptar às circunstâncias da sua vida e da nossa terra. Esse pendor para a música dramática, que aliás o compositor nega, ainda seria facilmente encontrável nestas obras mais recentes dele. Nos *Seis prelúdios* o artista imaginou, pra criar música, cenas mais ou menos descritivas, ora objetivas como na pastoral, ora subjetivas como no sombrio e ardente prelúdio final, que o próprio músico indica como representando a dor. Mas na verdade esses trechos são menos descritivos que propriamente dramáticos. E ainda no *Maracatu de Chico Rei*, nos passos em que o argumento favorecia a dramaticidade, esta irrompe fácil, gozada, muito bem expressa e obtendo ótimos efeitos teatrais. É assim na *Dança dos escravos* e

⁸⁸ ANDRADE, Mário de. Argumento para o *Maracatu de Chico Rei*, In: *Maracatu de Chico Rei e outros libretos*. Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁸⁹ *Idem*. Cultura Artística. In: *Diário de S. Paulo*, coluna “Música”, 14 nov. 1934. Série Matérias Extraídas de Periódicos, Álbum III, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

no admirável efeito da *Dança geral* do fim, um bocado monótona, na execução sinfônica, mas que deverá produzir um esplêndido efeito teatral, quando dançada. Ainda entre os efeitos teatrais está a engraçadíssima idéia do artista de iniciar a *Dança do sinhô branco* com um recitativo seco, parodiando o recitativo do melodrama setecentista. É uma verdadeira invenção do melhor quilate”⁹⁰.

A primeira audição dos coros do *Maracatu* só se daria três anos mais tarde, durante o Congresso da Língua Nacional Cantada, a 14 de julho de 1937.

A segunda metade da década de 1930 foi mesmo promissora para o compositor que, além de sucessos reconhecidos pela crítica, morava na então Capital Federal o que lhe assegurava maior visibilidade nos meios oficiais. Apesar disso, ao aceitar convite para reger a Orquestra Filarmônica de Berlim, em 1937, precisa contar com o auxílio financeiro do Departamento de Cultura que, como é sabido, tinha à frente Mário de Andrade, desde 1935, como seu fundador e Diretor.

Se compositor e musicólogo estavam plenamente conciliados e, inclusive, trocando cartas pelo fato de morarem em cidades distantes, o diálogo epistolar será trocado pela proximidade física, em meados de 1938, quando Mário de Andrade busca asilo no Rio de Janeiro para se isolar das intrigas nutridas pelos súditos de Júlio Prestes. Ali será acolhido pelos amigos que o convidam para trabalhar na Universidade do Distrito Federal e em outros organismos adstritos ao Ministério de Gustavo Capanema. Sintomaticamente, instala-se bem próximo de Liddy Chiaffarelli e Mignone, indo residir no mesmo edifício do Largo do Machado onde habitava o casal.

Talvez, nesse momento inicie a segunda colaboração profissional entre o musicólogo e o compositor. Este recebera do Comissariado do Brasil para a Feira Mundial de Nova York a incumbência de gravar uma série de discos que ilustrariam o movimento artístico do país. O repertório, abrangente e muito significativo contempla obras de Carlos Gomes, Alexandre Levy, Francisco Braga, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, H. Oswald e do próprio Francisco Mignone e, se concebido apenas pelo maestro, serviu perfeitamente para a ilustração da conferência de Mário de Andrade, “Evolução social da música brasileira”, em maio de 1939, no Instituto Nacional de Música.

⁹⁰ *Idem, ibidem.*

Ao lado do amigo paulista, Mignone também pode discutir a criação de alguns de seus trabalhos sinfônicos mais importantes, como a *Sinfonia do trabalho* e *O Espantalho*, bem como as inquietações da rotina na lida com a orquestra da Rádio Jornal do Brasil ou a Comissão de Teatros do Ministério da Educação e Saúde. A *Sinfonia*, aliás, tem Argumento redigido por Mário de Andrade⁹¹. Logo, durante os anos seguintes manterá o “vizinho” informado, mesmo quando ainda residindo no Rio de Janeiro Mário de Andrade se desloca temporariamente para São Paulo.

Das cartas que partiram da Rua Lopes Chaves para o Rio de Janeiro restaram apenas sete. Embora reconhecendo a importância das sessenta missivas que tinha em mãos, o compositor entendeu que o poeta não queria ter suas confidências publicadas e destruiu o conjunto. As que restaram pertencem a duas fontes diversas: as que acompanham a redação do libreto *Café* durante o segundo semestre de 1942, cartas datilografadas com cópia carbono mantidas por Mário de Andrade junto ao manuscrito porque estabelecem pontos decisivos para a construção do poema; cinco editadas por Lygia Fernandes das quais a de 15 de outubro de 1942 é idêntica a uma das três incorporadas ao manuscrito e, outra, também publicada pela autora que, pelo teor, deve datar de 1944. Em contrapartida, as cartas enviadas por Mignone a Mário, bem como aquelas assinadas em parceria com Liddy Chiaffarelli foram cuidadosamente preservadas. O jogo completo do diálogo epistolar dos meses de agosto a dezembro de 1942 que acompanha o processo de criação do libreto é composto de:

Correspondência de Mário de Andrade e Francisco Mignone mantida junto ao manuscrito de *Café*:

- a) de Mário de Andrade para Francisco Mignone, datadas de 5 de junho, 6 de outubro e 15 de outubro de 1942;
- b) de Francisco Mignone para Mário de Andrade, de 18 de outubro e de 31 de dezembro de 1942.

Cartas de Mário de Andrade para Francisco Mignone, publicadas por Lygia Fagundes e relativas ao *Café*:

22 de agosto de 1942;

⁹¹ V. ANDRADE, Mário de. “Sinfonia do trabalho”. In: *Maracatu de Chico Rei e outros libretos*, Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

15 de outubro de 1942 (idêntica à carta mantida junto ao manuscrito);

9 de novembro de 1942;

13 de novembro de 1942.

As cartas de Francisco Mignone para Mário de Andrade mantidas na *Série Correspondência* e que de alguma forma importam por dizerem respeito ao período da redação e primeira divulgação do libreto são dezesseis, assim distribuídas no tempo: 26 de maio; 11 de junho; 18 de julho; 20 e 27 de agosto; 4 e 27 de setembro; 12 e 17 de outubro; 7 e 17 de novembro; 8 e 22 de dezembro. E após receber o libreto, enviado por Mário de Andrade com a data “Natal de 1942”, Mignone ainda menciona o poema que recebera nas cartas de 12 de janeiro e 2 e 10 de março de 1943.

A CORRESPONDÊNCIA DO CAFÉ

Em maio de 1942, Francisco Mignone acaba de escrever obra de “singeleza animadora” para o piano, procurando conscientemente a simplicidade no aspecto formal, mas atormenta-o a solução harmônica adotada, em relação à *Visão amazônica*, oscilando entre o impressionismo e o expressionismo. Enquanto planeja compor uma tocata, revê as canções sobre versos de Manuel Bandeira, estreadas por Liddy nos Estados Unidos, aguardando, no entanto, o *imprimatur* de Mário de Andrade.

“Confesso que estou meio passado quanto ao decidir da sorte de muita coisa que tenho composto pois necessito do seu parecer, dos seus conselhos e das suas desconfianças. Isso, dito em termos mais claros, quer dizer que você ‘tá fazendo falta’ e a ‘saudades’ aperta na gente com um calor que faz bem e faz mal”⁹².

Quase dissimuladamente aproveita para perguntar se o trabalho para o libreto do *Café* já foi iniciado pois está ansioso por receber “qualquer adiantamento”.

A curiosidade do compositor pode ter desencadeado o início do trabalho do poeta que responde longamente a 5 de junho. Está assoberbado de trabalho porque acabara de entregar o ensaio *Arte inglesa* para a edição e preparava-se para repetir, em São Paulo, a

⁹² Carta datada: “Rio de Janeiro - 26-V-1942”; autógrafo a tinta preta, papel branco, filigrana; 1 folha, 28 x 21,5 cm. *Café*. Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

conferência já apresentada, no Rio de Janeiro, a convite da Casa do Estudante do Brasil sobre o Movimento Modernista. No entanto, pode antecipar pontos importantes a discutir com o compositor e, na carta, enumera os assuntos. Começa pelo “1-Problema Melodia” adiantando que, para o *Café*, a linha melódica deve ser de fácil memorização, principalmente nas situações dramaticamente mais “sociais”, para que as pessoas saiam do teatro cantarolando os trechos. Para contrabalançar, sugere a compensação colocando virtuosidade na paleta instrumental.

“Já em outras passagens, como no coral cômico dos deputados, aí o seu trabalho coral pode ser mais difícil, pois que justamente isso tem de ser desagradável ao povo-massa e repudiado por ele. Aí você pode e deve ser mais erudito e virtuosístico. Mande dizer se concorda ou não”⁹³.

Mário volta então a justificar o fato da ópera pré concebida não ter solistas, apenas massas corais, com exceção de um soprano dramático, ao que o compositor opunha-se pela necessidade de variar os ambientes musicais. O libretista está convencido de que os coros justificam-se pela “força conceptiva socializante” e sugere algumas soluções para diversificar as cenas: em certas situações, fornecerá palavras soltas ao invés de versos completos; tendo em vista as situações dramáticas que propiciará, seria possível empregar tessituras diferentes, ora com mulheres e ora com homens cantando; pela densidade do conjunto, às vezes tratado polifonicamente, outras não; apesar do solo único – que, já sabia, seria o da Mãe na *Câmara dos Deputados* – sugere que de quando em quando haja solos breves que irrompam da massa coral. Mas aguarda: “Mande me sugerir mais processos de variar a concepção coral”⁹⁴.

Um terceiro ponto a discutir, antes de iniciar a redação do poema, refere-se à duração do espetáculo e Mário de Andrade mostra-se apreensivo com a composição de três atos. Aliás, o “elemento espetacular” lhe é tão caro que assim justifica já ter até desenhado os cenários.

⁹³ Carta datada: “S. Paulo, 5-VI-42”. *Café*. Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP

⁹⁴ *Idem, ibidem*.

“Temos que ser espertos, ser cabotinos, isto é, ser legitimamente artistas, sem nenhum pudor disso. Tudo quanto é elemento de beleza que não seja sensualmente baixo ou banal, pode e deve nos servir”⁹⁵.

Para tanto, Mignone poderia lançar mão do uso de coro interno, “crescendos cênicos” – aliás, previamente determinados pelo libreto, como a cena da Câmara dos Deputados ou a da vitória da revolução – e interlúdios. Naquele momento, planejando um começo de drama idílico, acredita que surtiria melhor efeito um início a seco, sem abertura orquestral, transferindo-a, no entanto, para o começo do ato seguinte, prenunciadora das tragédias que ocorreriam dali em diante.

“Então a revolução (que deve não estar preparada na idéia do espectador) ela deve estourar estrompante, fulgurante, dominadora, avassaladora, cruel, desgraçada, maravilhosamente salvadora e criadora de um mundo melhor, não acha mesmo? Manda sempre dizer o que pensa de todas estas minhas imaginações”⁹⁶.

A insistência para que o compositor opine é justificada pela necessidade de uma parceria completa, pela identificação total de concepção já que entregou a ele, Mignone, a autoria da música, em detrimento de Camargo Guarnieri. A eleição do músico interessa, pois suscita algumas questões ainda não abordadas. Mário de Andrade afirma que, no caso, não se trata de preferência artística,

“[...] mas questão de preferência humana. Está claro que o Guarnieri não sofre menos que você, mas sofre diferente. Ele está demasiado convertido à música pura, e nesta sua personalidade ele sofre mais em si mesmo, ao passo que você sofre mais em humanidade. E nisto nós podemos nos identificar mais neste momento da vida humana. No grupo das canções de amor, Guarnieri fez agora algumas que eu reputo geniais incomparáveis. E fez uma abertura em que, tive a impressão (uma audição é insuficiente) que pela primeira vez se resolveu com completa satisfação o problema do allegro brasileiro. Mas por estas mesmas purezas, se o Guarnieri me fizesse, me realizasse a idéia do *Café*, tenho absoluta certeza que sairia Grã-fino, sem a ‘sujeira das impurezas da dor’, que eu desejo ter, como falo na minha conferência de amanhã. [...] Eu preciso de alguém que dê vida a uma idéia realmente generosa e que nos dignificará a ambos. Eu tenho a impressão que depois de todo o grã-finismo purista da música deste nosso século, nós

⁹⁵ *Idem, ibidem.*

⁹⁶ *Idem, ibidem.*

faremos alguma coisa de profundamente, de venenosamente humano. E nisto eu só posso contar com você. Mas também juro que é preciso uma completa e total identificação, um verdadeiro coroamento da nossa amizade – uma amizade que eu sempre desejei, que eu sei que você sempre desejou, mas que as nossas vaidades e também discreções impediam realizar. Mas que Santa Liddy realizou. Se nós fizermos esta ópera, irmão, ela só pode ser dedicada a essa ‘qu’il faut bénir et taire’”⁹⁷.

Aos que sabem do enorme afeto que Mário de Andrade nutria por Camargo Guarnieri, bem como da perfeita crença na linguagem musical do autor dos *Ponteios* o trecho acima pode desnortear. O musicólogo Vasco Mariz, que desde cedo conviveu tanto com Mignone quanto com Guarnieri reflete a respeito da influência do escritor sobre ambos apontando que com este o contato foi precoce e mais intenso.

Mário de Andrade conhece Guarnieri muito jovem, um “mocico de 21 anos”, como narra, encantado, a Manuel Bandeira, em 1928⁹⁸. O jovem, de origem humilde e de poucos estudos, convive com o amigo mais velho em reuniões freqüentes, vê no autor do *Ensaio sobre a música brasileira* o seu mentor espiritual, mas é importante adiantar que a partir de sua estadia na Europa, trabalhando ao lado de Charles Koechlin, e pouco tempo depois, hóspede do governo norte-americano, passa a amadurecer um pensamento musical independente, como será visto adiante.⁹⁹

O convívio com Mignone foi de outra ordem já que na efervescente década de 1920, enquanto Mário de Andrade passa a refletir sobre a possibilidade de construção de uma gramática musical brasileira, o compositor de *O contratador de diamantes* está na Europa. A amizade dos dois só é estreitada quando o ex-colega do Dramático está maduro, autor de catálogo de obras de bom tamanho.

⁹⁷ *Idem, ibidem.*

⁹⁸ ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo, Edusp/Instituto de Estudos Brasileiros, 2000

⁹⁹ A expressão de Mário de Andrade na vida de Camargo Guarnieri pode ser aquilatada em trecho de uma de suas últimas entrevistas. Perguntado sobre qual o motivo dele não citar nossos músicos contemporâneos ou de seu reconhecimento junto a eles o compositor respondeu:

“- Eles não falam de mim, porque vou falar deles? Eles nem me conhecem. Não falo deles. Eu falo de Mário de Andrade. Ele sim, ele foi meu terceiro pai. O primeiro foi o que me deu a vida Miguel Guarnieri e o segundo o maestro Lamberto Baldi.”

Quanto à importância do poeta em sua vida ele respondeu à repórter:

“- Ele me fez. Eu só tinha o segundo ano do grupo escolar e ele cuidou da minha educação. Todas as segundas me entregava sete ou oito livros e no fim de semana me submetia a uma sabatina. Tirava a limpo

Mariz observa: “Assim, a conversão de Mignone à doutrina nacionalista musical teve um *approach* intelectual muito mais sofisticado e trabalhoso”¹⁰⁰.

Quanto a aspectos ideológicos de ambos, o musicólogo carioca caracteriza as duas relações como diametralmente opostas: se de um lado Mário de Andrade resgata Francisco Mignone do integralismo – ponto que será abordado novamente – por outro, apesar de Rossine Camargo Guarnieri ser um militante comunista, o irmão compositor aparentemente não teria comungado do mesmo credo nos difíceis momentos da Segunda Grande Guerra.

Aos poucos, Mário de Andrade se dá conta da incompatibilidade ideológica entre ele e o autor da *Abertura concertante*, aquela onde “pela primeira vez se resolveu com completa satisfação o problema do allegro brasileiro”. Quando o parceiro em *Pedro Malazarte* está na França, em janeiro de 1939, ele noticia:

“Aqui no Rio vim descobrir o Mignone. [...] Minha descoberta do Mignone é que se trata no fundo de um sujeito bom, como a gente mesmo. Afetivo, dedicado e um camaradão. O que ele e a Liddy (que figura deliciosa de mulher!) têm feito por mim, me cercando de um carinho excepcional pra este que aos 45 anos se viu órfão de sua família, você nem pode imaginar. E é de fato espontâneo, pelo prazer da convivência, pois agora estou jogado pra outros mundos [...]”¹⁰¹.

Os pontos de discórdia entre eles aumentam após a estadia de Camargo Guarnieri nos Estados Unidos, tempo de intensa dor para Mário de Andrade que, daqui, acompanha o recrudescimento da campanha nazista, procurando numa possível estética socialista o encaminhamento para envolver arte e sociedade num todo orgânico. É o tempo de *Café* e da opção pela parceria com Francisco Mignone.

Durante a estadia de Camargo Guarnieri nos Estados Unidos, na passagem de 1942 para 1943, ele e Mário de Andrade trocam cartas: o compositor assiste a todos os concertos disponíveis, escuta inúmeras vezes as sinfonias de Dmitri Shostakovich, mesmo porque a de número sete foi usada como cavalo de batalha por Arturo Toscanini e

minhas leituras e me ensinava. Quer mais?” (HISSA, Sheila. “Guarnieri, triste desmemória”. *Jornal da USP*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 9 fev. 1992)

¹⁰⁰ MARIZ, Vasco (org.) *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro, Funarte, 1997, p. 31.

¹⁰¹ TONI, Flávia Camargo. Correspondência Camargo Guarnieri-Mário de Andrade, In: SILVA, Flávio (org.) *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro/São Paulo, Funarte/IOESP, 2001, p. 239-40.

Leopold Stokowski para vender bônus de guerra. O músico brasileiro não vê inovação na escrita do artista russo, o que é reprovado pelo crítico paulista que, um tanto dissimuladamente, aproveita para dar o seu recado introduzindo um novo assunto na conversa:

“Outro dia o Santoro que veio do Rio esteve aqui comigo. Tive má impressão do rapazinho, meio pretensioso, não nomeando ninguém, mas achando que todo mundo está errado e só ele está certo, dizendo logo de saída uma porção de bobagens arquiconhecidas sobre música nacionalizada. Falando com voz gorda em que ele é polifonista, etc. Deixei primeiro ele falar, aliás meteu o pau de rijo em Shostakovich também, e depois que ele falou, vim entrando com fala mansinha, dizendo que talvez ele não estivesse inteiramente com a razão, que os problemas da arte não eram só problemas de individualismo, e nem pude continuar, vi que ele ficou numa atrapalhada medonha sem saber como responder, falando que não dissera exatamente o que dissera. Na verdade, me pareceu bem intencionado, meu Deus! mas desses indivíduos que só conversam consigo mesmos e os seus parceiros de teorias”¹⁰².

Guarnieri não cede. Quando regressa para o Brasil, em longa entrevista para o jornal *A Noite*, em 17 de abril de 1943, reafirma sua crítica a Shostakovich:

“ – Tenho minhas reservas a respeito dessa obra do grande compositor russo, como aliás de toda composição musical que fuja ao verdadeiro sentido da música. Não compreendo música como expressão de um ideal político, Sinfonia onde se percebem tiros de canhão, roncões de aviões, matraquear de metralhadoras; também partituras com apitos de fábricas, ruído de máquinas, etc. Shostakovich é russo e tem lá suas razões para procurar fazer as coisas à sua maneira. Entretanto, ao lado dele, na Rússia, existe um outro compositor, Prokofiev. Sua música é russa, de expressão erudita, e eu a considero maior que a de Shostakovich.

–Mas Shostakovich não trouxe com a Sinfonia sobre Leningrado alguma contribuição nova para a música?

–Não. A forma e a força expressivas nessa sinfonia são elementos já conhecidos. Não houve contribuição nova, como, por exemplo, no *Sacre du Printemps* de Stravinsky”¹⁰³.

Ele não perde por esperar. No rodapé “Mundo Musical”, da *Folha da Manhã*, a 18 de novembro de 1943, Mário de Andrade manda novo recado, aparentemente,

¹⁰² *Idem, ibidem.*

¹⁰³ *Idem. ibidem*, p. 317

respondendo à entrevista d' *A Noite*, ou a outra, de teor semelhante. Em "Elegia", à guisa de responder carta de algum compositor e usando como gancho uma entrevista de Camargo Guarnieri, onde o compositor reclama da falta do amparo material para que se possa criar música, o jornalista dispara certo: traça dois perfis, um para o artista "camélia branca" – o "torre de marfim", o artista-estético – e um para o artista homem – o artista vida coletiva, artista-artista.

"Elegia" integra a série de artigos analisados por Jorge Coli e é impossível, em poucas linhas, retomar a profundidade de tratamento dedicado ao conjunto de escritos de Mário de Andrade para aquele jornal e naquele determinado momento político¹⁰⁴. No entanto, pode-se resumir o teor da crônica de Mário de Andrade com uma de suas frases: "A arte, a arte verdadeira é sempre um instrumento de comunicação entre os homens." Eis o que ele busca encontrar na parceria com Francisco Mignone. Segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo:

"Durante os últimos anos de vida de Mário de Andrade, Mignone esteve mais chegado a ele do que qualquer outro compositor brasileiro. O autor de *Macunaíma* via nesse músico o compositor ideal para o povo; o que, segundo as suas concepções da arte em função da sociedade nova, apresentava as características mais adequadas a esse destino: acessibilidade de expressão e robustez de técnica, honestidade artesanal. Sustentou-o, poderosamente, escrevendo artigos de jornal e esclarecendo os seus problemas, nos debates sem fim dos serões presididos por Liddy, ou na correspondência, que às vezes se azedava ao ponto das expressões menos protocolares, em que era fértil a sua zanga"¹⁰⁵.

Retomando a carta de 5 de junho de 1942 de Mário de Andrade a Francisco Mignone, na parte final o escritor conta, com riqueza de detalhes, a concepção das duas cenas principais do drama, as já citadas da *Câmara dos Deputados* e a da *Revolução*. Como foi dito, o escritor reservara para a primeira delas o intenso solo de soprano que acontece em meio a um burburinho de falas e movimentações de palco e, para exemplificar, revela a matriz de sua idéia original:

¹⁰⁴ V. COLI, Jorge. *Música Final*. São Paulo, Editora da Unicamp, 1998.

¹⁰⁵ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Si alza la tela. In: MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*. São Paulo, E. S. Mangione, 1947, p. 21.

“O público das galerias impreca dolorosamente. O presidente bate desesperado e em ritmo a campainha, pedindo silêncio. Tudo é grotesco, tudo é mentira da mais perversa, da mais malvada. Mas, como na cena do torneio dos Mestres Cantores, o canto da Mãe sobrevoa acima do tumulto grotesco nos seus enormes gritos de dor. (Se lembra do canto de Bragaenia no 2º ato do *Tristão*? Pra este final uma coisa assim: grandes frases largas, no agudo, pairando acima do coral grotesco. E o pano cai com rapidez sobre o tumulto.”¹⁰⁶

A 11 de junho, quando Francisco Mignone responde a longa carta enviada por Mário com tantas solicitações para que se pronunciasse, pede licença para meditar sobre todos os assuntos. Passa a descrever sua nova obra, *Iara*, encomenda do Coronel Basil, diretor do Ballet Russe, e a tônica, consoante à missiva que tem em mãos, é a cor e a variedade cênica do espetáculo:

“O tema musical é soberbo e imponente e, trabalhado com os temas dos “retirantes” e do “Sol”, me coloca numa situação, como disse, de perplexidade hesitante porque não esperava encontrar tão poderosa e dramática situação cênica. Agora, para dar os últimos toques em toda a obra preciso de você aqui.”¹⁰⁷

Liçonjeado, concorda com a responsabilidade pela música do libreto:

“Gostei e li com satisfação as novidades que você me deu das novas obras do Camargo Guarnieri. Também penso como você quanto ao ter dado o *Café* a mim e não a ele. Para o nosso drama é necessário atingir um estado de soferencia achicalhante e xingadora como a nossa e não uma soferencia queixosa e lamurienta tal, como penso eu, deve ter o Camargo.”¹⁰⁸

Entre os meados de junho e julho Mignone e Liddy estiveram em São Paulo e puderam acompanhar, de perto, as primeiras idéias para a concepção do melodrama. Ansioso, o compositor pergunta, a 20 de agosto, o que havia sido planejado para o final do segundo ato do “nosso *Café*”. Mário de Andrade está assoberbado de trabalho porque

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*

¹⁰⁷ Carta datada: “Rio de Janeiro - 11-6-42”; autógrafo a tinta preta; papel branco, filigrana; 1 folha, 28 x 21, 4 cm. *Café, Série Manuscritos Mário de Andrade*, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

¹⁰⁸ *Idem, ibidem*.

deve entregar a monografia sobre o Padre Jesuíno do Monte Carmelo que prometera para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional onde estava empregado¹⁰⁹.

O escritor vai ao Rio de Janeiro nos primeiros dias de setembro e nas semanas seguintes, enquanto dá conta da tarefa devida ao SPHAN, o autor de *Maracatu* está às voltas com uma dança dos *Quadros Amazônicos*, Iara, a primeira delas. Mário corre socorrer o amigo em longa carta, a 6 de outubro, aproveitando para contar sobre o andamento do libreto:

“Pelas suas últimas cartas, e sobretudo sobre o que você me falou a respeito da *Iara* nova, vejo que V. está fazendo a tal de música livre, o livre movimento sonoro no tempo, sem temas, sem retornos de motivos, de temas, de leitmotiven, de melodias, etc, enfim sem arquitetura determinada. Confesso a V. que lhe dou toda a razão. O que hoje sabemos, desejamos e a evolução conceitual da música nos leva mesmo a isso. É positivamente um desacerto, prender o ‘espírito’ musical do tempo, dentro de formas pré-determinadas de arquitetura rítmica-melódica fixa¹¹⁰, como sonata, ária-da-capo, etc. Creio que o importante a discutir esteticamente é que também o ‘espírito’ dessas formas, que é universal e humano, permanece, embora não permaneça, a forma (ô)¹¹¹. Quero dizer, certos elementos que não são forma (ô), podem e devem permanecer, porque são humanos, universais e de todas as épocas. Não me lembro quem foi que disse, se foi Schoenberg, ou outro qualquer que uma melodia, uma frase, um tema, um motivo rítmico, dentro desta concepção de música livre, não deve se repetir nunca. Isto é que eu discuto e acho inexato. Não se trata de repetir, à maneira do leitmotiv wagneriano¹¹², mas criado um elemento qualquer, uma base rítmica, uma frase melódica (coisas que por si ainda não são formas fixas, mas apenas elementos que tanto podem como não podem constituir uma forma fixa), não há razão nem psicológica nem muito menos criadora que impeça a sua repetição, num dado momento, desde que esta repetição não seja obrigatória¹¹³, mas puro elemento surgido do estado de musicalidade em que se está e que, se não volta obrigatoriamente, pode voltar livremente. Isto você encontra na música do mais primário indígena do centro da Austrália, como na Grécia da Antiguidade, no Gregoriano, como numa sinfonia de Mozart, num madrigal de Monteverdi, num poema sinfônico de Berlioz, como numa obra

¹⁰⁹ Carta de Mário de Andrade a Francisco Mignone, datada de 22 de agosto de 1942. V. FERNANDES, Lygia. *71 Cartas de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Livraria São José, s.d., p. 104.

¹¹⁰ No manuscrito, “arquitetura rítmico-melódica [...]”; correção conjectural.

¹¹¹ No trecho, Mário de Andrade acentua a palavra “forma” quando empregada com o sentido de “molde” ou “modelo”, para diferenciá-la de “forma”, “conjunto organizado de idéias musicais” (ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. 4ª. ed. Barcelona/Madrid/Benos Aires/Bogotá/Caracas/..., Editorial Labor, 1979, p. 3). Uma vez que, desde 1971 não se registra o acento circunflexo diferencial na língua portuguesa, indicamos a informação de timbre entre parênteses para evitar os casos equívocos.

¹¹² No manuscrito, “à maneira do leit-motif wagneriano, [...]”.

¹¹³ No manuscrito, “esta repetição não seja obrigatório [...]”; correção conjectural.

contemporânea. Menos nas obras contemporâneas que se constituíram como princípio a obrigação (portanto forma fixa!) de não repetir elemento nenhum. Franqueza: é voltar a uma prisão como qualquer outra, não acha mesmo”¹¹⁴.

Preocupado com que Mignone entendesse que sugerira qualquer procedimento que pudesse aproximá-lo do wagnerismo – como o emprego de *leitmotiven* – dá completa liberdade para que o músico trabalhe a idéia poética em associação, ou não, com a frase melódica. Mário de Andrade não consegue conceber o texto poético sem imaginar as possíveis soluções musicais da partitura até mesmo no tocante às formas lítero-musicais que o inspiram. Já localizara em sua coleção o disco de Breno Ferreira, *Andorinha preta*, e resolvera adotar o metro da embolada para uma das cenas da *Câmara dos Deputados*. Para justificar a solução poética adotada explica:

“Se é certo que há uma contradição enorme em dentro do conceito da música contemporânea se fazer uma sonata ou uma ária da-capo, na arquitetura fixa que tiveram no século XVIII, nem por isto, o espírito, o estado de espírito que, num determinado estado social-musical determinou as formas fixas de sonata e de ária, deixa de ser psicológico-musical, universal e de todos os tempos. Basta observar que a sonata e a ária sempre existiram, sem a forma-fixa delas setecentista. Se a forma-fixa da sonata ou da ária teve seu tempo, nada me impede, se sou músico, de ficar num estado de musicalidade sonatístico ou de canto-solista. É por onde uma sonata de Scarlatti ou a sonata pra piano de você, são muito mais sonatas, muito mais sonatísticas que uma formalmente perfeitíssima sonata de Hummel, por exemplo. Isto é que me parece muito importante de estabelecer para a conceituação moderna de música como puro jorro sonoro no tempo. De fato não vejo motivo pra um compositor brasileiro pegar na forma fixa da modinha, da moda de viola ou da embolada, pra fazer uma ária triste ou alegre, mas, embora formalmente livre, sem os cortes rítmicos predeterminados, ele pode permanecer dentro do ‘espírito’, dentro do estado-de-musicalidade da modinha ou da moda de viola”¹¹⁵.

Ao concluir a carta, retoma o tema sobre a música engajada, comprometida com um pensamento ideológico, razão pela qual dissera preferir a música de Mignone para a partitura ao invés da de Camargo Guarnieri, alguém que fugisse do “grã-finismo purista da música deste nosso século”:

¹¹⁴ Carta datada: “S. Paulo, 6-X-42”, *Café*, Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*.

“Mais uma notinha principalíssima: Estamos falando em conceituação moderna de música e muito entusiasmados por ela, mas carece não esquecer principalmente que não podemos fazer nem coisa musicalmente difícilima, por causa de impossibilidade de levar à cena, nem coisa esteticamente complicada por demais. Pode ser atonal se quiser, mas tem de ser popular, entendível, com frases melódicas francas, ritmos bem batidos. Não é possível a uma concepção positivamente socialista e de combate humano, dar uma solução estética individualista e refinada”¹¹⁶.

A terceira e última carta de Mário de Andrade mantida junto ao manuscrito do libreto é a de 15 de outubro de 1942, escrita no ferver das versões de partes do poema que se sucedem dia após dia. Mais que a parte musical da missiva, esta importa sobretudo ao revelar as matrizes poéticas que o inspiram e, por isso mesmo, o tema será retomado largamente no próximo capítulo. A 15 de outubro a ordem das cenas do *Café* ainda não fora fixada da maneira que alcançará no mês de dezembro, mas o poeta pode adiantar que o Fugato e o coral da cena da revolução, já escritos, foram baseados nas Cheganças, Congos e Congados, “os únicos textos folclóricos de que me aproveito”¹¹⁷, textos de guerra dos quais pode oferecer, inclusive, a música dos bailados. A inspiração geral dos textos, o “espírito de quase todos eles”, provém das leituras dos bardos celtas, vale dizer, da saga de Taliesin, embora não tenha nela buscado o tom solene mantendo “linguagem simples, quase popular.” Mas eis que o poeta se defronta com um problema de difícil solução uma vez que, foi dito, ele concebe a parte literária da obra tentando associá-la às possíveis soluções musicais do compositor.

“É que tem certas passagens que, como Wagner fazia, positivamente convém mais escrever a música primeiro e o texto sobre ela. Por causa do ritmo. Tem passagens em que o ritmo expressivo tem de ser musical, exclusivamente musical, pois que dada a modalidade plástica de uma língua tão rica de palavras de medidas diferentes como a nossa, será fácil sujeitar palavras com sentido do assunto aos ritmos musicais expressivos do assunto”¹¹⁸.

Vícios de poeta, o escritor se dá conta de que nem sempre a métrica musical pode se sujeitar às idéias literárias, com exceção das formas lítero-musicais das canções

¹¹⁶ *Idem, ibidem.*

¹¹⁷ Carta datada: “S. Paulo, 15-X-42”, *Café*, Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

¹¹⁸ *Idem, ibidem.*

populares. Como foi visto, sua prática composicional restringia-se a alguns poemas que construíra a partir do estudo aprofundado de formas como o coco e a modinha. Em carta anterior chegara mesmo a sugerir a Francisco Mignone que escutasse o disco de Breno Ferreira, a embolada *Andorinha preta*, arcabouço métrico para a Embolada da Ferrugem do segundo ato.

“Mas agora, chegando no Quinteto dos Serventes não pude honestamente continuar escrevendo. Aliás quem teve a idéia deste Quinteto foi você e é possível que você já tenha o movimento rítmico dele dentro de você. E não é só nesta passagem que fico na dúvida, tem outras duas que também acho melhor você escrever a música primeiro e eu o texto depois. Uma é o coro bamboleante dos deputados acompanhando a embolada do discurso sobre a ferrugem nas panelas da cozinha. A embolada tem corte métrico predeterminado que não podemos fugir. Mas o coro acompanhante não tem. Na carta de 6 de outubro passado sugeri o ritmo.

‘Andei muito gripado não ganhei quatro sessões’

Mas sugeri me inspirando no lindo *Andorinha Preta* que citei então. Mas acho a suetão defeituosa porque pode prender muito você. Por mais que você tenha liberdade, a sugestão não só inspira (mal) como prende muito, criando um ritmo obcecante no coro de você. A outra passagem é o cânone do susto cantado pelas mulheres do cortiço no início do 2º ato. Está claro que não podemos, dado o assunto, evitar um movimento muito rápido e um ritmo silábico pro texto. Mas devo sugerir ritmos? Qualquer um me serve pra adaptar o texto ao assunto, ao passo que nem todo ritmo verbal pode se adaptar à expressividade musical do assunto. É melhor pois eu não escrever já nem o texto do quinteto dos serventes (só escreverei já o texto do deputado que fala num som só sobre a chegada da primavera), nem o coro dos deputados acompanhante da embolada do discurso, nem finalmente o Cânone do Susto. Você faz primeiro essas músicas e depois justaporei texto a elas.

Mande dizer se acha melhor assim ou se quer que eu proponha ritmos. Se quer que eu proponha ritmos proporei em grafia rítmica musical vários pra cada passagem e você escolherá. E no escolhido criarei minhas frases. Engraçado, fazendo um trabalho tão grande, me bateu uma preguiça de perder umas frases!...”¹¹⁹.

Das dúvidas que encaminhara para a análise de Francisco Mignone nas três longas cartas enviadas – as cartas das quais conserva as cópias em carbono junto ao manuscrito – Mário de Andrade recebe respostas parciais do compositor, e mesmo assim, respostas evasivas. Em linhas gerais, o músico concorda com alguma sugestão apontada, como “Não esqueça mesmo de me mandar os textos folclóricos juntando as músicas

¹¹⁹ *Idem, ibidem.*

tradicionais pra ver se posso aproveitar”¹²⁰, acatando a oferta do escritor a respeito dos temas musicais dos Congos e Cheganças, ou aquiescendo em relação à escolha da “linguagem” dos bardos celtas, demonstrando não ter compreendido em que medida a saga de Taliesin fora útil ao poeta. Oferece, em contrapartida, um possível esquema formal para o desenvolvimento do *Quinteto dos Serventes* e um tema, com sujeito e contra-sujeito, para a *Embolada da Ferrugem*, também do segundo ato. Reafirma – pois em outras ocasiões dissera o mesmo – não ser sua intenção tolher a liberdade criativa do amigo.

Como será visto adiante, a concepção e redação do libreto do *Café* se dá em três fases principais e cronologicamente distintas. Em 1933, durante a temporada lírica não oficial da cidade de São Paulo, Mário de Andrade começa a idealizar assunto e planos visuais que conduziriam à diversidade de climas necessários ao espetáculo, chegando, inclusive, a desenhar os cenários; sete anos depois a coreografia de Kurt Jooss, *La table verte*, possibilita a solução para certas cenas dramáticas e, durante o segundo semestre de 1942, o trabalho efetivo de redação divide-se em outras duas etapas: a) detalhamento de cenas e redação do poema em várias versões, mas com a fixação de um primeiro formato e b) revisão do todo com reenquadramento de cenas e novas versões de algumas partes do libreto.

Liddy Chiaffarelli vem a São Paulo no início de novembro e atiça a curiosidade do marido, desejoso por conhecer o que estava feito. Se Mário de Andrade promete enviar os textos, vacila, pois tem “preocupações enormes”¹²¹, preocupações que não o impedem, contudo, de afirmar, a 9 daquele mês, que acabara a marcação completa da ópera. Quer descansar um pouco antes de passar para a “redação definitiva”. Entre tantas dúvidas, outras duas lhe ocorrem, quanto ao gênero literário do poema e quanto ao formato editorial para a divulgação do libreto completo, dois assuntos que, pela importância, serão retomados adiante.

O penúltimo mês do ano de 1942 não traz apenas dúvidas e incertezas para o poeta que adoece e sofre. Não gosta nem de seu predileto terceiro ato, “Muita luta em

¹²⁰ Carta datada: “Rio-18-10-42”, autógrafo a tinta preta, papel branco, filigrana; 1 folha, 26 x 20,8 cm. *Café*, Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

¹²¹ FERNANDES, Lygia. *Op. cit.*, p. 110.

cena o que é difícilimo de realizar” e acha que os versos são muito longos para serem musicados (Será que isso é musicável meu Deus!)”¹²².

Mignone acolhe o sofrimento do amigo confessando suas próprias tormentas ao refazer algumas páginas dos *Quadros Amazônicos*, mas não cobra resultados em relação ao libreto.

No início do mês seguinte, durante o qual se desenvolve a segunda fase de trabalho do ano de 1942, o escritor ainda não retomara os textos e o amigo músico sugere que ele vá ao Rio de Janeiro para discutirem alguns assuntos com o texto em mãos: “Você vindo resolve o ‘caso’ de nós todos. E o *Café* vem também. Daí, quem sabe, você volta à Paulicéia gostando do poema e achando que vale a pena trabalhar mais”¹²³.

Após 15 de dezembro, Mário de Andrade retoma o trabalho a partir, justamente, dos trechos que mais problemas suscitavam-lhe, o *Coral da Vida* e a *Endeixa da Mãe*, do primeiro e do segundo ato, respectivamente. Algumas cenas terão suas ordens invertidas, parcelas do poema serão rebatizadas e no Natal enviará o libreto de presente para Liddy Chiaffarelli, a quem o poema é dedicado. Agora o compositor pode avaliar o conjunto de versos e prever possibilidades musicais:

“Naturalmente que li o poema todo com uma sofreguidão e um interesse que vinha refreando de há meses. A primeira impressão, ‘São Mário’, que tive é que nunca se escreveu no Brasil coisa melhor e que traduza e reproduza todo um quadro de vida verdadeira neste nosso Brasil. Não achei o poema longo, não. No ‘Coral do queixume’ você conseguiu boa e sonante poesia. Se não há música e versos para a música em ‘Minha terra perdeu seu porte de grandeza...’ e ‘Ela era encarnada e audaciosa, Ela era negra e aguentava o meu coração.’ quer dizer que você ou que você ‘Tá bancando modesto’ ou ‘precisa que a gente t-o diga e repita até você [concordando]. Estou adorando esse ‘Coral do queixume’. Sinto musicalmente como uma coisa realizada.

‘Madrigal do Truco’ é de boa poesia e melhor técnica. Ainda não o ‘vejo’ musicalmente. É coisa que tenho que trabalhar depois de trocar idéias e sugestões com você.

‘Coral das Famintas’ e ‘Imploração da Fome’, são de uma dramaticidade completamente ‘reussi’. O que é que você quer mais de sua arte depois que se consegue isso? Você não passa de um ‘sadista’ da própria obra! ‘Vamo lá’, são Mário, quem faz coisa melhor em poesia, no Brasil?

¹²² *Idem, ibidem*. Carta de 17 de novembro de 1942.

¹²³ Carta datada: “Rio - 22-12-42”; autógrafo a tinta preta, papel branco, filigrana; 1 folha, 26 x 20,8 cm, *Café*, Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

Deixe de olhar pro lado e olhe cá nestes meus olhos! E baixe a cabeça concordando! Juro, Mário, que não acredito que possa existir brasileiro culto, inteligente e artista que não entregue os pontos a você diante dessa intensa dramaticidade que você com tanta força conseguiu.

‘Coral do Provérbio’ tenho que reler, não me fixei.

‘Coral do abandono’. Fiquei empolgado logo de entrada com:

‘Nos meus pés indecisos vão rolar as estradas

A minha voz de porta em porta

Há-de implorar o direito da vida’

(Você diz que isto não presta pra ‘fazer’ música? Vou mostrar exatamente o contrário. Dê tempo ao Miguinone!)

‘No túmulo das estradas estão escondidos

Milhares de mortos de bocas abertas.’

Você é escultor ou poeta? Em ambos os casos você seria grande seu... careca. E deixe de bobagens! Please!

A ‘embolada da Ferrugem’ é de um cômico irresistível. [Musicalmente] está, por enquanto, no caso do ‘Madrigal do Truco’. Tenho que ‘brigar’ com você.

‘A endeixa da mãe’. Estou gostando das várias versões. Na literária há coisas aproveitabilíssimas também para a música. Nada quero adiantar pois desejo me identificar melhor com a poesia. Coisa que ainda não se verificou.

‘Coral Puríssimo’. ‘Tá na música’ 100%! Você escreveu mesmo versos para músico musicar! Não é por nada que você está no mundo da música desde criança he!

‘Coral da vida’. Esse é difícil de realizar musicalmente. Você vai me ajudar na poda. Como conceito, sentimento e realização gosto muito. O que sinto é um certo centralismo ou melhor dito: um certo reflexo de condensação de assinaladas leituras poéticas dos melhores clássicos. Estou enganado? Sou fragilíssimo para emitir uma opinião que da pena me sai receosa e extortória. Não me leve a mal e nem me ‘xingue’ ‘se por demais falei’.

Cenicamente, esse coral está muito bem situado e deve ‘render’ como teatro vivido.

Terceiro Ato

‘Dia Novo’, ‘Cânone das Assustadas’, ‘Estância de Combate’ e tudo o mais que se segue são de uma movimentação danada. Aí o Miguinone com os seus coros em cena e a orquestra tem que dizer se tem ou não talento. Se conseguir igualar-se à situação fará obra definitiva. Se não... acaba se f... todo!

Agora será que no fim de 1943 eu poderia retribuir tão lindo presente de Natal a você?¹²⁴

Francisco Mignone só volta a mencionar o libreto, em cartas, nos meses de janeiro e março de 1943, para informar ao amigo que Manuel Bandeira já estava lendo o

¹²⁴ Carta datada: “Rio - 31-12-42”; autógrafo a tinta preta, papel branco, filigrana; 1 folha, 26 x 20, 8 cm, *Café*, Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

poema e que Carlos Drummond de Andrade já tinha em mãos uma cópia do trabalho. Aliás, os dois poetas recebem com certa reserva a nova obra de Mário de Andrade.

A 9 de março de 1943, de Petrópolis, o autor do *Carnaval* escreve:

“Ainda não falamos do seu *Café*. Li-o em casa e depois fizemos uma leitura em casa do Mignone, com a presença do Sá Pereira. Não entendo nada de libreto de ópera. Achei a coisa excelente na descrição: o libreto em si me pareceu um pouco magro. Mas, como disse, não entendo de libretos. Sem dúvida a magreza, a impressão de magreza, resulta da falta da música. A mesma impressão tive sempre dos libretos de Wagner, os únicos que já li.

Achei curioso que há neste *Café* uma como volta às marioandradices das ‘Enfibraturas do Ipiranga’. O Frontini conversou comigo sobre o libreto, achando-o formidável”¹²⁵.

Ao que parece Carlos Drummond de Andrade nada respondeu ou, pelo menos, se assim o fez, a carta enviada não logrou chegar até nós. Em março de 1943, entre “dois pedidos de favor”, Mário de Andrade solicita:

“Quanto ao primeiro favor, será gostoso se você gostar da coisa e péssimo se tiver que dizer que não gostou. Eu queria que você me fizesse o favor de ler o *Café* (poema coral em três atos e cinco quadros) que acabou explodindo enfim”¹²⁶.

Más, se o poema é recebido com reservas pelos amigos, o mesmo teria se dado com Francisco Mignone? Quais seus motivos para não musicar o *Café*, projeto acalentado durante tantos meses e tão caro a ele quanto a sua esposa? Antes de sugerir algumas possíveis respostas é necessário conhecer um pouco melhor o libreto.

¹²⁵ ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. *Ed. cit.*, p. 664.

¹²⁶ Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, datada de 3 de março de 1943. In: ANDRADE, Mário de e ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário*. Prefácio e Notas de Silviano Santiago, org. Pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2003, p. 485.

CAPÍTULO III

CAPÍTULO III: O CAFÉ

“My Lord God! may my bardic lore / Affect the bonds of the universe! / My great Superior! my Owner! / The object of my reverence! before to the sod, before going to the gravel, / Permit thou me to indite a composition / To thy praise, before my tongue becomes mute, / And my memory like Job, who spoke / Unto his wife concerning her dragonic obedience”¹²⁷.

ORDEM DAS CENAS

Metódico que era, Mário de Andrade tinha o hábito de destruir o trabalho de pesquisa e versões parciais ou completas das obras editadas. O libreto de *Café* teve edição póstuma e, conseqüentemente, o manuscrito foi preservado junto ao Arquivo do escritor. A análise, descrição e ordenação dos fôlios que o compõe recupera o longo trajeto percorrido para que o poeta encontrasse as soluções para a construção dos versos e estabelecesse a seqüência das cenas dentro dos três atos, tarefa de interpretação às vezes facilitada pelo próprio autor que datou e assinou alguns esboços e versões de textos. Além disso, entre os documentos do mesmo manuscrito há uma “Introdução”, redigida entre 18 e 21 de dezembro de 1942, uma espécie de memorial narrando os passos da criação e explicando, por exemplo, a transformação do musicólogo – que na década de 1920 não gostava do gênero teatro cantado – naquele escritor que em aproximadamente seis meses redige um texto para ser musicado pelo principal operista brasileiro do século XX.

A *Introdução* será retomada adiante, mas no momento, tanto ela quanto a ordenação do manuscrito, servirão para apresentar o tema do libreto, bem como a cronologia da criação de suas partes e as soluções adotadas para encadear cenas e história.

Em 1933, inspirado pelas representações da Temporada Lírica paulistana e revendo sua crítica severa ao teatro cantado, Mário de Andrade concebe uma ópera em cinco cenas, tendo por tema a crise que desencadeou a derrocada dos cafeicultores brasileiros. Naquele momento, desenha os cenários imaginando um primeiro ato

¹²⁷ Atribuído a Taliesin. There Is A Graciously Disposed King (Llyfr Du Caeryrddin). In: *Black Book of Carmarthen*, n. XIII, Peniarth MS1, tradução do gaulês por William Forbes Skene. (www.geocities.com/branwaedd/bbcindex.html).

“inteiramente feliz”, no cafezal; segundo ato, menos alegre, dividido em duas cenas, a primeira num armazém de cáis de porto com os estivadores desocupados jogando truco e, na cena seguinte, o prenúncio do drama que se desenrolaria a partir de então com a insatisfação geral devido à situação econômica, no campo, culminando com a discussão entre colonos e patrões. O único solo feminino da peça era então atribuído à participação de uma deputada trabalhista discursando frente a uma Câmara de Deputados, no final da primeira cena do terceiro ato que concluiria com a Revolução. Pelo *croquis* e idéias registradas percebe-se que o autor já resolvera que a ópera seria inteirinha coral e pode-se adiantar que a cena da *Revolução* foi a única que não mudou de ordem com o passar dos anos.

O espaço da folha onde ilustra os cenários da ópera é dividido ao meio para, na porção esquerda, descrever os principais momentos da trama em linguagem quase cifrada, com palavras-chave:

“I ato / Cafezal – colheita – cantos colheita – /Moças/ crianças trazendo almoço – bailado das colonas moças ao caçoar namoradas dos rapazes – Retomada do trabalho e chegam os donos (coletivos da fazenda) passam pito nos colonos pelo processo de colher – Resposta destes dizendo de que vale pois o café vai encalhar nos armazéns – Final melancólico”

Esquemáticamente, e a partir dos desenhos do musicólogo são as seguintes as cenas da ópera naqueles idos de 1933:

- 1º Ato – Cafezal – cena única;
- 2º Ato – Armazém de cáis de Porto – 1ª. cena;
- 2º Ato – Rural, na fazenda de café – 2ª. cena;
- 3º Ato – Câmara dos Deputados – 1ª. cena;
- 3º Ato – Revolução – 2ª. cena.

Só em 1942, contado o projeto a Francisco Mignone e Liddy Chiaffarelli, Mário de Andrade promete ao casal o libreto a ser musicado pelo compositor. No início do mês de junho escreve para o compositor contando os primeiros planos e aceita, como sugestão, a inclusão de dois novos números para variar as massas corais, bem como as situações dramáticas: uma cena de êxodo após a discussão que fechava o segundo ato, bem como um madrigal cômico, o *Quinteto dos Serventes*, na cena da Câmara dos

Deputados. Acatando a comicidade deste coro falando sobre os bilhetes de amor e gorgetas, surge a idéia de incluir um discurso sobre a ferrugem das panelas de cozinha e, uma vez rompida a tensão dramática em crescente, pensada nove anos antes, a cena que supostamente abriria o último ato passa a concluir o anterior. Chega o mês de setembro de 1942 e Mário de Andrade não trabalha: adoece. No início de outubro, com novo ânimo, mas ainda sem trabalhar nos textos, redige a *Concepção Melodramática*, assinada no dia 8, acatando nova disposição das cenas:

1º Ato – Cafezal – 1ª. cena;

1º Ato – Armazém de cáis de Porto – 2ª. cena;

2º Ato – Rural, na fazenda de café – 1ª. cena;

2º Ato – Câmara dos Deputados – 2ª. cena;

3º Ato – Revolução – cena única.

Os apartes de Mignone sugerindo um *Quinteto dos Serventes*, bem como a audição de um disco de embolada de Breno Ferreira, somados à idéia de aproveitar a cena cômica que assistira em 1933 quando, em *La Boèhme*, de Puccini, Rodolfo senta a cavaleiro numa cadeira e declara seu amor a Mimi, impuseram modificação da cena da Câmara de Deputados. A lembrança da coreografia de Kurt Jooss, *La Table Verte* – assistida em 1940 – e a reformulação do personagem feminino – a deputada trabalhista tornando-se a Mãe – contribuem para a necessidade de revisão desta cena. Contagiado pelo entusiasmo das novas idéias, escreve de imediato os primeiros versos da *Embolada da Ferrugem*, esboça o *Hino Final* e prepara a *Marcação* do terceiro ato¹²⁸.

Uma alteração profunda se operara na concepção do primeiro ato, pois aquele que durante nove anos fora planejado para iniciar com uma cena idílica, agora, com outra carga dramática, abriria com uma discussão entre colonos e patrões. Talvez para aproveitar parcialmente a idéia primeva de folguedos populares num terreiro, vem à mente do escritor variar musicalmente o encadeamento das ações introduzindo o provérbio “Laranja no café / É azeda ou tem vespeira”. No entanto, ao justificar a

¹²⁸ Na versão do *Café* datada como “Natal de 1942” o *Hino Final* será batizado de *Hino da Fonte da Vida*. Assim como ele, a maior parte dos textos escritos durante o mês de outubro foi renomeada por Mário de Andrade, títulos por nós acatados na presente descrição visando facilitar o confronto com os fac-símiles do manuscrito.

introdução do novo tema, Mário de Andrade não pode mais precisar qual o motor da alteração, se a imagem plástica ou a litero-musical.

“Ora pela disposição das cenas e versão nova da concepção, o drama abria imediatamente sobre a discussão entre donos e colonos em pleno cafezal. Eu modificava um bocado o cenário, muito pouco, apenas a introdução da laranjeira carregada de frutas maduras. É impossível reconhecer ao que devo esta intromissão. A concepção se modificara por completo. Em vez do ato gracioso com final levemente melancólico que eu imaginara oito anos atrás, a concepção nova, muito mais simples e muito menos gratuita, a meu ver, entrava diretamente em pleno drama. E com isto, veio a imagem da laranjeira. Imagem ou idéia? Está claro que a intromissão da laranjeira valoriza plasticamente o cenário, não só pelo contraste do seu verde forte das frutas maduras no verde aguado do cafezal, como por quebrar a monotonia, expressivamente desnecessária do horizonte apenas ondulado do cafezal.

Esta monotonia, eu iria exigir nos dois horizontes seguintes do Porto Parado e do Êxodo. Neste para obter um efeito espetacular de luz vermelha (sol posto) interceptada pelos grupos dramáticos de retirantes, no Porto Parado; ainda expressivamente para acentuar o vazio do cáis e o vazio do mar, em que já tinham se transformado as palmeiras graciosas e hieroglificamente inexpressivas, contraditórias mesmo, da primeira concepção plástica do armazém com sua porta de fundo.

Mas se a imagem alarmada da laranjeira era plasticamente expressiva no meu cenário neutro do cafezal, não é menos verdade que a idéia do provérbio se impusera concomitante à imagem. Talvez primeiro? Talvez depois? É impossível decidir.”

Assim, desenha novamente um dos cenários, aquele do cafezal, mas desta vez com uma enorme laranjeira em meio a duas alas da plantação toda verde. O trabalho dos textos fora, no entanto, paralisado para que o escritor buscasse um tom para a *Discussão* e ele lê Shakespeare, Camões e os cantos dos bardos celtas. Agora escreve desordenadamente, durante todo o mês de outubro: entre os dias 5 e 19, a *Embolada da Ferrugem*; a 6 de outubro, *A Endeixa da Mãe*; no dia seguinte, o *Êxodo*, o *Coral da Esperança* e o *Hino Final*. Após assinar a *Concepção Melodramática*, a 8 de outubro, aparentemente o poeta só retomará a produção de novos textos a partir de 12 de outubro, quando assina as primeiras versões do *Coral do Abandono* e da *Discussão*. No dia 14 esses dois últimos ganham novas versões; no dia seguinte, trabalha sobre o *Coral do Queixume*, o *Coral das Famintas*, a *Imploração da Fome*, e os Corais da *Esperança* e do

Êxodo. A 16 de outubro Mário de Andrade assinará versões do *Quinteto dos Serventes* e o *Discurso do Deputado do Som Só* e partir de então passará a trabalhar em novas versões de textos já feitos: a *Endeixa da Mãe*, a 21 de outubro, o *Hino Final*, a 22; o *Coral da Vida*, a 23 e 24. Alguns textos do terceiro ato também são trabalhados na mesma etapa do mês de outubro: o *Cânone do susto*, a *Estância da Revolta*, a *Estância de Combate*, a 22 e o *Parlato do Rádio*, a 29.

Resumidamente, o escritor trabalha fervorosamente em três períodos de outubro: de 5 a 8, de 12 a 16 e de 19 a 24. Derrotado pelo cansaço e desanimado com o resultado obtido deixa tudo de lado para retomar o trabalho em dezembro, datando duas versões consecutivas da *Endeixa da Mãe*, a 15 e 16, e tendo retomado, nesse último dia, o *Coral da Vida*. No mesmo dia 15, ao assinar a *Descrição* ou *Concepção Melodramática* do libreto - então apelidado de “Oratório Secular” - as cenas já estão dispostas em seu último e definitivo arranjo. Vale dizer, apesar das datações de parcelas do poema, como as elencadas acima, é impossível saber em qual momento operou-se o estabelecimento das cenas como segue:

- 1º Ato – Porto Parado – 1ª. cena;
- 1º Ato – Cia. Cafeeira – 2ª. cena;
- 2º Ato – Câmara-Ballet – 1ª. cena;
- 2º Ato – Êxodo – 2ª. cena;
- 3º Ato – Dia Novo – cena única.

Como também será visto adiante, hoje em dia o manuscrito do *Café* possui, no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, duas versões do poema, completas e assinadas: uma, de 17 de dezembro, e outra, datada como “Natal de 1942”, enviada para Francisco Mignone e depois reunida pela pesquisa. Em ambas a disposição das cenas é a mesma, mas só a última apresenta quatro números para a segunda cena do segundo ato, uma vez que o *Mimodrama* do *Êxodo* deve ter sido incluído após o dia 17 de dezembro:

1º Ato: primeira cena, urbana, Porto Parado: *Coral do Queixume*, *Madrigal do Truco*, *Coral das Famintas*, *Imploração da Fome*;

Segunda cena, rural, Companhia Cafeeira S.A.: *Coral do Provérbio*, *A Discussão*, *Coral do Abandono*.

2º Ato: primeira cena, urbana, Câmara-Ballet: *Quinteto dos Serventes*, *A Embolada da Ferrugem*, *A Endeixa da Mãe*;

Segunda cena, rural, O Êxodo: *Coral Puríssimo*, *Mimodrama*, *Coral da Vida*, *Coral do Êxodo*;

3º Ato, cena única: urbano, O Dia Novo: *Primeiro Parlato do Rádio*, *Cânone das Assustadas*, *Estância de Combate*, *Estância da Revolta*, *Fugato Coral*, *Segundo Parlato do Rádio*, *Grande Coral de Luta*, *O Rádio da Vitória*, *Hino da Fonte da Vida*.

O MANUSCRITO DE UM “LIVRECO”

Café é o título com que Mário de Andrade batiza duas obras suas cronologicamente próximas em termos de criação literária, as quais, aparentemente, não guardam entre elas outro parentesco que a homonímia. São o romance *Café*¹²⁹ e o libreto da ópera *Café*. O romance, que está em andamento em 1929, na verdade representa a continuação, sob este novo título, do romance *Vento*, iniciado em 1925, no mesmo momento em que trabalhava no idílio *Fraülein / Amar, verbo intransitivo*¹³⁰. O *Vento*, nos primórdios da escritura, focalizava unicamente um drama situado na aristocracia cafeeira. O escritor, contudo, de volta da viagem de pesquisa etnográfica/folclórica que empreendeu ao Nordeste no fim do ano de 1928 e no início de 1929, resolveu ampliar esse romance nele incluindo a história de Chico Antônio, ou seja, a história de um nordestino que se desloca para uma fazenda de café do sul. O cantador - compositor e intérprete - Chico Antônio, conhecido por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte, no Engenho Bom Jardim de propriedade da família de seu amigo Antônio Bento de Araújo Lima, tornara-se, durante a viagem, objeto de três crônicas: “Natal, 10 de janeiro” e “Bom Jardim, 11 de janeiro” e “Bom Jardim, 12 de janeiro”¹³¹, no diário do Turista

¹²⁹ Enquanto o *Vento* foi tema da dissertação de mestrado de Tatiana Longo dos Santos, o romance *Café* é tema de sua tese de doutorado.

¹³⁰ Mário ficcionista deu, a determinados textos seus, um longo período de maturação. Assim aconteceu com *Amar, verbo intransitivo* (iniciado em 1922), com o romance *Quatro pessoas* e com alguns dos títulos que comparecem em *Contos novos*.

¹³¹ V. ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*, ed. cit., p. 273-79.

Aprendiz, isto é, no conjunto de crônicas que Mário, como correspondente do *Diário Nacional* de São Paulo ia produzindo e enviando para publicação imediata.¹³²

Em *Café* a história passou, no manuscrito autógrafo, a constituir uma das partes do romance que ficou inacabado. Nessa parte do romance Mário baseou os textos que entre 19 de agosto e 23 de setembro de 1943 publica como as “lições” da *Vida do Cantador* em seu rodapé Mundo Musical no jornal paulistano *Folha da Manhã*¹³³. Trata-se, na verdade, de uma prosa ficcional que focaliza os dons excepcionais e as desventuras de Chico Antônio.

Assim como o romance *Café*, o poema homônimo deu margem a mais de um projeto editorial de Mário de Andrade, um de 1942 e outro de 1944, sem considerar o destino primitivo do libreto, ou seja, ser musicado por Francisco Mignone. A 9 de novembro de 1942, Mário de Andrade escreve ao amigo compositor anunciando o formato do primeiro projeto:

“Pois, hoje, acabei a marcação completa dos três atos, momento por momento. Creio que agora vou principiar botando tudo em redação definitiva. Como muita coisa não poderá ser executada no teatro, esbocei um libreto: 1º - Considerações gerais sobre teatro, teatro cantado, nacionalismo do teatro; 2º - Conceção geral descritiva do Café; 3º - Marcação da representação cênica; 4º - Os textos. Já tenho 4ª. e 3ª. 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. [...]”¹³⁴

O “dia de São Nunca”, ou melhor, os dias, ocorrem entre 18 e 21 de dezembro de 1942 quando, após redigir a *Concepção Melodramática* do libreto, o escritor se empenha em escrever um depoimento sobre a gênese do poema. Singelamente intitulado “Introdução”, o texto em uma única versão manuscrita a lápis traz a auto-crítica do autor: “Está pretenciosa, simplificar, tirando ao máximo a parte autobiográfica”. A “Introdução” permanecerá inédita em sua totalidade, exceção feita a aproximadamente quinze parágrafos usados em 1943 por Mário de Andrade nos textos “Do teatro cantado” e

¹³² As três crônicas referidas são publicadas a 15, 16 e 17 de fevereiro de 1929 no *Diário Nacional*.

¹³³ ANDRADE, Mário de. *Vida do Cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte, Villa Rica, 1993.

¹³⁴ *Idem*. 71 cartas de Mário de Andrade coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro, São José, sem data, p. 111.

“Psicologia da criação” em seu rodapé do Mundo Musical da *Folha da Manhã*, como se verá adiante.

Um trajeto se delineia: no Natal de 1942 o poeta assina uma versão do libreto composta de três partes: I – *Descrição (Concepção Melodramática)*; II – *O Poema* e III – *Marcação*, além de duas versões da *Endeixa da Mãe*, opções a serem musicadas. Entende-se portanto que o “livreco” reuniria Introdução, Descrição, Poema e Marcação.

Em 22 de março de 1944, com a saúde debilitada e devendo se submeter a uma cirurgia para extrair as amídalas, Mário muito se preocupa com o destino de seus projetos. Escreve então uma carta testamento na qual instrui seu irmão Carlos a respeito das obras que não pudera concluir:

“O *Café* com nota de que só a parte de poesia está em redação, [definitiva?] e a parte ‘Descrição’ apenas em primeira anotação, terá publicação à parte. Por intermédio do Luís Saia, você entrará em combinação com o Clóvis Graciano, que o ia editar de acordo com um projeto de contrato que tenho sobre a minha secretária”.¹³⁵

Apesar de sobreviver à operação, não retorna a esta obra; morre em 25 de fevereiro de 1945 deixando o *Café* inacabado. Luís Saia recebe do senhor Carlos de Moraes Andrade uma pasta contendo a Descrição, o Poema (versão datada de “Natal de 1942”) e a Marcação, textos que darão base, em 1949, à edição pela Editora Gaveta, a qual não passou das provas. A Editora pretendia trazer à luz as duas primeiras partes apenas – conforme a orientação de Mário de Andrade – enriquecidas com as ilustrações a nankim de Clóvis Graciano. Quando, em 1955, a Livraria Martins Editora resolveu agregar às *Poesias Completas* de Mário de Andrade o texto do *Café*, não teve em mãos a versão confiada a Francisco Mignone ou aquela que Saia guardava. Recorreu, pois, à família de Mário de Andrade que lhe forneceu a *Concepção Melodramática* e o *Poema* da versão presente no Arquivo do escritor, na casa dele à Rua Lopes Chaves.

¹³⁵ ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro/São Paulo, José Olympio/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974, p. 31. Carta datada de 22 de março de 1944. Em nota Oneyda Alvarenga esclarece tratar-se da Editora Gaveta, de Clóvis Graciano, que faliu após poucas obras publicadas.

O quadro a seguir sintetiza a cronologia do romance e do libreto:

Romance *Café*:

- 1925 – *Vento*: esboço da trama [elite do café paulista]
1929 – janeiro/ fevereiro: Viagem do Turista Aprendiz ao NE/ encontro com Chico Antonio cantador, no RN
10-12 janeiro: 3 crônicas de O Turista Aprendiz, no *Diário Nacional*, São Paulo, focalizando Chico Antônio
Romance *Vento* + história de Chico Antônio = escritura do romance *Café*
1943 – agosto-setembro: publicação das 6 “lições” de Vida do Cantador na *Folha da Manhã*
1945 – morte de Mário de Andrade; *Café* inacabado

Libreto da ópera *Café*

- 1933 – Esquema + esboço das cenas
1942 – novembro: projeto do “livreco”: 4 partes: 1. Introdução
2. Concepção melodramática
3. Poema
4. Marcação
17 de dezembro: conclusão da versão que no Arquivo Mário de Andrade reúne as partes:
2. Concepção melodramática e
3. Poema
dezembro, Natal: oferecimento das partes 2 a 4 a Francisco Mignone/
Liddy Chiafarelli
1943 – novembro: publicação de “Do teatro cantado” e “Psicologia da criação”
utilizando trecho da “Introdução”
1944 – 22 março: disposição testamentária em carta a Carlos Augusto de Moraes Andrade: entregar a Luís Saia os originais das partes 2 e 3 para publicação pela Editora Gaveta de Clóvis Graciano.
1945 – morte de Mário de Andrade; *Café* inacabado
1955 – A *Concepção Melodramática* e o *Poema* formam a parte *Café* que fecha a edição das *Poesias Completas* pela Livraria Martins Editora

Na *Introdução* escrita para o libreto de *Café* em dezembro de 1942, Mário de Andrade declara que a escolha da famosa rubiácea, um bem da agropecuária, pouco importava, podendo ele ser substituído por qualquer outro produto, do Brasil ou não. O que lhe importa é o fato da trama se desenrolar em torno de um ciclo produtivo que emprega muita gente, o qual, quando interrompido por motivos sócio-econômicos, acarreta o êxodo do campo, o desemprego, e gera instabilidade social¹³⁶.

¹³⁶ V. ANDRADE, Mário de. *Introdução*.

Além disso cumpre destacar um ponto importante que diferencia as duas obras: no romance *Café*, que desenvolve a história do coqueiro, o protagonista é o cantador/rapsodo Chico Antônio; no libreto que celebra uma revolução vitoriosa, a qual, posta no palco, lembra em seu desfecho os finais das cirandas de bicho e o bumba-meu-boi que celebram ritos de morte e ressurreição, o cantador é o poeta que deseja firmar a utopia de um mundo mais justo. O libreto de *Café* é uma dança dramática.

Em 1999, graças à doação de José Saia, Neto, filho de Luís Saia, ao Instituto de Estudos Brasileiros, foi possível recuperar o manuscrito enviado à Editora Gaveta. O manuscrito foi acondicionado pelo escritor em uma pasta de cartolina bege. No frontispício da pasta, na letra de Mário está: “Café / (Cântico Secular) / Tragédia Coral em 3 Atos // São Paulo // 1935 - 1939 - 1942”. Ali, o lápis vermelho foi usado para anular “(Cântico Secular)”, bem como escrever e grifar “Tragédia Coral em 3 Atos”; o azul, para escrever e sublinhar duplamente a palavra “Café”. No interior da pasta, há três maços de datiloscritos, cada qual colocado dentro de uma sub-pasta improvisada em folha de papel almaço. Na capa da primeira, no título Café / I / Descrição, “Café” vem a lápis vermelho com grifo em azul, “I” em azul e dupla haste em vermelho e “Descrição” em azul com duplo grifo em azul e vermelho. Na capa da segunda, no título Café / II / O Poema, as cores se distribuem da mesma forma em letras e grifos, bem como na terceira capa, Café / III / Marcação.

Os textos nos três conjuntos estão em datiloscrito original de Mário de Andrade, com rasuras dele, e por ele datados em dias diversos. A *Concepção melodramática* ou *Descrição* possui 18 folhas de papel ofício (22 X 33cm) e a data “São Paulo 15 de dezembro de 1942”; o *Poema* ocupa 29 folhas de papel ofício (22 X 33cm) e traz a indicação “São Paulo, Natal de 1942”; a *Marcação*, em 19 folhas de papel ofício, de mesmo tamanho que as anteriores, oferece a data “São Paulo, 11 de dezembro de 1942”.

A análise dos fôlios revela na escritura cinco etapas de trabalho abrangendo a datilografia e emendas da caneta e do lápis de Mário de Andrade, lápis ‘reto e vermelho.

Com a doação do Arquivo de Camargo Guarnieri ao Instituto de Estudos Brasileiros, em 2001, foi possível conhecer mais uma versão do poema *Café*. Da mesma forma que o manuscrito legado a Luís Saia para encaminhamento à Editora Gaveta, os fôlios deste manuscrito estão dentro de uma capa feita com uma folha de papel almaço

onde as cores do título *Café / II / O Poema* foram distribuídas da mesma maneira que no manuscrito da Editora. Na metade inferior do papel ficou esta dedicatória:

“Ao Camargo Guarnieri - // Há brasileiros de quatro costados / Outros há de dois bem contados / Eu, que sou gringo danado, / Dou “Café” pra você / Pois não tenho / Não quero / Costado nenhum! // F Mignone / Rio – 23 – 6 – 52”

A versão conservada no Arquivo Camargo Guarnieri é a mesma que Mário enviara como presente de Natal ao casal Francisco Mignone / Liddy Chiaffarelli em 1942, obra aliás dedicada à esposa do compositor. A observação do datiloscrito, um apógrafo, cópia sem rasuras de Mário de Andrade, incorporou as três primeiras etapas de trabalho existentes no manuscrito destinado à Editora Gaveta.

Essa cópia remetida a Francisco Mignone põe em cena um dossiê geneticamente muito rico que se completa em três acervos: um manuscrito original no Arquivo Mário de Andrade e dois manuscritos em outros arquivos, a saber: no acervo de Mário, na parcela do arquivo de Luís Saia e no Arquivo Camargo Guarnieri. Por rara felicidade todos os manuscritos estão no setor de Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros. Desta forma o dossiê da criação de *Café* reúne no Arquivo Mário de Andrade:

1) documentos da fase pré-redacional – notas, planos, estudo, relação de personagens, cenários, resumos, volante do Ballet Jooss, documentos datados ou não, como aqueles agrupados sob o título “Café/ Notações já inúteis”. São autógrafos a tinta vermelha, a lápis preto e vermelho, em sua maioria, em folhas de papel jornal ou destacadas de caderneta de bolso;

2) versões abandonadas de trechos ou de cenas completas, primeiras versões de parcelas do poema em autógrafos a lápis e a tinta, bem como em datiloscritos rasurados a máquina, a tinta preta e a lápis;

3) testemunhos da gênese em uma parcela selecionada da correspondência Mário de Andrade/Francisco Mignone: cópias carbono de datilografados originais do escritor e autógrafos a tinta de missivas do compositor a ele endereçadas;

4) versão do libreto, datada e assinada a 17 de dezembro de 1942, datiloscrito com poucas rasuras a tinta preta e a lápis vermelho;

5) “Introdução”, manuscrito a lápis preto em folha de papel jornal com rasuras também a lápis, rascunho para a edição do libreto completo, o “livreco” do *Café*, iniciada a 18 de dezembro de 1942, assinada e datada a 21 do mesmo mês e ano. Foi parcialmente aproveitada em dois artigos para o rodapé “Mundo Musical” assinado por Mário de Andrade na *Folha da Manhã*.

Anexos reunidos pela pesquisa:

Os anexos reunidos pela pesquisa foram incorporados ao arquivo após a morte de Mário de Andrade, ocorrida em 25 de fevereiro de 1945. Pertencem a duas vertentes:

A) documentos guardados no Arquivo Mário de Andrade pela família do escritor. Congregam:

1) CAFÉ / (Cântico Secular) / (Tragédia Coral) – (Em três atos) / (Drama Coral) / (Oratório Secular) / A Liddy Chiaffarelli / (a) Mário de Andrade / São Paulo / 1933 - 1939 - 1942. Cópia datilografada da obra feita por Eduardo Ribeiro dos Santos Camargo, cunhado de Mário de Andrade, destinada à impressão: Concepção Melodramática e Poema. Datiloscrito a fita preta; 46 folhas de papel ofício, datado “17 - XII - 42”; rasuras: substituições e acréscimos a lápis preto e máquina (fita preta); indicações do tipógrafo a lápis preto, azul e roxo. Possivelmente originais enviados à editora para inclusão do poema no volume II das Obras Completas, edição da Livraria Martins, *Poesias completas*, de 1955;

B) documentos coligidos pelo arquiteto e colaborador de Mário de Andrade, Luís Saia, doados por seu filho, José Saia, Neto, ao IEB, em 1999. Compreendem:

1) Café / (Cântico Secular) / Tragédia Coral em 3 Atos: I - Descrição; II - O Poema; III - Marcação. Versão do poema descrita anteriormente, datada “São Paulo/1935 - 1939 - 1942”, com três maços de datiloscritos.

2) “Endeixa da Mãe.- (1ª versão pra ser musicada)”. Datiloscrito original do autor, fita azul; uma folha de papel jornal amarelecido pelo tempo com pontos de oxidação, com rasuras: acréscimo a tinta vermelha e correção a tinta preta;

3) “(2ª versão pra ser musicada)”. Endeixa da Mãe. Datiloscrito original do autor, fita azul; uma folha de papel jornal, com rasuras: acréscimo e substituições a tinta vermelha;

4) Provas tipográficas da Edição Gaveta, 1949, com revisões a lápis e a tinta vermelha.

Ao lado das provas estão:

4.1) Carta de Rodrigo Melo de Franco Andrade dirigida do Ministério da Educação e Saúde a Luís Saia, datada Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1946 e

4.2) Cópia de carta de Mário de Andrade a Antonio Candido de Meelo e Souza, datada São Paulo, 18 de janeiro de 1943.

DRAMA, MELODRAMA OU TRAGÉDIA LÍRICA?

Como se sabe, entre 18 e 21 de dezembro de 1942 Mário de Andrade redige uma *Introdução* que pretendia abrir seu “livreco”, na qual narra para o leitor as etapas da criação do *Café*. O projeto, porém, permanece na gaveta, talvez aguardando para ser publicado após ou concomitantemente à estréia da ópera. No entanto, provocado por um artigo de Carlos Lacerda, lança mão de algumas partes da *Introdução* em dois artigos apresentados em semanas consecutivas no rodapé “Mundo Musical”, da *Folha da Manhã*. Em “Do teatro cantado”, publicado em 4 de novembro de 1943, o jornalista aproveita do segundo ao décimo parágrafos do texto e em “Psicologia da criação”, após novo trecho introdutório recuperando idéias do artigo da semana anterior, vale-se dos parágrafos 11 a 15 desenvolvendo certos temas com mais largueza para os leitores do jornal.

Como os demais artigos musicais publicados por Mário de Andrade na *Folha da Manhã*, foram estes dois suficientemente analisados por Jorge Coli em sua tese de doutorado que resultou no volume *Música Final* que é hoje referência obrigatória no estudo do pensamento musical do autor de *Macunaíma*¹³⁷. No entanto, o belo ensaio de Coli sobre a ópera *Café* não se apóia sobre a estrutura do poema propriamente dito, mas usa como eixos fundamentais dois outros textos assinados por Mário: “Boris Godunov”, divulgado no mesmo rodapé em 21 de outubro de 1943 e “Guilherme Tell”, publicado no *Correio da Manhã* em 6 de fevereiro de 1944.

¹³⁷ COLI, Jorge. *Música Final*. Campinas, Editora da Unicamp, 1998.

O pesquisador parte do relato de uma entrevista de Mário de Andrade para Mário da Silva Brito onde o poeta anuncia estar escrevendo uma ópera para demonstrar de que forma ele se converteu ao teatro cantado. Para tanto, retrocede a dois conjuntos principais de críticas em que o periodista acompanhou as temporadas líricas da cidade de São Paulo, isto é, as de 1928 e 1933. Como ele mesmo destaca, entre os dois momentos o poeta musicólogo elabora o libreto de *Pedro Malazarte* para receber a música de Camargo Guarnieri.

O ano de 1933 é, sem dúvida, o ano da “conversão” de Mário de Andrade à ópera, mesmo porque uma das récitas assistidas transforma-se em tema fecundante na gênese de *Café*. Entre os meses de julho e dezembro, apresentam-se quatro companhias de ópera nos palcos dos teatros Municipal, Cassino Antártica e Santana onde se revezam a Companhia Lírica Reis e Silva, a Associação Lírica Paulista, a Cia. Lírica Italiana e a Cia. Lírica do Santana. Entre as 38 montagens do semestre, a de 18 de julho merece destaque, a Cia. Lírica do tenor Reis e Silva leva à cena a *La Boèhme*, de Puccini, “interpretada e executada um pouco boemiammente.” Mário de Andrade não gostou da orquestra, nem da encenação:

“É preciso, por exemplo, não confundir o cômico com o grotesco e muito menos com a palhaçada. Palhaçada e grotesco podem ser até sublimes, porém, nos seus lugares. Lastimei, por exemplo, o jogo de cena do sr. Reis e Silva (Rodolfo), durante a romança de Mimi no primeiro ato. No segundo, toda a cena de rua, a reconciliação de Museta e Marcelo, o quinteto foram representados de improviso, sem nenhuma preocupação de posições e de composição dos agrupamentos. Infelizmente estávamos longe da elogiável intenção de apuro com que a companhia encenou *Aida*”¹³⁸.

Como pode ser constatado na *Introdução* datada de dezembro de 1942, a apresentação de Reis e Silva inspira largo trecho cômico do *Café*, a cavalgada dos jornalistas no Câmara Ballet. Assim motivado para escrever um libreto, Mário desenha também os cenários de sua própria ópera, como foi visto.

Após desvelar a “poderosa atração” que Carlos Gomes exercia em Mário de Andrade, e detendo-se na análise de *Fosca*, publicado pelo musicólogo em 1936, Jorge

¹³⁸ ANDRADE, Mário de. Teatro Lírico. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 18 jul. 1933. In: Série Matéria Extraída de Periódicos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

Coli passa a trabalhar a gênese do *Café* ancorado, agora, não apenas nos artigos “Boris Godunov” e “Guilherme Tell”, mas também em “Mussorgski”, do mesmo rodapé. É fascinante a erudição com que Jorge Coli conduz a análise dos cinco textos do Mundo Musical – aqui considerados também “Do teatro cantado” e “Psicologia da criação” – em contraponto com o trabalho de outros dois autores: Coli localizou em Calvocoressi e Glebov as matrizes de Mário de Andrade ao discorrer sobre o compositor russo e, após pinçar uma referência do articulista à tragédia grega, dedica-se ao prefácio de Schiller para *A noiva de Messina*, de forma a conduzir o leitor à conclusão de que o libreto de *Café* enquadra-se na linha de concepção dramática do *grand opéra*. Os argumentos são irrefutáveis. No entanto, interessa aqui retomar a questão da linha de concepção do poema porque mais adiante pretende-se demonstrar que *Café* não é um libreto de ópera.

Na *Introdução* de dezembro de 1942 que, como foi dito, supera em extensão e profundidade os motivos expostos pelo autor para se empenhar na tarefa de escrever um libreto tal qual narra aos leitores da *Folha da Manhã*, após recapitular de que forma a temporada de 1933 traz as imagens para a concepção de seu texto, Mário de Andrade passa a descrever a primeira disposição das cenas que engendrara para o *Café* em sua primeira versão. Conta que a alegria dominava o primeiro ato, fazendo-o “inteirinho feliz, com as minhas tendências folclóricas, aproveitando as crianças em danças de roda, moças e rapazes em modas de viola, brincadeiras, namoros¹³⁹”. Para o ato seguinte, previa o anunciar do drama social que se intensificaria pouco a pouco, com a Câmara dos Deputados e o canto solista da Mãe implorando por seus filhos, os quais não tinha como sustentar, até concluir com o último ato, uma revolução que

“vencia em plena cena, terminando com o hino da vitória em apoteóse.

Drama? Melodrama? Tragédia lírica?... Mas eu carecia da apoteóse... A minha intenção não era, nunca fora livremente estética desde as primeiras preocupações que me tomaram com intenção criadora. Eu carecia da apoteóse como uma definição que era. Enfim, se tratava muito conscientemente de um aproveitamento dos valores estéticos da beleza para criar uma obra-de-arte que iria servir de lição. E uma lição, eu imaginava, tão intencional, que deveria se tornar bem clara, bem legível e principalmente bem impregnante. E aqui interferiam os valores impressionantes da ópera, os seus valores sensuais, que eu não me preocupava aristocraticamente de recusar. Pelo

¹³⁹ ANDRADE, Mário de. *Introdução*.

contrário: eu precisava deles. Eu pretendia me utilizar deles. Não só a lição do enredo tinha de ser fácil, não só os textos claros, mas a música fácil e clara também. Música, não banal como certo melodismo italiano, não baixa e aviltantemente sensual como tanto Massenet e tanto Puccini, mas fácil, franca, popular, que o povo saísse cantando e assobiando na rua”¹⁴⁰.

De fato, em seus escritos, ópera e melodrama freqüentam o mesmo parágrafo, apesar de nem sempre serem equivalentes. O sub-título do *Café* oscilou entre Melodrama, Cântico Secular e Tragédia Coral, acabando por vingar essa última forma, no texto encaminhado à Editora Gaveta datado “Natal de 1942”, embora na *Introdução* redigida poucos dias antes tenha permanecido “Oratório Secular”.

O vocábulo “oratório” provém de orar, ou melhor, das cantatas compostas para a sala de orações freqüentada pela Congregação do Oratório, fundada em Roma por São Felipe Neri para quem foram escritas as primeiras paráfrases de temas bíblicos para serem cantadas e tocadas. O gênero evoluiu de um formato que contava com a participação de um “historicus”, o narrador, com recitativos e textos bíblicos, para os oratórios clássicos de Haydn. Os românticos dão novo impulso ao gênero admitindo os textos profanos com recitativos, árias e coros. Os oratórios de Liszt, como por exemplo *A lenda de Santa Isabel*, de 1862, era uma ópera sacra, dividida em atos ou partes e cenas ou números, sendo que as cenas ainda se dividiam em seções, com passagens orquestrais, recitativos, concertantes e coros, sem árias, porém. Na França, o oratório também se torna popular e é freqüentemente apelidado como os dramas sacros medievais: Mistério ou *Drama Sacro*, como o de Massenet, escrito em 1873. No século XX o gênero passa a ter uma orientação mais difusa ainda e com possibilidade de representação cênica em alguns casos. Cita-se como exemplos os oratórios *Le Roi David*, de Honegger (1921), *Oedipus Rex*, de Strawinsky (1927) e *Die Jakobsleiter*, de Schoenberg (1917-1922). Mário de Andrade conhece parte deles, tem os oratórios completos de Haydn, Haendel e tem particular intimidade com os de autoria de Massenet que – foi visto – chegou a representar, na juventude, na Congregação da Imaculada Conceição, da Igreja de Santa Efigênia, ao lado dos irmãos Carlos e Renato, além de Joaquim Álvares Cruz e de Nenê, irmã de Maria da Glória Capote Valente.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem.*

Foi um oratório que o poeta escreveu no início da década de 1920, as “Enfibraturas do Ipiranga”. O poema também tem uma solista, a “Minha Loucura” – um soprano ligeiro cantando um “recitativo e balada” com glissandos de harpa e notas longas de trompas nos intervalos – e apesar da evidente afinidade com o *Café*, não cabe aqui analisá-lo, mesmo porque já foi objeto de reflexão profunda de José Miguel Wisnik¹⁴¹. E também era um oratório o segundo projeto que Mário de Andrade pretendeu dividir com Camargo Guarnieri, *A criação*, com solos em recitativo e coro.

Já as tragédias líricas caracterizaram sobretudo a obra de Lully, recorrendo a temas mitológicos e heróis consagrados pela História, com textos longuíssimos elaborados em até cinco atos, comportando abertura, prólogo, árias, coros, balés e peças instrumentais.

Durante o século XIX não só o oratório passa por transformações, mas surgem novas tendências na ópera, representadas por escolas caracterizadas como a de Wagner, ou o *grand opéra* de Meyerbeer, gênero que será cultivado também por Massenet, Rossini e Verdi. Aqui, os recitativos cantados substituem os diálogos falados, as peças musicais se fundem dramaticamente e são incorporados novos elementos e estilos: há cavatinas, romances, baladas e árias; o estilo é concertante; os grandes coros representam o povo; há participação de balés; a orquestra é numerosa. Desse modo, oratório, *grand opéra* e tragédia lírica podem aproximar-se muito, a ponto de Mário de Andrade ora referir-se a seu libreto como sendo de um gênero ora como sendo de outro. De todos, o que importa para ele é a massa coral e a possibilidade de extrair grandes efeitos dramáticos. É principalmente da ópera, no entanto, a sobreposição de falas simultâneas, sobreposições métricas e rítmicas, inclusive, o que atrai enormemente a atenção do escritor de uma Tragédia coral.

Quanto ao drama – aqui tomado como sinônimo de teatro cantado, em que música e texto caminham indissociáveis de maneira a não sofrer os cortes estróficos das formas literárias – deve ter sido rechaçado com violência por Mário de Andrade pela proximidade a Wagner que poderia implicar. O fato também não passou despercebido a Jorge Coli uma vez que em “Do teatro cantado”, “Guilherme Tell” e em “A Bela e a

¹⁴¹ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo, SCCT/Livraria Duas Cidades, 1977, p. 32.

Fera”, I e II – outros dois artigos do Mundo Musical - Mário confessa o repúdio ao compositor alemão¹⁴². No entanto, como foi visto no capítulo anterior, o músico alemão é mencionado nas três longas cartas enviadas a Francisco Mignone: na de 5 de junho, quando ele estabelece uma analogia entre o solo de Bragaenia, no segundo ato de *Tristão e Isolda*, ou a cena do torneio, dos *Mestres Cantores*, com o solo pretendido para a Mãe na Câmara dos Deputados, durante a primeira cena do segundo ato do *Café*; a 6 de outubro, ao defender a possibilidade do emprego de elementos melódicos caracterizadores de situações dramáticas ou personagens como os *leitmotiven* de Wagner; e, finalmente, a 15 de outubro, quando sugere a Mignone que, em certas passagens do libreto, será melhor que ele primeiro escreva a música para que o poeta escreva o texto em seguida, da mesma forma que às vezes o autor de *Parsifal* procedeu.

Embora Mário de Andrade queira manter-se distante de Richard Wagner, da mesma forma que ele recorrerá a literatura muito próxima à do ciclo do Santo Graal, aquela produzida entre os séculos VI e XIII pelos bardos celtas.

UM BARDO

O *Café*, uma ópera coral, tem no povo o herói que contracena uma única vez com a heroína, a Mãe, solando na Câmara dos Deputados. Em *Música Final*, Jorge Coli, após discorrer sobre Schiller e a tragédia coral, estabelece os fios que aproximam o emprego de massas corais ao *grand opéra* apontando para o teatro cantado de Mussorgski e Prokofiev. Versado nas soluções libretísticas do *grand opéra*, cabia a Mário de Andrade encontrar a expressão coletiva para um texto moderno e brasileiro que ele conhecia nas danças dramáticas que vinha estudando para escrever um livro de fôlego sobre o assunto, *Na Pancada do Ganzá*. Mas o tema, agora, demandava carga dramática diversa porque narrava a pobreza e o sofrimento social, ou seja, longe de uma situação de descontração e lazer dos folguedos populares. Para realizar o intento, recorre, então, à leitura de obras épicas, confessando maior devoção aos bardos celtas.

Embora conheça o significado das leituras do cancionero celta para o autor do libreto, Coli opta por não aprofundar a questão. Ele conhece duas fontes em que o

¹⁴² COLI, Jorge. *Música Final*. Campinas, Editora da Unicamp, 1998, p. 103 e 324.

musicólogo/poeta confessa a leitura detida de *Ossian*, ou melhor, dos *Cantos de Selma* do poema do escocês James Macpherson, e dos poemas de Taliesin, uma carta de Mário de Andrade a Francisco Mignone e outra a Antônio Cândido. Apesar de, na época, o pesquisador não ter chegado a consultar um terceiro documento, a *Introdução* inédita, o teor das duas cartas mencionadas se repete no texto introdutório. Desse modo, vale transcrever um trecho da missiva endereçada a Antonio Candido:

“Mas, voltando a essa terrível cena da discussão. Era a primeira da peça, então, e como eu não tinha ainda pretensão de fazer poemas, porém textos para musicar, não havia motivo para esperar a chegada da ‘inspiração’, nem obedecer a esta por onde escolhesse principiar. Fui escrever e parei horrorizado. Os donos aparecem no momento em que o colono velho, de desânimo, dá um pontapé no cafeeiro. A frase dos donos, ‘naturalistamente’ seria qualquer coisa parecida com:

– Pois vocês não sabem que é proibido maltratar as árvores!

Imagina só uma frase dessas, cantada, o ridículo que fica! O canto, por isso mesmo que anti-naturalístico, tem suas exigências textuais. O meu engano é que eu imaginara **falado** o meu texto, quando ele tinha que ser **cantado**. E o drama, agora o ‘meu’ drama principiou: eu tinha que achar o ‘tom’ dos meus textos. Foi um deus-nos-acuda e uns quinze dias de uma indecisão feroz. Procurei me inspirar na tragédia grega, reli textos, nada. Shakespear e nada. As danças folclóricas colhidas por mim, nada. Até que o simples acaso de um pouco antes ter relido a tradução de Ossian feita lindamente por Otaviano¹⁴³, me lembrou os bardos celtas. Mas os legítimos, não Ossian. E foi o deslumbramento. Nem se pensava mais na discussão. Chegara tipicamente, no mais romântico sentido, a Inspiração! Ora uma passagem, ora um poema, sem nexos, sem ordem, sem conexão. Às vezes nem podia terminar a leitura de um poema, deixava o livro para escrever. Me inspirei, plagiei deslavadamente, anatolefrancemente. Um poema de invocação aos porcos me deu a invocação ao ‘grão pequenino do café’. Em quatro ou cinco dias tinha o poema todo escrito, com exceção da ‘Endeixa da Mãe’, que não havia meios de achar.

Na verdade, eu ainda não achara o meu ‘tom’. A coisa estava ainda muito grandiloqüentemente bárdica, os poemas eram bastante ruins a meu ver. E disso tudo pouca coisa ficou. Terá ficado um substrato mais que a realidade dos poemas – e ninguém nunca jamais se lembraria dos bardos celtas e dos meus plágios, se eu não o confessasse. Mas é que hoje ando assustadamente apaixonado pelos mistérios da criação artística pra não

¹⁴³ Nota de Lygia Fernandes: “*Os cantos de Selma*, versão de poemas de Ossian (ou de James Macpherson) por Francisco Otaviano de Almeida Rosa, publicada em 1872”, em: *71 cartas de Mário de Andrade*. Ed. cit., p. 56. Mário de Andrade lê *Os cantos de Selma*, na *Revista da Academia Brasileira de Letras* de cujo exemplar o musicólogo destaca as folhas de números 319 a 337 reunindo-as em uma de suas pastas de “recortes”, a denominada *Brasília III (Série Matéria extraída de periódicos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP)*.

confessar lealmente essas coisas, como já fiz, a pessoas várias. Eu devo o meu *Café* aos bardos celtas”¹⁴⁴.

James Macpherson apresenta *Os poemas de Ossian* ao público inglês em 1760 como sendo uma tradução de manuscrito gaélico até então desconhecido dos estudiosos. Em pouco tempo surgem as suspeitas de que a obra era falsa, escrita pelo próprio Macpherson, uma vez que, entre outros fatos, ele jamais mostrou os documentos originais. Assim, em 1796, o livro é acrescido de um caudaloso ensaio de Hugh Blair, Professor de Retórica e Línguas de Edimburgo, defendendo a legitimidade dos versos que ganharam notoriedade apesar da controversa atribuição de autoria.

Ossian relata as campanhas escocesas das quais participou cantando as glórias de Fingal, segundo a tradição oral dos bardos. Blair localiza a profética linguagem do poeta em Davi e Isaías e em sua longa análise estabelece paralelos constantes com Homero e o rapsodismo grego. Dos dois volumes da obra inglesa interessam a Mário de Andrade as célebres *Canções de Selma* – das quais reproduzirei um trecho adiante – da terceira parte do primeiro volume, as mesmas traduzidas por Goethe e por Francisco Otaviano, versos que Mário lê na edição da *Revista da Academia Brasileira de Letras*.

A literatura sobre Taliesin, o outro bardo celta que interessa a Mário de Andrade, é vasta e mostra-se um tanto confusa aos não especialistas, pois, há ao menos dois personagens homônimos. Um deles é o bardo que serviu no reino de Urien de Rheged (c. 570-590) e de seu filho Owain ab Urien, bem como dos contemporâneos Gwallawg e Cynan Grarwyn, no noroeste da Bretanha, contando as aventuras do tempo das invasões anglo-saxônicas. O segundo Taliesin é uma figura da mitologia, que teria inspirado outros poetas e produzido um conjunto de poemas durante o século XIII, associado à corte do rei Arthur e a Merlin.

Os poemas de ambos os personagens foram resgistrados em quatro fontes diversas: o *Livro de Taliesin [Llyfr Taliesin]*¹⁴⁵, um manuscrito do século XIII; a

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 56-57. (Carta de 18 jan. 1943). Os vocábulos em negrito obedecem ao estabelecimento de texto de Lygia Fernandes.

¹⁴⁵ Os manuscritos pertencem hoje à Biblioteca Nacional de Wales que, além de digitalizá-los e transcrevê-los para o inglês corrente, torna-os acessíveis aos consulentes através da Internet (Página da National Library of Wales, na WEB: www.llgc.org.uk/drych). Na impossibilidade de consultar o volume da Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo para confrontar a origem dos poemas lidos

História de Taliesin [Hanes Taliesin], do século XVI; e o *Livro Negro de Carmarthen [The Black Book of Carmarthen]* e o *Livro vermelho de Hergest [The Red Book of Hergest]* que apresentam variantes de certos poemas presentes no *Livro de Taliesin*.

Como de praxe, ao consultar livros que não lhe pertenciam, Mário de Andrade procura ser exato e fiel, copiando os trechos de maior interesse e anotando os números das páginas. Mas o encontro com *Taliesin* é de tal forma arrebatador que ao copiar em folhas de papel ofício os versos lidos no exemplar pertencente à Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, acima das estrofes cantadas pelo Chefe dos Bardos do Leste, Mário acrescenta o verso em português inspirado pela leitura, verso que nutrirá a redação de suas poesias em *Café*. Na reprodução do documento mantido junto ao manuscrito do libreto, a seguir, destaca-se, em itálico, as frases acrescentadas pelo musicólogo. Vale acrescentar que o número “786” corresponde à obra de Ernest David no rol de livros elencados pelo estudioso na listagem por ele apelidada de “Bibliografia pra Na Pancada do Ganzá”:

“Je n'aime pas le barde qui compose
Sans avoir de besoin devant lui”
atribuído ao bardo Taliesin
786, 21

Evocação do grão pequenino, 786, p. 218:
“Écoute, ô petit porc! bienheureux petit porc!
Ne recherche pas le sommet des montagnes,
Cache-toi soigneusement dans les bois,
De peur que le prince chrétien Rhydderch ne te voie.
Pour moi, je prédis, et cela se réalisera,
Qu'en Bretagne un prince hardi
Viendra aussi loin qu'Abertaradr,
Et les Cambriens seront prospères.
Son nom est Llewelyh, de la race de Gwynedd,
Qui ne sera jamais surpassé.”

“Écoute, ô petit porc! ne dors pas trop longtemps.
Un bruit lamentable m'apprend que nous verrons
De petits chefs de clans souillés de parjure,
Et des tenenciers avarés et avides.
Quand la mer nous amènera des hommes revêtus d'armures,
Ayant sous eux des chevaux à deux faces,

pelo escritor brasileiro, foram consideradas as edições ofertadas pela Libray of Wales, bem como pela University College Cork, na interface CELT (Corpus of Eletronic Texts – www.ucc.ie/celt/bardic.html).

Et deus piques à leur lances impitoyables,
Les champs demeureront stériles dans les pays de la guerre;
La tombe vaudra mieux que la vie pour les vivants,
Quand les cors appelleront les hommes au combat;
Et quand les fils d'Einion traverseront la mer,
Dur sera le jour pour ceux de Caer Sallawc”¹⁴⁶.

Que farei agora que o café não vale mais, p. 225:

“La grande Cambrie a perdu son héros le plus vaillant,
Dont la fière et noble épée était la plus brave des lames étincelantes.
Ce hardi champion, ce lion courageux, toujours prêt à récompenser,
N'existe plus. Que ferai-je après l'avoir perdu?
Ce héros combattait pour nous; il était audacieux;
Il se consacrait à son pays. Je le nomme avec confiance
Le brave Llewelyn, le plus brave des Kymrys,
Qui n'a jamais fui par le chemin le plus proche”¹⁴⁷.

“O vous, fils de l'infidélité
Croyez et tremblez! Terre coupable
Hélas! ta destruction est proche!
O grand Créateur du monde,
Pourquoi les rouges éclairs ne hurlent-ils pas?”
p. 228

Acaso não vês que o ponteiro está chegando na hora? p. 237 e ss.

“Les larmes coulent à torrents sur tous les visages.
N'avez-vous pas vu le cours du vent et de nuages?
N'avez-vous pas vu les chênes qui s'écrasent?
N'avez-vous pas vu la mer s'élancer et ravager la terre?
N'avez-vous pas vu le soleil, détourné de sa course,
Se perdre dans les airs?
N'avez-vous pas vu les astres désertir leurs orbes et tomber,
Et ne voyez-vous pas que c'est la fin du monde?
Je crierai jusqu'à toi, Seigneur.
Pourquoi l'Océan n'engloutit-il pas le monde?”

Mesmo não tendo acesso à obra de Ernest David¹⁴⁸ foi possível localizar dois dos poemas atribuídos a Taliesin. Aquele que canta a morte de Llewelyn – valoroso herói da

¹⁴⁶ A “evocação aos porcos” é seiva, também, para os versos da *Imploração da Fome*, do 1º ato do *Café*: “Oh grão pequeno do café, escuta o meu segredo / Grão pequenino / Não te escondas assim no silêncio infecundo / Grão pequenino / Não dorme na paz falsa da morte, a fome indica os caminhos / A fome vai fatalizar os braços / Grão pequenino do café!”

¹⁴⁷ Nesses versos do bardo celta residem a matriz poética do *Coral do Queixume*: “Minha terra perdeu seu porte de grandeza... / O café que alevanta os homens apodrece / Escravizado pela ambição dos gigantes da

cidade de Gwynedd, País de Gales (Cambria), que teria vivido no século XIII – faz supor que o musicólogo francês teria tido acesso aos versos do bardo lendário, e não aos do Chefe dos Bardos do Leste do século VI. A evocação aos porcos, reproduzida por Mário de Andrade, corresponde à primeira e quinta estrofes de *Greetings*, o décimo oitavo poema do *Livro Negro de Carmarthen*¹⁴⁹. Já os últimos versos copiados pelo poeta paulista, também sobre a morte do mesmo herói, são de autoria de Gruffud Ab Yr Ynad Coch (c. 1280), escritos originalmente em galês¹⁵⁰.

Mas, ao que parece, nosso autor não busca a autenticidade do discurso e sim, a narrativa épica dos poetas que contavam as histórias de seus povos, como ele, rapsodo que fora em *Macunaíma*.

Na primeira parte de *O tupi e o alaúde*, Gilda de Mello e Souza, em seu ensaio dedicado a *Macunaíma*, demonstra a contribuição de “textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita” naquela obra de Mário de Andrade, concluindo que a originalidade do texto deriva do fato dela não se basear na mimesis, “mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários”. A autora afasta, desse modo, uma possível interpretação sobre um procedimento parasitário utilizado pelo autor, afirmando a inventividade, uma vez que ele “atua quase sempre sobre cada fragmento, alterando-o em profundidade”¹⁵¹. É no processo criador da música popular que ela identifica o modelo compositivo de *Macunaíma*, acreditando que o escritor tenha transposto duas formas da música ocidental: o princípio “rapsódico” da suíte e a variação.

Na terceira parte do ensaio, ainda defendendo que Mário de Andrade traz para *Macunaíma* “o conflito que observara com tanta acuidade na música entre a tradição européia herdada de Portugal e as manifestações locais, populares, indígenas ou africanas”¹⁵², Gilda tece a hipótese de que a rapsódia “pode filiar-se, sob certos aspectos, a uma remota tradição narrativa do Ocidente, o romance arturiano, que por sua vez desenvolve um dos arquétipos mais difundidos da literatura popular universal: a busca do

mina do ouro. / A planta nobre, o grão civilizador / Que jamais recusou a sua recompensa, / Nada mais vale, nada mais. / Que farei agora que o café não vale mais!”

¹⁴⁸ Ernest David. *Études historiques sur la poésie et la musique dans la Cambrie*, Paris, Calman-Lévy, 1884, 311p. - volume pertencente à Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

¹⁴⁹ Peniarth MS1, manuscrito da metade do século XIII, atribuído a um escriba do Priorado de S. João, em Carmarthen, hoje na Biblioteca Nacional de Wales.

¹⁵⁰ www.britannia.com/wales/lit

¹⁵¹ SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 10.

objeto miraculoso, no seu caso, o Graal”. Após demonstrar a incidência de alguns temas europeus no romance de Mário de Andrade, como o do príncipe encantado, e após referir-se aos primórdios do romance arturiano, no século XII, traça, em linhas gerais, a evolução do mito da busca do Graal:

“O Romantismo tenta reviver o aspecto medieval da legenda, sobretudo através da experiência musical de Wagner. Em resumo: a longa evolução do romance arturiano – com o seu núcleo da busca do Graal – se processa no sentido de uma passagem gradativa da cavalaria guerreira à celestial e desta à cavalaria grotesca, pois a tentativa de Wagner deve ser considerada um *revival* sem conseqüências”¹⁵³.

Apoiando-se em Bakhtin e em Julia Kristeva, Gilda explica a transformação do romance cavaleiresco concluindo, a respeito de *Macunaíma*:

“A rapsódia brasileira seria, por conseguinte, a última metamorfose do mito, a versão construída pelo Novo Mundo no momento em que as vanguardas questionavam a supremacia do Ocidente. Ao converter na busca atropelada da muiiraquitã o grave motivo condutor que a partir da Idade Média havia plasmado o próprio ideal de comportamento do Ocidente, Mário de Andrade – à semelhança dos cantadores nordestinos, que estudara com tão aguda compreensão – ‘desmanchava’ a linha melódica européia, para que, rejuvenescida pelas acomodações locais, fecundada pelo riso popular, ela ascendesse novamente ao nível da grande arte [...]”¹⁵⁴.

O olhar detido sobre o revelador ensaio de Gilda de Mello e Souza importa não tanto pela simetria das situações em que o romance arturiano é seiva para Richard Wagner assim como para Mário de Andrade. O que importa, acima de tudo, é a sensibilidade da autora ao aproximar o processo de criação do escritor àquele dos cantadores nordestinos “que estudara com tão aguda compreensão”. Embora ele tenha escrito um poema para o qual chega a sugerir o emprego de certas melodias, tenha desenhado cenários, sugerido as vestimentas e também tenha determinado a marcação de palco, aproximando-se enormemente da obra de arte total concebida por Wagner, distancia-se dele pela maneira de atuar sobre cada um desses elementos, como ainda será exposto.

¹⁵² *Idem, ibidem*, p. 60.

¹⁵³ *Idem, ibidem*, p. 64. Em nota, Gilda de Mello e Souza esclarece: “A versão em que Wagner se inspirou foi o *Parzival* (1200-1212) de Wolfram von Eschenbach.

¹⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 67.

Nem drama, nem tragédia lírica, oratório ou melodrama. *Café* é um poema e, pela vontade do escritor, na *Marcação*, a orquestra participaria do início ao fim, encarregando-se de cinco prelúdios ou interlúdios no 1º ato, um no 2º, três no último e uma sinfonia na segunda cena do ato intermediário. No resto do tempo é sobre ela que se desenrolam várias formas poético-musicais como o madrigal, embolada, endeixa, cânone, um fugato e um hino. Os solos masculinos ocorrem dentro daquelas formas, como no *Madrigal do Truco*, na *Embolada da Ferrugem* ou no *Quinteto dos Serventes*, mas o único solo feminino é uma endeixa. Texto assim recortado, entremeando trechos orquestrais a peças vocais definidas formalmente, constituem, na verdade, uma suíte coral com orquestra, tal como uma dança dramática, onde a coreografia, também planejada quadro a quadro pelo autor, foi fixada na *Marcação* com função plástica e musical. O próprio Mário de Andrade, após definir suíte como uma “série de danças”, complementa:

“Entre nós ela [a suíte] aparece bem. No fim dos bailes praceanos, até nos chás-dançantes é comum tocarem a música ‘pra acabar’ constituída pela junção de várias danças de forma e caráter distintos. [...] Nas rodas infantis é comum a piasada ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suítes com sucessão obrigatória de peças. [...] Os cortejos semi-religiosos semi-carnavalescos dos maracatus nordestinos não são mais que uma suíte. Nas cheganças e reisados a mesma forma é perceptível. [...]”¹⁵⁵

É na *Marcação*, quarta parte do “livreco” *Café*, que o escritor planeja a disposição dos grupos corais em cena, não apenas distribuindo a massa sonora no palco mas, como um *méteur en scène*, desenhando “quadros vivos” à maneira dos murais de seu amigo Cândido Portinari que também exploram o ciclo do cultivo do café em sua temática. Novamente, é o próprio Mário de Andrade quem fornece a pista para tal interpretação quando, na *Concepção Melodramática*, descreve as vestimentas das mulheres casadas na segunda cena do segundo ato, mulheres que “relembra a *Colona Sentada* de Cândido Portinari, a saia de um vermelho já bem gasto e lavado, aquela espécie de matinê largo de um azul quase cinza, bem neutro, e o lenço também de vermelho gasto, protegendo os

¹⁵⁵ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Martins, 1962, p. 67-68.

cabelos”¹⁵⁶. A têmpera sobre tela lhe é extremamente familiar uma vez que ele ostenta-a nas paredes de sua casa¹⁵⁷.

A movimentação planejada para os grupos corais ao longo de toda a ópera esboça uma coreografia sutil, uma vez que a grande cena de balé fora reservada para a primeira cena do segundo ato, a *Câmara-Ballet*. Esta é a cena que se alimenta da coreografia de Kurt Jooss, tema a ser explorado adiante. No entanto, pode-se “visualizar” o que Mário de Andrade tinha em mente ao preparar a *Marcação* da ópera, justapondo-se os trechos do poema a suas respectivas “marcações” como no *Coral do Êxodo*, a seguir. Para tanto, transcrevemos o trecho da *Marcação*, em itálico, seguido dos primeiros versos do poema obedecendo a numeração do autor:

“10 - CORAL DO ÊXODO - (misto). Muito ao longe, pianíssimo, os primeiros uivos. Vêm crescendo com lentidão. Os uivos principiam se distinguindo em lamentos, em gritos largos. Cresce mais, vai ficando forte e afinal fica fortíssimo, bem perto já.

10 - a) - Os casados, que a princípio deram apenas sinais de inquietação, escondem os rostos nas mãos, tomam posições variadas de total desespero, quando o coral fora ficou fortíssimo. Os solteiros agora é que dão sinais de inquietação, não podendo agüentar mais.

10 - b) - Surge o primeiro grupo. Quatro ou cinco pessoas cada grupo, composto de velhos, velhas e crianças. Os grupos vão atravessando lentamente o palco todo, vindos sempre da mesma direção de onde chegaram moços e casais, isto é: vêm pela esquerda da cena e saem pela direita. Em cada grupo os componentes se agarram uns aos outros, se ajudando, se empurrando, ao ritmo de marcha fúnebre pesado da orquestra.

Velhos e Crianças:

– Aaaaaai!...Aiáááai!...

– Ai, meu Deus!... Ai, meu Deus!...

[...]

10 - c) - A metro e meio mais ou menos de distância do primeiro grupo, surge o segundo, composto de maneira variada, mas sempre os mesmos elementos

¹⁵⁶ V. ANDRADE, Mário de. *Concepção Melodramática*.

¹⁵⁷ A 14 de março de 1936 Mário de Andrade escreve para Portinari solicitando a doação de uma obra para colocar em sua sala no Departamento de Cultura ou, na impossibilidade da doação, solicita abatimento no preço para que ele, Mário, adquira “ou a Mulher Sentada, que você fez tirando a figura do Café, ou o quadro daqueles três carregadores de sacos de café, vestidos de branco, que também gosto muito. Comprarei um deles, pra mim, e mandarei um ofício ao Prefeito pedindo pra botar o quadro lá, como fiz com as minhas gravuras preciosas.” Em nota, Annateresa Fabris esclarece tratar-se da têmpera *Colona*, datada de 1935, figura derivada da tela *Café*, de 1934, e que “reaparecerá no afresco homônimo que integra os ‘ciclos econômicos’ do Ministério da Educação e Saúde (1936-1944)”. (ANDRADE, Mário de. *Portinari, amigo mio*. Org., introdução e notas e Annateresa Fabris. São Paulo, Mercado de Letras-Autores Associados/Projeto Portinari, 1995, p. 53-4.

plásticos de velhos, velhas e crianças. Mas variar muito: ora num grupo ternário, um velho muito alto só com duas crianças, outro de três velhas e uma criança, etc. vai também atravessando o palco e desaparecendo pela direita da cena, no mesmo ritmo sempre e dificuldade trágica

– Não posso mais! (bis, ter, *ad libitum*)

– Quero viver!

[...]

10 - d) - Surge o terceiro grupo, à mesma distância, e assim virão os demais. A cena até o fim forma um quadro vivo em movimento. Rapazes, moças e os casais por aí, sem saírem de seus lugares, mas em poses de horror e desolação que às vezes se transformam. Só as namoradas imóveis, escondem o rosto no peito dos seus namorados. Enquanto no meio da cena, pelo trilho da estrada-de-ferro, tomando-a de lado, vão passando em ritmo e gestos trágicos de desgraça e morte, os grupos de velhos e crianças

Solteiros e Casados (entrando no coral):

Eu não fui criado do abraço noturno dos pais e das mães

Meu nome foi dito primeiro nos sulcos da terra profunda

[...]

11 - O pano vai caindo lentissimamente. Seria preciso que a visão ficasse imprimida pra sempre nos olhos, nos ouvidos, no respiro do espectador, lhe impedindo de respirar esta vida. Dirão que a vida não é feia assim... A vida está muito mais feia que isto. O papel da arte é defini-la. E o quadro tem o desejo de ensinar uma definição.

Nota: (Pra se conseguir o efeito desejado, talvez convenha terminar toda a música coral e instrumental num movimento perpétuo em obstinados, que possa terminar à vontade do regente. De forma que quando este viu que o pano pousou no chão, pára brusco, no princípio, no meio, em qualquer lugar da frase, como os cantadores nordestinos.)”

Bailado popular caracterizado pelo encadeamento de danças, com enredo e representação dramática, ou não, a locução dança dramática foi criada por Mário de Andrade ao estudar o material por ele coletado entre 1928 e 1929, no Norte e Nordeste do Brasil, buscando terminologia para contemplar a idéia de um entrecho dramático de fundo, distinguindo, porém, tais bailados dos autos e loas. Para seu *Dicionário Musical Brasileiro* define loa como:

“Poesia, ou, às vezes excertos de poesia e mesmo uma simples estrofe, intercaladas entre os números de canto nos autos, reisados e ‘brinquedos’ pelos personagens. As Loas são faladas. Originariamente devem ter sido mesmo Loas no sentido português, poesias de louvor dirigidas a Deus, Nossa Senhora, algum santo. Ainda aparece com este sentido nos ‘brinquedos’ menos deformados. Mas já está de sentido muito mais generalizado

atualmente e corresponde a qualquer verso falado introduzido nos brinquedos. Mesmo a sua finalidade única atualmente se percebe muito bem que é permitir algum descanso entre as danças cantadas estafantemente musculares, ou permitir que alguns executantes possam mudar de indumentária pro número seguinte da representação. O recitador da Loa a diz andando mais ou menos rapidamente dum lado pra outro, em voz monótona, sem nenhuma expressão, puro movimento de memória vocal sem participação quase nenhuma de controle intelectual. Nos brinquedos cômicos (Bumba-meu-boi, por exemplo) é às vezes acompanhado por outro personagem que imita o passeio de cá pra lá e repete a última palavra de cada verso”¹⁵⁸.

Embora acredite que os autos antigos estejam na origem dos bailados populares, define-os como “dramas religiosos mesclados de canto e dança”, “mais representados que bailados, mais falados que cantados, e com intermédios de dança e cantoria”¹⁵⁹.

Ao historiar a fixação dessas manifestações populares entre nós, Mário de Andrade recorre a leituras sobre o teatro ibérico dos séculos XVI e XVII e pode diagnosticar, ainda, a contribuição de costumes religiosos antigos, especificamente nos cortejos que integram grande parte desses bailados. A partir de 1935, seguramente, emprega a expressão dança dramática explicando-a, em sua mais completa versão, em 1944:

“Nunca houve um nome genérico designando englobadamente todas as nossas ‘danças dramáticas’. Foi por isso que me utilizei desta expressão, sem recusar a palavra ‘bailado’, mas a evitando como nome geral, para as nossas danças dramáticas populares, por causa dos confusionismos que ela poderia acarretar, dado aos conceitos técnicos e eruditos que a fixaram já. Assim eu reúno sob o nome genérico de ‘danças dramáticas’, hoje bastante adotado pelos nossos folcloristas musicais, não só os nossos bailados folclóricos que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como é o caso especialmente dos Congos nordestinos, mas também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um assunto preliminar obrigando a uma indumentária e a uma coreografia característica que os dramatiza, ainda respeitam o princípio da ‘suíte’, isto é: obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas diferentes”¹⁶⁰.

Mário de Andrade conclui que as danças dramáticas possuíam inspiração mágica e religiosa, celebrando a morte e a ressurreição de algum mito ou personagem, como

¹⁵⁸ ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte/Brasília/São Paulo, Itatiaia/Ministério da Cultura/Instituto de Estudos Brasileiros/Edusp, 1989, p. 287-88.

¹⁵⁹ *Idem*, *Danças Dramáticas do Brasil*, 1982, v. 1, p. 29.

Jesus Cristo, um santo ou rei, um vegetal ou animal, como o boi. Diagnosticando três tradições que teriam confluído para as suas estruturas fundamentais: no cortejo coreográfico, as tradições pagãs das Janeiras e Maias, os cortejos reais africanos e as procissões católicas com folias de índios, pretos e brancos; os vilancicos religiosos e as celebrações das lutas de cristãos e mouros pelos ibéricos¹⁶¹.

Durante a viagem de pesquisa, realizada no final da década de 1920, o musicólogo e escritor paulista teve a oportunidade de, pela primeira vez, documentar danças dramáticas completas – algumas delas com mais de um exemplo – anotando as melodias, descrevendo indumentárias e coreografias, inclusive. Pretendia publicar obra em muitos volumes, intitulada *Na pancada do ganzá*, acolhendo também as contribuições dos cantadores de cocos, desafios e toadas de vários gêneros. Trabalha com intensidade até 1935, quando assume a direção do Departamento de Cultura, e só a partir de 1939 retomará parcelas de seus escritos anteriores. Assim, em 1944, ao rever um dos textos sobre o qual já se debruçara para edições parciais em periódicos, enumera as danças dramáticas por ele recolhidas ao longo de suas pesquisas: Reisados; Bumba-meu-boi; Cordões de bichos; Cheganças de mouros e de marujos (Marujada, Fandango, Barca, Nau Catarineta); Congos; Congada ou Congado; Moçambique; Cucumbis; Taieiras; Maracatu; Quilombos; Dança dos meninos índios; Cabocolinhos; Caiapós; Tapuias; Auto dos pajés; Os Caboclos de Itaparica; Cana verde e Dança dos velhos¹⁶².

Das danças dramáticas recolhidas é dos Cordões de Bichos que o libreto de *Café* mais se aproxima, levando-se em conta a estrutura dessas peças encenadas no estado do Pará aonde o teatro popular nazareno, bem como a vida coletiva rotineira, contribuem para o corpo da dança dramática encadeando peças, tradicionais ou não, entremeadas pela orquestra sempre presente. Aliás, foi um Cordão de Bichos que Mário de Andrade presenciou em 1927 ao desembarcar no vilarejo à beira do rio Solimões. A mágica revelação do que então apelidou de Ciranda de Bichos o fez escrever de imediato aos leitores do *Diário Nacional*, como já foi visto no primeiro capítulo.

¹⁶⁰ *Idem*, Danças Dramáticas (I). “Mundo Musical”. *Folha da Manhã*. São Paulo, 22 jun. 1944. Série Matéria Extraída de Periódicos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

¹⁶¹ *Idem*, *Danças Dramáticas do Brasil*, ed.cit., vol. 1, p. 33.

¹⁶² Coube a Oneyda Alvarenga preparar as edições póstumas, publicando a íntegra da pesquisa de Mário de Andrade em seis volumes: *Música de feitiçaria*, *Danças dramáticas do Brasil* (3 vols.), *Os cocos e As melodias do boi e outras peças*.

A Endeixa da Mãe

Foi dito anteriormente que os dramas sacros que inspiram os oratórios franceses são oriundos da literatura da Idade Média que cultivava, entre tantos gêneros poéticos, as lamentações ou “endechas”.

A endeixa foi cultivada na Península Ibérica durante o século XV e tinha, em geral, sete sílabas por verso. Assim como nos romances, ocorria a repetição de versos, conhecidos como “fórmulas”.

Como as endeixas da Idade Média, a do *Café* também usa uma “fórmula”, os versos “Falai... Falai!/ Falai se há dor que se compare à minha”. A profética mulher que canta na Câmara dos Deputados espelha a imagem da primeira de todas as mulheres do cristianismo, a “Verônica” que brada “*dolor sicut dolor meus*” (Falai se há dor que se compare à minha), identificada por Jorge Coli¹⁶³. No texto para a ópera, no entanto, seu solo é apresentado como uma “endeixa”. Como consignara nas anotações para o verbete de seu *Dicionário Musical Brasileiro*, Mário de Andrade já conhecia o vocábulo, principalmente o uso poético com o “sentido geral de cantiga, melodia”, localizado em versos colhidos por Lopes Gama, Melo Moraes Filho, Juvenal Galeno, Casimiro de Abreu, entre outros autores.

A *Endeixa da Mãe* traz, porém, outras marcas como as da leitura dos *Cantos de Selma*, traduzidos por Francisco Otaviano, onde, no Canto II, Minôna emociona os ouvintes com um lamento:

“Foi nessas festas que a gentil Minôna,/ Os olhos baixos, húmidos de prantos,/ Que à memória brotavam do passado,/ Com voz melodiosa/ Fez palpitar os chefes que a escutavam./ Em triste endeixa nos contou a história/ Dos amores de Sálgar e de Colma,/ Que sob a terra jazem/ O último dormir dormindo juntos.”

Da mesma forma, o evocativo “Falai” pode ter encontrado sua matriz em Ossian, nos mesmos *Cantos de Selma*, já que os últimos versos do *Cântico de Minôna* podem ser traduzidos como: “Falai, amigos, respondei-me às vozes. / Em vão! Que para sempre / A

¹⁶³ COLI, Jorge. *Música Final*, p 30.

língua é muda, o coração gelado”. No manuscrito do *Café*, uma das primeiras versões da *Endeixa da Mãe*, aquela datada de 6 de outubro de 1942, na qual o título ainda era *Cântico da Mulher*, a fórmula “Falai” ainda não havia sido utilizada, mas sim uma outra de mesmo sentido: “Dizei..., / Dizei se há dor que se compare à minha!”. Tempos depois, já na terceira versão do texto, o poeta discute qual a melhor solução literária e musical para a “fórmula” da canção, embora nas fases posteriores de trabalho tenha suprimido a nota que segue, optando por “Falai”.

“Todas as vezes em que entra a palavra ‘Falai!’, ela pode ser substituída por dizei, que fica dentro do espírito da língua portuguesa. ‘Falai!’ no caso é um brasileirismo de linguagem, e nesse sentido mais agradável ao poeta. Mas não foi usado por isto não. O poeta a princípio escrevera ‘Dizei’. Mas depois substituiu por ‘Falai!’ por um problema de dicção cantada: o texto que não é lá grande coisa poeticamente, é de interesse pragmático e por isto se sustenta. O poeta tinha que fazer uma voz solo, de mulher, se sobressair no meio de uma bagunça coral que vai se formando pouco a pouco e atingirá o fortíssimo, necessariamente. Daí resultou o emprego sistemático do grito ‘Dizei’, que, em sons vocais longos e no agudo, soarão ameaçadoramente e angustiantemente, em principal pela sua repetição. Ora, ele deixa à escolha do compositor, preferir ‘Falai’ a ‘Dizei’, porque talvez a vogal a de ‘Falai’ fique vocalmente mais apropriada pra agudos em forte. Isto quem tem de saber é o compositor. Que se arranje e Deus o ajude.”

A versão literária da *Endeixa* na versão do Natal de 1942 possui 61 versos distribuídos em dez estrofes assimétricas respectivamente com a seguinte quantidade de versos: 5/7/1/8/2/6/6/2/14/10. Para simplificar a exposição a seguir, serão numeradas como 1ª a 10ª. Isto se faz necessário porque, como não se pretende analisar a construção do texto sob o rigor da crítica genética – o que escaparia ao projeto em questão – tentarei retroceder da versão do Natal de 1942 para as primeiras versões, do mês de outubro, a fim de apontar o momento a partir do qual Mário de Andrade passa a acolher os versos de Taliesin e os de *Ossian*. A tarefa é complexa porque o manuscrito do *Café* abriga, entre seus fôlios, duas notas de trabalho – lembretes do escritor –, doze versões parciais ou completas do texto, além de outras duas versões para serem musicadas e das quais tratarei separadamente.

As doze versões agora consideradas podem ser sumariamente classificadas em três categorias a se considerar as etapas de trabalho, datadas ou não: a) duas versões

completas, do mês de outubro; b) uma versão completa (a 3ª) e cinco parciais, não datadas, das quais três apelidadas pelo poeta como “4ª”, “5ª” e “6ª”; c) quatro versões completas e datadas, a saber: a 7ª, de 15 de dezembro; a 8ª, de 16 de dezembro; uma não numerada, de 17 de dezembro e aquela contida no manuscrito assinado no Natal de 1942.

Além delas há duas outras versões, batizadas como “(1ª versão pra ser musicada)” e “(2ª versão pra ser musicada)”, sem data, certamente anteriores àquela do Natal e, curiosamente, muito curtas, uma, com 27 versos assim distribuídos - 1/13/2/2/2/2/4/1 - e, a outra, com 25 versos, na sequência 1/13/3/2/5/1. Diferem do conjunto de documentos enviados para a Editora Gaveta porque são cópias carbono, em papel jornal, e as numerações de páginas indicam que foram extraídas de outras versões do poema completo, versões que foram descartadas pelo escritor.

A seguir, as características sumárias de cada um dos doze primeiros documentos considerados, com a indicação do número do fôlio dentro do manuscrito do Instituto de Estudos Brasileiros, uma vez que as versões sugeridas para serem musicadas são simplificações da poesia completa a partir da eliminação de certas estrofes:

I) *Câmara dos deputados (1ª versão) / Cântico da Mulher*. Autógrafo a lápis preto e vermelho; datado: [São Paulo] “6 – X – 42”.

II) *2º Ato - 2ª Cena - nºs 3 e 4 (2ª versão) / A Endeixa da Mãe*. Autógrafo a lápis preto e vermelho; datado “S.P. 21-X-42” e assinado “M Andrade”.

III) *A Endeixa da Mãe* 3ª versão, contida em: *Café / Os textos* (Versão parcial do libreto), segundo ato, segunda cena, números 3 e 4; datiloscrito original do autor.

IV) *Fala da Mãe (4ª versão)* (Versão parcial). Autógrafo a lápis preto, azul e vermelho.

V) *Endeixa 5ª versão* (Versão parcial). Autógrafo a lápis preto e vermelho.

VI) [Endeixa] *6ª versão* (Versão parcial). Autógrafo a lápis preto, título a lápis vermelho.

VII) “*Oh gigantes inflexíveis da mina do ouro*” [Endeixa da Mãe] (Versão parcial). Datiloscrito e manuscrito do autor, fita azul com acréscimos a tinta preta e vermelha e lápis preto.

VIII) *Endeixa 1ª estrofe* (Versão parcial). Autógrafo a tinta preta.

IX) *ENDEIXA DA MÃE* / (*Última versão de trabalho*) 7ª versão. Datiloscrito do autor, datado “São Paulo, 15 – XII – 42”, fita azul com notas a tinta preta, lápis preto, vermelho e azul.

X) *ENDEIXA DA MÃE* / (*Versão de trabalho - 8ª versão*). Datiloscrito a fita azul, datado “São Paulo, 16 - XII - 42”. Nota MA a máquina e a tinta preta: “(Talvez o verdadeiro seja fazer dois poemas, um pra ser musicado, e outro mais livremente poesia, sem estar prejudicado pelas exigências musicais)”.

XI) A *ENDEIXA DA MÃE*, contida em: *Café / Oratório Secular / Tragédia Coral Secular*, segundo ato, primeira cena, número 2. Datiloscrito a fita azul, autógrafo a tinta preta datado e assinado “São Paulo 17 - XII – 42 / Mário de Andrade” com notas a tinta vermelha e azul e lápis azul, vermelho e preto.

XII) A *ENDEIXA DA MÃE*, contida em: *CAFÉ / (Tragédia Coral, em Três Atos)*, Segundo ato, primeira cena, número 2. Datiloscrito original do autor, fita azul; 29 folhas de papel ofício amarelecidas pelo tempo com pontos de oxidação assinado “Mário de Andrade”, a tinta preta e datado, a máquina, “São Paulo, Natal de 1942”.

Também é necessário transcrever a versão da *Endeixa da Mãe* do Natal de 1942, aquela identificada no quadro acima como sendo a de número XII:

A Mãe:

- 1ª ... Depois que o grão apodreceu no galho
A miséria chegou com seus dias compridos
E as noites curtas por demais que a fome acorda.
Nunca mais o meu filho fugiu da horta
Amassando na boca as alfaces.
- 2ª Os peitos das mães já secaram
Caíram as cercas das hortas
Vendeu-se a vaca, fugiu o sabiá dos pomares
E muitos homens jazem podres
Nos botequins de beira-estrada
Nos armazéns do cais vazio
Nas grunhas do conluio da noite.
- 3ª Falai se há dor que se compare à minha! . . .
- 4ª Nos caminhos da noite pressaga
Os infelizes vêm chegando, vêm chegando
Conduzidos pela estrela da cidade.
São todos os que abafaram o sonho, meninos

Todos os que só amaram no susto e no arrependimento da procriação
Os que se viram já velhos sem ter o que recordar.
São os famintos, são os rotos, são os escravos,
São os mil e um cativos da vida em procissão.

5ª Falai!...

Falai se há dor que se compare à minha!...

6ª

No avanço lerdo dos bois
Os infelizes vêm chegando, vêm chegando.
A sentinela avançada de serra-acima
Se erriça toda de estátuas, de espantalhos, de estafermos doentes
Movidos pelo rito da esmola e do furto.
Acaso não vedes que o ponteiro está chegando na hora?

7ª

As estátuas comungarão fatais no crime hediondo
Acaso não vedes que o ponteiro chega na hora do crime hediondo?
Os peitos da Mãe se enrijarão no escudo seco de aço
Ruirão por milagre os muros, ruirão fortalezas e forças
A guerra vai passar com seu rancho de peste e de morte
Varrendo tudo na batucada infernal.

8ª

Falai!... Falai!...
Falai se há dor que se compare à minha!...

9ª

Ôh gigantes da mina do ouro
Ôh anões subterrâneos da servidão
Ôh Magnatas e seus poetas laureados, galões e galinhas,
Pastéis, pastores, professores, jornalistas e genealogistas,
Furtacores camiseiros e pontapézeiros
Ôh melancias e melaços, burros borras, borrachas, molhos pardavascos
Ôh grandavascos e vendidavascos
O vosso peito ladrilhado com pedrinhas diamantes
É concho e vazio feito a bexiga do Mateus
Monstros tardios sem olhos sem beijo sem mãos
O que fizestes do sentido da vida!
Ôh vós gigantes da mina e vós anões subterrâneos
Falai!
O que fizestes, o que fizestes do sentido da vida!...

10ª

EU SOU AQUELA QUE DISSE:
Raça culpada, a vossa destruição está próxima!
Já o pato bravo avoou na escuridão da noite!
E as gaivotas gritam no alarma lunar da praia!
Pois não vedes que os seres do campo e da rua
Estão se aquerenciando no malhadoiro da praça

Já indiferentes ao chamamento passivo do ninho!...
Raça culpada, a vossa destruição está próxima!
A aurora feito um gato verde se assanha por trás da cidade
E rompe antes do dia as barras triunfais do dia!

O confronto entre as doze versões da *Endeixa da Mãe* demonstra que:

A idéia central da 1ª estrofe de XII, ou seja, o grão do café não colhido, apodrecendo nos galhos, está presente desde a versão apontada como a de número I, de 6 de outubro, tem a ordem dos versos deslocada até a versão VII, perde um desses versos em IX – na versão de 15 de dezembro – é acrescida de dois outros nas duas subseqüentes, mas só apresenta cinco versos na última, a de número XII;

Na 2ª estrofe, a imagem do estado de abandono do campo – quando as mães não têm mais leite para alimentar seus filhos, os animais foram vendidos e os homens das colheitas e da cidade estão desempregados – esteve de início distribuída em duas estrofes, como nas versões de I a III, e passaram a compartilhar da mesma segunda estrofe a partir da versão IX, de 15 de dezembro, já que as versões de IV a VIII são parciais;

O prenúncio do êxodo na 4ª estrofe da versão XII, êxodo que se efetivará na cena seguinte, só é introduzido no texto a partir da versão de número IV, sendo trabalhado em V e, a partir de IX, burilado em busca de palavras de maior impacto;

A 6ª estrofe da versão XII, a dos infelizes que começam a se amontoar na cidade onde esmolam e furtam para obter comida, só se apresenta ao poeta na versão parcial de número V e, eivada que está dos versos de Taliesin (“Les larmes coulent à torrents sur tous les visages. / N'avez-vous pas vu le cours du vent et de nuages? / [...] N'avez-vous pas vu les astres désertir leurs orbes et tomber, / Et ne voyez-vous pas que c'est la fin du monde? / Je crierai jusqu'à toi, Seigneur. / Pourquoi l'Océan n'engloutit-il pas le monde?”), será acrescida à versão de número IX, a partir da qual sofrerá o mesmo processo de trabalho que a 4ª estrofe acima;

A idéia de uma revolução iminente que começa a ser introduzida na 7ª estrofe da versão XII (“Acaso não vedes...”) esteve latente desde a versão de número I, embora liricamente estivesse concentrada em poucos versos de estrofes curtas do final do texto. O deslocamento para a parte central do texto, bem como o acréscimo de outros versos, se

dará a partir da versão de número V e, como no caso das estrofes 4 e 6, passará a ser burilada entre IX e XII;

A penúltima estrofe, de número 9, com seus 14 versos denunciadores do descaso da ordem instituída em relação aos deserdados e famintos, a longa denúncia da impassividade dos magnatas, lauredos, jornalistas e outros, começa a ser desenvolvida nos documentos IV, V e VI, embora seja acrescida de certos versos em VII – onde alcança 17 linhas – e tem sua ordem interna alterada em IX;

A imagem da profética estrofe que anuncia que os culpados serão destruídos com a chegada de uma revolução, desenvolvida durante a última estrofe da *Endeixa*, também está presente desde as primeiras versões do poema, embora não tenha sido trabalhada nas versões parciais de IV a VIII. Os dez versos alcançados na versão de número XII ganharam acréscimos a partir de X, principalmente os versos que se nutrem de Taliesin (“O vous, fils de l'infidélité / Croyez et tremblez! Terre coupable / Hélas! ta destruction est proche! / O grand Créateur du monde, / Pourquoi les rouges éclairs ne hurlent-ils pas?”). Mas a imagem profética também ecoa no Epílogo de Ossian, nos *Cantos de Selma*, quando Minôna canta:

“Eu sou demais na geração presente;/ Os meus irmãos, os filhos da harmonia,/ Repousam todos na mansão dos mortos./ Após eles, – só eu na terra existo, – / Como um sussurro na cavada rocha/ Em meiga noite, quando os ventos calam,/ Enquanto o nauta, mar em fora, ao longe/ Enxerga ainda as árvores da pátria/ E a pátria mesmo que se vai sumindo.”

O Êxodo

Não apenas os versos da *Endeixa da Mãe* são credores daqueles cantados por algum bardo gaulês traduzidos por Ernest David: todo o conjunto de textos que compõem a segunda cena do segundo ato, *O Êxodo*, encontra sua matriz naquele Taliesin.

Entre 18 e 21 de dezembro de 1942 Mário de Andrade rememora, na *Introdução*, a gênese da cena, inspirada num aparte de Francisco Mignone que pedira um final diverso para terminar o clima extremamente tenso da discussão entre os colonos e os donos da fazenda. O escritor, que de início não vira no novo trecho “nenhuma validade

plástica de espetáculo e só muito pouco valor poético”, confessa que finalmente seria o Êxodo aquele “que iria depois me dar, de todo o trabalho, o melhor sentimento de satisfação pessoal”, embora se sentisse perturbado por sua “facilidade” e “seu ritmo nordestino das secas e retirantes”.

“Mas nem bem Francisco Mignone se despediu de mim e voltei a ficar só comigo; principiei percebendo as possibilidades plásticas e dramáticas do Êxodo. O Quinteto dos Serventes se sovertera no esquecimento total em grupos, grupos lastimosos, se arrastando ritmicamente, uivos, largas queixas enormes, partindo, atravessando a cena... Primeiro viriam as crianças, depois viriam os moços. Não: os moços devem vir na frente, são mais fortes, com maior capacidade de andar. As crianças viriam com seus pais, carregadas, puxadas. Não, fica em melhor crescendo dramático fazer os moços virem soltos, cada um por si, depois os casados dois a dois. E as crianças, ainda sexualmente neutras, virão com os velhos, já sexualmente neutros também, aos grupos de cinco, seis figuras. Ficará menos realista, mas eu estou lá me preocupando com a realidade da vida. Não foi isto que avacalhou o teatro, lhe tirou a ribalta, lhe tirou a possibilidade do sublime, que não está no drama ou na comédia, mas sim na tragédia e na farsa? E eu tenho o direito, tenho o dever de pretender ao sublime, dada a elevação moral e social do meu assunto. Não se trata de pretender ser gênio, isso é bobagem. Não se trata de pretender ao sublime da beleza estética, isto seria vaidade. Se trata exatamente, honestamente, de realizar uma obra justa. O assunto é que é sublime. Não o café, o café paulista, mas aquilo que ele, como o trigo, como os carneiros queimados da Holanda(?), como qualquer força econômica é um símbolo.”

De fato, o impasse na dinâmica da ação permanecerá até que o poeta determine o local de inserção da cena. Na versão do poema assinada no Natal de 1942, o Êxodo é a segunda cena do segundo ato e possui quatro números: *Coral Puríssimo*, *Mimodrama*, *Coral da Vida* e *Coral do Êxodo*. Os títulos das partes foram diversas vezes modificados durante o decorrer do trabalho: o *Coral Puríssimo* foi apelidado, por um tempo, de “Os Solteiros”; o *Coral da Vida* só recebe este nome na versão do datiloscrito de 17 de dezembro, pois até essa data fora chamado de *Coral do Desânimo*, da *Esperança* e de *Evocação da terra paulista*; o *Coral do Êxodo* foi o primeiro título escolhido que perdurou, firmado a 14 de outubro.

A análise das datas das distintas versões presentes no manuscrito, bem como o confronto de seus conteúdos poéticos também mostra que a colocação da cena no segundo ato só ocorreu após o dia 16 de dezembro, uma vez que a terceira versão do

Coral da Vida, ou melhor, do *Coral da Esperança*, assinada naquele dia, ainda trazia a indicação de segundo número da primeira cena do segundo ato. Por sua vez, o *Mimodrama*, um quadro sem canto onde moços e moças se divertem enquanto aguardam a chegada dos velhos na estação de trem, só está presente naquela versão enviada para a Editora Gaveta e igual, portanto, à de Francisco Mignone, ou seja, posterior a 17 de dezembro. E como foi dito, a versão de 17 de dezembro é a base para a publicação da Livraria Martins, em 1955.

Visando acompanhar a gênese do *Êxodo* e, ao mesmo tempo, aproximá-lo dos versos de Taliesin, transcreve-se, a seguir, a versão enviada a Francisco Mignone sem, contudo, contemplar as ambientações de cena, vale dizer, sem o *Mimodrama*, inclusive:

CORAL PURÍSSIMO

Os Solteiros:

Quero trabalho
Firme nas ancas
Sede na boca
Força no braço
Brinca esperança
No peito cheio
Quero o trabalho

Quero alegria
Mão na cintura
Canto na boca
Braço no braço
Peito batendo
De amor ardente
Quero a alegria

Quero descanso
Cintura grossa
Riso na boca
Filho no braço
Sopa cheirosa
Calma de todos
Quero o descanso

A 15 de outubro de 1942, Mário de Andrade compõe um longo texto, o quarto número para a primeira cena do segundo ato, intitulado *Coral do Êxodo* (V. doc. 12.3.4) onde reside a matriz não apenas do *Coral Puríssimo*, mas de toda a cena do *Êxodo*.

Embora seja um texto único, pode ser subdividido artificialmente em três porções: uma primeira, de dez frases, dará origem aos gritos de lamentos e uivos apresentados posteriormente no *Coral do Êxodo*; uma porção intermediária, que mesmo tendo sido trabalhada em documento posterior e não datado, será abandonada; e uma terceira porção que, após trabalhada em outra versão, não datada (V. doc. 14), dará origem ao próprio *Coral Puríssimo*.

CORAL DA VIDA

Casais e Solteiros (coral misto a quatro vozes):

- 1ª Cafezal grande na calma fatigada da tarde...
- 2ª Uns homens de fala vagarenta e nariz furão
Conquistaram estas paisagens, os chãos mais felizes da terra
Para sobre eles plantar o oceano da esmeralda
E eu vim à chama vermelha do grão pequenino.
- 3ª Porém no princípio dos chãos está postada a cidade terrível
Grandiosa e carrancuda, histórica e completa,
Cheia de passado e futuro, inimiga cinzenta do estranho,
Dona das sete doenças irascíveis do frio.
No seu rumor resmungam as animosidades desconfiadas
Dos seus boeiros brota o sentimento da solidão.
A cidade terrível repudiou o mar fácilimo
E se escanchou grimpada no penedo mais alto de serra-acima
Gritando a todos o seu gélido e agressivo Quem vem lá!

Eco fora de cena :

– Quem vem láááá!...

- 4ª Mas eu estarei 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.
- 5ª A primeira foi obedecer mas eu me opus.
A segunda 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, beijei de mãos abertas.
A sexta, a mais infamante de todas, foi ignorar.
Mas eu, chorando, provei o pó amargo da rua e me lembrei.
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!

Eco fora de cena :

– Eu soooooou!... Eu soooooooooooooooooou!...

6ª Pois então a cidade se fez mãe e eu descansei nela uma noite e um dia.
Ela é a mãe do trabalho, mãe do pensamento,
Ela é a mãe carinhosa do lar fechadinho bem quente
E nas suas noites graves todos dormem sem sonhar.

7ª Só na lucidez do seu frio ácido
Só nela si pode beber o vinho generoso de corpo grosso
Só nela é permitido bailar sem vertigem
Só nela é possível querer sem miragem
Só nela, feiosa e leal, se erriça na boca do homem
O sal da verdade da hora
Sem se tornar salobro à glória do passado.

8ª E depois que eu descansei a noite e o dia
A cidade me levou para os chãos mais felizes da terra
Onde tudo é carícia no seio dos morros mansos
Onde o calor é ouro no dia coroadado por noites de prata.

9ª Ôh cafezal! cafezal grande na mágoa sangrenta da tarde,
Gosto de um tempo achado, será permitido sonhar?...

10ª Raça culpada, raça envilecida maldita,
Os gigantes da mina com os seus anões ensinados
Traíram a cidade e os chãos felizes.
E tudo foi, tudo será desilusão constante
Enquanto não nascer do enxurro da cidade
O Homem Zangado, o herói de coração múltiplo,
O justiçador moreno, o esmurrador com mil punhos
Amassando os gigantes da mina e peidando para os anões.

11ª O urro da tempestade acorda no seio alarmado do horizonte
De cada planta e cafezal distila o veneno grosso de ódio
Em cada mão comichona a volúpia da morte.
O meu passo deixou rastro de sangue no caminho
O céu se embebedou de sangue, o meu suor cheira sangue.

12ª O herói vingador nasceu do enxurro das cidades.
Ele é todo encarnado, tem mil punhos, o olhar implacável
Todo ele comichona impaciente no desejo voluptuoso da morte.

Neste instante ele 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.

Dentre as partes que compõem o *Êxodo*, o longo *Coral da Vida* foi o que suscitou mais etapas de trabalho e é o que faz maior apelo ao herói cantado por Taliesin, Llewelyn, o príncipe do século XIII que teria vencido grandes batalhas em favor do povo escocês. Iniciado a 15 de outubro de 1942 (V. doc. 12.3.5), no mesmo dia que o *Coral Puríssimo*, mereceu a dedicação do poeta, no mesmo mês, a 23 (V. doc. 12.3.9) e 24 (V. doc. 12.3.10), uma outra versão em data não consignada (V. doc. 14) e, uma última, a 16 de dezembro (V. doc. 24). Curiosamente, no final do datiloscrito, a data de 16 de dezembro é antecedida da especificação “3ª versão”, o que leva a crer que o autor tenha considerado apenas as etapas de 24 de outubro e a subsequente como etapas de trabalho sobre o texto.

CORAL DO ÊXODO

Velhos e Crianças:

- Aaáaai!...Aiáááaai!...
- Ai, meu Deus!... Ai, meu Deus!...
- Vuúuuuuu... Vuúuuuuuuuuu...

- Não posso mais! (bis, ter, *ad libitum*)
- Quero viver!
- Quero morrer!
- Eu tenho frio!
- Eu tenho fome!
- (etc)

Solteiros e Casados (entrando no coral):

Eu não fui criado do abraço noturno dos pais e das mães
Meu nome foi dito primeiro nos sulcos da terra profunda
Os ventos dos ares entraram nos sulcos da terra profunda
O beijo das águas baixou sobre os sulcos da terra
Sou a fonte da vida!

Que mando fatal me encaminha?
Quem sangra os meus olhos? Quem arma o meu braço?
Quem age por mim contra o meu próprio horror da matança?

É a fonte da vida
Que ordena vingança.
Vingança!

O *Coral do Êxodo* é composto de duas partes distintas: uma, com os lamentos e uivos dos velhos e crianças em desespero de fome, frases soltas que o compositor poderia usar ou não e, inclusive, reescrever à medida de sua conveniência; na outra parte, há duas estrofes, de quatro e cinco versos, respectivamente, para serem cantadas por coro misto representando os solteiros e casados que abandonam o campo em busca de trabalho na cidade. Cronologicamente, esses versos da segunda porção do Coral são os mais antigos dentre aqueles que comporão os demais números da cena do *Êxodo*, pois foram esboçados em folha de papel datada de 7 de outubro de 1942 (V. doc. 12.4.1). Aliás, no mesmo dia 7, Mário de Andrade prepara uma segunda versão para os mesmos versos (V. doc. 12.3.3), retomando apenas as frases soltas a 15 de outubro (V. doc. 12.3.4).

CANTOS DE GUERRA

A 26 e 27 de dezembro de 1928, hospedado no Engenho do Bom Jardim, propriedade da família de Antônio Bento de Araújo Lima, Mário de Andrade anota um Congos¹⁶⁴ que o cantador José Santiago de Araújo, o “Jovino”, recita passo a passo. Chegando a São Paulo, o musicólogo ordena as cantigas que colhera, a descrição do bailado e estuda meticulosamente a dança dramática de origem africana, concluindo que a peça varia de região para região, embora o documento que tem em mãos apresente duas partes bem caracterizadas: na primeira, um cortejo real – “a parte mais livre, mais móvel do bailado” – e, na outra, a embaixada, “de paz ou de guerra, geralmente de guerra”¹⁶⁵. É esta segunda parte que nos interessa.

A Embaixada do Congos que Jovino oferece ao musicólogo é de guerra já que, no enredo, o Embaixador quer matar o Rei. Descoberto a tempo, ele é desarmado e, para escapar da morte, pede perdão e promete uma Embaixada ao soberano. Seguem-se muitas

¹⁶⁴ Acatamos, aqui, o emprego do vocábulo no plural, “congos”, forma adotada por Mário de Andrade.

¹⁶⁵ ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*, vol. 2, p. 26.

falas até que se chegue à conclusão que haverá, sim, uma luta entre o rei do Congo e a rainha Ginga. “O príncipe parte, e enfim, uma coreografia guerreira, de magnífico esforço muscular, mima a guerra todo o grupo”¹⁶⁶.

Mário de Andrade numerou a sequência de diálogos e cantigas das duas partes do bailado independentemente. Assim, na Embaixada, as cantigas de combate que anos depois ele introduzirá no 3º ato de seu libreto de ópera, ocupam os números X – “Canto Guerreiro” – e XV – “Combates Singulares”. A primeira delas, um duo do Secretário e do Embaixador, com repetição do coro, tem duas estrofes de quatro versos cada:

“É guerra! É guerra! / É revolução! / É de parte a parte / Fogo na Nação! // É guerra! É guerra! / Num tem que sabê! / Marchemo p’a campo, / Vamo cumbatê!”¹⁶⁷.

Seguem-se duas cantigas de Despedidas (XI e XII), o Início da Guerra (XIII), o Combate Coletivo (XIV) e, ao final deste, “Os dois cordões formam duas partes visavis, com bastante espaço no meio pros combates singulares”, enquanto o coro canta a outra canção guerreira. Embora Mário de Andrade tenha localizado em Gustavo Barroso uma versão literária mais completa para os “Combates Singulares”, em sua versão para *Na Pancada do Ganzá* apresenta apenas os dois versos ofertados por Jovino:

“Fog’ e mai’ fog’! Fog’ até morrê!”¹⁶⁸.

No libreto de *Café* os dois textos poético-musicais são usados na ordem inversa, a partir da metade da cena única do terceiro ato: na *Estância de Revolta*, Revolucionários e Mulheres cantam juntos após “um primeiro clarão rubro de incêndio”. Com a luta intensificada, em fugato masculino – que o libretista diz que pode ser feminino também – canta-se os dois versos iniciais dos “Combates Singulares”, assim grafados no texto da ópera:

“Fogo e mais fogo! / Fogo até morrer!”

A luta cresce cada vez mais. Atrás de um muro, há um novo clarão de incêndio e a fuga de um soldado. As mulheres, se ainda não cantavam o fugato, passam a fazer parte do coro, “estraçalham” o fugitivo, e a disputa ganha nova dimensão. Agora há luta no meio do palco, novos clarões de incêndio e a menina de uma das casinhas consegue ligar novamente o rádio que a mãe já desligara:

¹⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 30.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 89.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 92.

“O Fugato é interceptado por um violentíssimo clarão branco que ilumina toda a cena de sopetão por um segundo, feito bomba que arrebentasse (sem estampido, está claro)”

O rádio justamente avisa que o presidente Papai Grande fugiu e a revolução está prestes a ser vitoriosa. Uma das mulheres entra na luta, as janelas das casas vão se iluminando, o muro rui para mostrar que os revolucionários são cada vez mais estimulados a lutar, outras mulheres passam a combater e um grupo de deputados, em debandada, cai morto. Os revolucionários, todos, em coral misto, estão cantando os quatro primeiros versos do “Canto Guerreiro” dos Congos do Rio Grande do Norte, mas na versão poética do *Café*:

“É guerra! É guerra! / É revolução! / É de parte a parte / Fogo na nação!”
quando

“O rádio inicia a sua fala da ‘VITÓRIA’ e ‘O GRANDE CORAL DE GUERRA’ atinge o seu máximo de intensidade. Tudo se precipita em cena. Todas as janelas abríveis do outro lado da rua e no cenário de fundo, estão escancaradas, cheias de gente cantando incitantes, toda a cena está avermelhada pelos clarões dos incêndios, todo o casario dos arranhacéus de fundo iluminadíssimo em escarlate.”

Cabe esclarecer, ainda, que os textos musicais apresentados *Na Pancada do Ganzá* diferem um pouco daqueles colocados no libreto. “Combates Singulares”, aliás, traz duas melodias, a potiguar cantada por Jovino, e outra, cearense, também colhida pelo musicólogo. Para o *Fugato Coral* Mário de Andrade acata a primeira delas, mas altera a fórmula de compasso e a tonalidade: enquanto em “Combates” ela é apresentada em lá maior em compasso 2/4, no libreto ela vem transcrita para fá maior e no compasso quaternário.

Também transposta foi a melodia do *Grande Coral de Luta*, uma vez que no “Canto Guerreiro” ela é oferecida uma terça menor abaixo em relação ao trecho que está no libreto.

MÚSICA MECÂNICA

No segundo semestre de 1942, Mário de Andrade conta para Francisco Mignone que tem escutado discos de sua coleção à procura de “inspiração”, depoimento repetido meses após na “Introdução” que abriria o “livreco” do *Café*. A inspiração buscada em modelos de cantigas gravadas em disco talvez não fosse surpresa para o compositor, pois, como foi narrado, o escritor anotou, no Argumento de *Maracatu de Chico Rei*, o nome de uma peça ouvida em disco Colúmbia lançado no carnaval de 1933. Tratava-se da *Cambinda briante*, de autoria de Calazanas e Rangel, dupla também conhecida como Jararaca e Ratinho.

Para o *Café* Mário tem em mente outro disco e nas duas ocasiões citadas acima o escritor fixa seu olhar na embolada *Andorinha preta*, de Breno Ferreira, a matriz de sua própria *Embolada da Ferrugem*. Mas no manuscrito do arquivo do musicólogo um conjunto de pequenas notas reunidas sob o título *Concepção estética* indica que antes de fixar-se na *Andorinha* ele estudara outros exemplares de sua seleta discoteca:

Café

Disco 236

Samba do Partido Alto

Ah! hu! Lahô!

Êxodo

Canto dos casados e solteiros intercalado dos uivos e lamentos dos velhos.

V. Toada de Mutirão meu disco nº 270.

Café

Embolada e coro

Ver o Samba do Partido Alto 238 (não está na Disc.) e Andorinha Preta 255

Despertam a atenção do poeta que procura um “tom” a peça gravada, em 1931, pelo Grupo da Guarda Velha, *Ha! Hu! Lahô!!*, de Ernesto dos Santos, João da Baiana e Pixinguinha, e *Nazaréo*, de João Dória Correia, interpretado pela Turma do Bonfim, em 1932. Dois sambas do partido alto, dos quais o primeiro merece destaque do musicólogo na capa de seu exemplar:

“Disco notável que exemplifica bem as minúsculas variantes grupais duma forma coreográfica genérica, determinando denominações novas,

riqueza de nomenclatura, Chula raiada, samba do Partido Alto...”. “A chula raiada é uma obra-prima. Reparar que tem um certo ar de samba rural”¹⁶⁹.

Mas, em 1942, o foco de interesse de Mário de Andrade está voltado para as soluções possíveis na combinação entre cantor solista e coro, solução que não encontra em nenhum dos sambas em questão. Logo, recorre a outro exemplar de sua discoteca, pensando aproveitar a solução poético musical da *Toada de Mutirão* registrada por Cornélio Pires e Zé Messias, desta vez para o *Coral do Êxodo*, especificamente para o “Canto dos casados e solteiros intercalado dos uivos e lamentos dos velhos”. Na capa já registrara:

“Outro disco de valor científico quanto à toada de mutirão. O outro lado é arranjo, e o aboio ouvido na feira de Sant’ana do Livramento, me confessou o próprio Cornélio Pires, está mal reproduzido”¹⁷⁰

Entretanto, é possível imaginar que um quinto disco de sua coleção tenha sido útil, agora para o *Madrigal do Truco*, da primeira cena do primeiro ato. A moda de viola de Laureano e Soares¹⁷¹, *O jogo do truco*, abre com a fala de dois homens em plena partida: “Toma três, papudo”, ao que o outro responde “Toma doze, rapaz, seis é pouco”. E a conversa entre eles, inflamados pela contenda, é mediada pelos modinheiros que cantam para acalmar o ambiente.

No mesmo manuscrito do *Café*, distante fisicamente daquelas três notas reproduzidas acima, há um outro número apontando para um disco. Numa folha destacada de bloco de bolso onde Mário de Andrade esboça versos que seriam depois incorporados ao *Coral do Abandono*, o número “47527” é do disco que traz *Arribeño Resay* (lado A) e *Salitre Cue*, classificadas, no selo do registro, como polcas paraguaias, interpretadas por Fernando Moreno e sua Orquestra Típica. A gravação não consta da

¹⁶⁹ Disco 236: Lado A: SANTOS, E. dos, BAIANA, J. e VIANA, A.. *Ha! Hu! Lahô!!*: Samba do Partido Alto; lado B: IDEM. *Patrão prenda seu gado*: Chula Raida. Grupo da Guarda Velha. Disco Victor nº 33492; Disco 238: Lado A: CORREIA, João Dória. *Governadô*: Embolada; lado B: IDEM. *Nazaréo*: Samba do partido alto. Turma do Bonfim. Disco Victor nº 33545.

¹⁷⁰ Disco 270: Lado A: OLIVEIRA, Angelino de. *Cantando o Aboio*. Letra de Cornélio Pires. C. Pires com Maracajá e Os Bandeirantes; lado B: ANÔNIMO: *Toada de mutirão*. Cornélio Pires com Zé Messias e parceiros. Disco Colúmbia nº 20033.

¹⁷¹ Disco 251: Lado A: LAUREANO e SOARES. *A madrugada*: Moda de viola. Laureano e Soares; Lado B: IDEM, *O jogo do truco*: Moda de viola. Idem. Disco Arte-phone nº 4079. Nota de Mário de Andrade, na capa: “Parece que quando a moda é em redondilhas o ritmo é binário simples, quando em pentassilábicos surge o binário composto”.

coleção de discos de Mário de Andrade, mas fora anunciada no suplemento *Discos Victor Brasileiros*, de junho de 1933. Explica-se: no terceiro ato, quando a “revolução vitoriosa” começa a dominar a cena, uma menina, filha de operário desempregado, liga o rádio para se distrair. O locutor, entre uma notícia e outra, coloca um disco para entreter os ouvintes e, durante certo tempo, o poeta pensou utilizar, para a finalidade em questão, uma polca paraguaia substituída, na versão que conclui em dezembro, por uma “Valsa Besta”, legando, ao compositor, a tarefa de compor o tema que lhe aprouvesse.

A audição dos discos pré-selecionados por Mário de Andrade, exceção feita ao de polca paraguaia, sugere que ele buscava, para o *Café*, exemplos onde a participação do coro promovia variedade de combinações nos duetos com solista. Na verdade, a ele não importava que fossem cocos, sambas ou emboladas, embora nutrisse grande predileção por estas últimas. Cabe recapitular que em 1926 a *Maroca*, ou melhor, a *Viola quebrada* fora desenhada sobre o ritmo melódico de *Cabocla do Caxangá*, de Catulo da Paixão Cearense, classificada como “embolada do norte” na edição que dela se incumbiu Villa-Lobos, pela Max Eschig francesa.

No início da década de 1930, debruçado sobre a rica documentação que trouxe do Nordeste no ano anterior, o jornalista e musicólogo conta para os leitores do *Diário Nacional*:

“A embolada não é uma forma musical, é apenas o nome das estrofes solistas nas canções nordestinas de origem coreográfica. É um processo de tirar o solo nessas cantigas e não compreende pois o refrão. E é só nas cantigas pra dançar, ou originadas de cantigas dantes funcionalmente coreográficas (quase que exclusivamente o samba, de que o coco é apenas a versão moderna), que o solista pode tirar emboladas. Numa toada sertaneja, numa moda, numa modinha, não existe embolada. Embolada vem de ‘bola’, palavra muito confusa na terminologia do cantador nordestino, e cujo sentido mais perceptível é: jeito poético-musical de cantar. O cantador nordestino fala constantemente na ‘minha bola’ pra englobar tudo o que corresponde à maneira pessoal dele cantar. E nos desafios avisa ao antagonista que lhe destruirá a bola e coisas assim. Darei exemplos disso num livro futuro. [...]”

Musicalmente o processo da embolada consiste numa linha de andamento rápido, onde abundam as notas rebatidas, e construída num ‘perpetuum mobile’, ‘movimento perpétuo’ em semicolcheias. O compasso no 2/4 usual”.¹⁷²

¹⁷² ANDRADE, Mário de. A Modinha. *Diário Nacional*, São Paulo, 14 maio 1930.

Em sua pequena discoteca Mário de Andrade pode escutar e analisar emboladas compostas por Jararaca (José Luís Calazans), J. Caramuru, Breno Ferreira, Antônio Magno, Pilé, João Dória Correia e Raul Torres¹⁷³. De algumas gosta incondicionalmente, como *Gato cabeçudo*, de Jararaca, “uma perfeição” que exemplifica a embolada urbana; ou o samba-embolada *Sabiá de favela*, de Antônio Magno, cujo refrão, “lindo”, é filiado a alguma “melodia de samba rural urbanizado no ritmo”; *Pinga-fogo*, de Pilé, também é tida por ele como “excelente”.

No entanto, das onze emboladas e dois sambas-emboladas que escuta em seus discos, só em Breno Ferreira o escritor encontrará a arquitetura ideal para sua *Embolada da Ferrugem*. Trata-se do disco em que de um lado o Trio LND e Conjunto Regional interpretam, *Andorinha preta* e, do outro, o mesmo Breno Ferreira e o Conjunto Ubiratã tocam *Caçador Ôi*, de Maximiano Francisco da Costa. Ele tanto gostava deste disco que anotou em sua capa: “Disco lindo, apesar do pistão indiscretíssimo do *Caçador*. Notar a excelente liberdade rítmica na dicção da embolada”¹⁷⁴. Na verdade, das onze emboladas que possui, *Andorinha Preta* é a única em cujo refrão o solista canta em contraponto com o coro, solando apenas os versos da embolada, uma sofisticação do processo cantador dos cocos, em “forma antifonal”, ou seja, como pergunta e resposta.

¹⁷³ CALAZANS, José Luís Rodrigues. *Gato cabeçudo*: Embolada. Calazans (Jararaca) com o seu grupo; IDEM. *Vamos apanhar limão*: Toada nortista. Calazans com coro e seu grupo. (Disco Odeon nº 10398); CALAZANS, J. Luís Rodrigues. *Vapô do Jequiá*: Embolada. Calazans (Jararaca) com o seu grupo; IDEM. *Ôi Dadá*: Coco nortista. Calazans (Jararaca) com o seu grupo (Disco Odeon nº 10473); CARAMURU, J. *Isquipac-Isquipu*: Embolada. Breno Ferreira e Choro Victor; VIANA, A.. *O urubu e o gavião*: Choro. Alfredo Viana. Solo de flauta com violões e cavaquinho. (Disco Victor nº 33262); JANINI, José e FERNANDES, Lilinha. *Mentiras*: Embolada. Breno Ferreira acompanhado de Choro e coro; FERREIRA, Breno. *A pombinha avuô*: Embolada. Breno Ferreira acompanhado de Choro e coro (Disco Victor nº 33364); MAGNO, Antônio. *Sabiá de favela*: Samba-embolada. Grupo Batutas Rioclarenses; MAGNO, Antônio. *Pinto danado*: Samba embolada. Grupo Batutas Rioclarenses (Disco Victor nº 33356); GRANY, Atilio. *Lá vem ele*: Toada nortista. Pilé acompanhado de Choro e Coro; PILÉ. *Pinga-fogo*: Embolada. Pilé acompanhado de Choro e Coro (Disco Victor nº 33365); MAGNO, Antônio. *Homem que chora*: Samba. Grupo Batutas Rioclarenses; IDEM. *Deixa a véia vadiá*: Embolada. Grupo Batutas Rioclarenses (Disco Victor nº 33376); CORREIA, João Dória. *Governadô*: Embolada. Turma do Bonfim; IDEM. *Nazaréo*: Samba do partido alto. Turma do Bonfim (Disco Victor nº 33545); TORRES, Raul. *O tiê, o tiá*: Embolada. Torres e seu bando de Baitacas; IDEM. *Bananeira*: Batuque. Torres e seu bando de Baitacas (Disco Artophone nº 4023); TORRES, Raul. *Pé de briga*: Embolada. Raul Torres e sua Embaixada; IDEM. *A morte de um cantadô*: Jongo. Raul Torres, Nestor Amaral e sua Embaixada (Disco Odeon nº 11238).

¹⁷⁴ Disco Colúmbia nº 22136.

A Embolada da Ferrugem

A primeira cena do segundo ato do *Café* envolve longa e sofisticada coreografia – prevista em detalhes na *Marcação* do libreto – inspirada que foi na coreografia de Kurt Jooss para *La table verte*, bem como no quadro onde Rodolfo declara seu amor a Mimi, em *La Bohème*, a partir da representação da Cia. Reis e Silva durante a temporada lírica de 1933. Apelidada por Mário de Andrade de *Câmara-Ballet*, compreende três números: *Quinteto dos Serventes*, *A Embolada da Ferrugem* e *A Endeixa da Mãe* e inicia “a seco”, sem abertura orquestral, com vozes masculinas acompanhando o solo do Deputado do Som-Só.

A cena do *Câmara-Ballet* é a melhor documentada no manuscrito do *Café*, não apenas pelas versões e notas que compõem o dossiê, mas pelo fato de ter sido longamente discutida com Francisco Mignone, por carta, bem como por ter sido foco privilegiado do autor ao narrar a gênese de seu libreto na *Introdução* escrita a 18 de dezembro de 1942. Após recapitular os impasses vividos na solução de questões plásticas e dramáticas relativas ao *Coral do êxodo*, a escolha do tema – o café – ou a colocação do solo feminino, o escritor localiza, cronologicamente, o amadurecimento para a concepção da obra:

“Em dois dias estava completa e pouquíssimo tive que modificar depois. A câmara se transformara no ‘Câmara-Ballet’, devido em principal ao puro acaso de um disco ouvido, belíssimo *Andorinha Preta*. É uma peça realmente admirável em que o canto estrófico solista se desenvolvia sobre um segundo plano coral, era o meu caso. Eu só pretendia pôr um solo na ópera toda e solo de mulher. Pois pra dar bem a sensação de farsa e vaia, antes dela cantar eu faria um deputado fazer um discurso de embolada sobre a ferrugem das panelas de cozinha. (A noção de inutilidade expressa pela imagem da ‘ferrugem das panelas de cozinha’ eu colhi muito moço ainda, em leitura ou conversa e sempre me acompanhou, sabe-me lá porque!) E a embolada se desenvolverá sobre segundo plano coral dos deputados se dizendo coisinhas inúteis, doencinhas, corridas de cavalos, exatamente na solução construtiva da *Andorinha Preta*. E ao ritmo gostoso, todos se embolavam de cá pra lá, dançandinho. E se eu fizesse um *ballet*! Veio a imagem da *Table Verte* genial, inesquecível, me fecundar. Vi as cores, vi a distribuição da marcação, gesto por gesto, vi os serventes que Francisco Mignone me pedira dum lado do palco, e pra compor o quadro vi logo outros cinco jornalistas do outro lado do palco, e vi o final, a endeixa forte e dramática da Mãe, me esquecera por completo da deputada trabalhista, o

povo das galerias chanfalhado, a Mãe presa, arrastada presa, enquanto soltava sons altíssimos, largos, sobre o fortíssimo do coral e da orquestra dominando. Será difícil a solução acústica do caso, mas eu não podia estar pensando muito em pormenores técnicos. Em mim os gritos da Mãe dominavam tudo, coros e orquestra.

Compus a Embolada mas larguei o 'Câmara-Ballet' em meio."

A *Embolada* é um solo masculino sobre base coral masculina com 6 estrofes de 8 versos cada, cantadas sobre um refrão cujo texto deveria ser escrito pelo compositor. Antecedida pelo *Quinteto dos Serventes* – para o qual Mário de Andrade oferece o discurso do Deputado-do-Som-só e cinco frases soltas para compor *A Baguncinha*, em coral misto – faz a transição entre o cômico balé do início da cena e a dramática *Endeixa da Mãe*.

No manuscrito do *Café* há oito versões parciais e/ou completas da *Embolada*, além das referências ao poema encontradas nas cartas trocadas entre o escritor e o músico, na *Concepção Melodramática* e na *Introdução*. Em relação às versões temos esquematicamente:

A) Em *Café* / *Notações já / inúteis*:

I) *Câmara dos Deputados*. Versão parcial trazendo os sete primeiros versos; datada, provavelmente, de 6 de outubro de 1942, conforme carta enviada a Francisco Mignone. Autógrafo a lápis preto; folha de papel jornal amarelecida pelo tempo com pontos de oxidação.

II) *Embolada* / *Última estrofe*. Versão abandonada do texto. Autógrafo a lápis preto; folha destacada de bloco.

III) *Embolada* / *Penúltima estrofe*. Fragmento do texto. Autógrafo a tinta vermelha; folha destacada de bloco.

IV) *Embolada* / *Estrofe final*. Fragmento do texto. Autógrafo a tinta vermelha; folha destacada de bloco.

V) *2º Ato - 2ª Cena - nº 2 / Discurso de embolada*. Autógrafo a lápis preto, folha de papel jornal datada "S. Paulo, 5 a 19-X-42" e assinada "MAndrade".

VI) *IIº ATO – Segunda Cena – Nº 2 – A Embolada – Discurso de Embolada*, contida em: *Café / Os textos* (Versão parcial do libreto). Datiloscrito original do autor, fita azul; não datada, mas posterior a 21 de outubro já que contém, entre os demais fôlios, a terceira versão da *Endeixa da Mãe*, cuja versão anterior é de 21 de outubro.

VII) (*SEGUNDO ATO – Primeira Cena*) / II / *A EMBOLADA DA FERRUGEM*, contida em: *Café / Oratório Secular / Tragédia Coral Secular*. Datiloscrito, fita azul, autógrafo a tinta preta datado e assinado “São Paulo 17-XII-42 / Mário de Andrade” com notas a tinta vermelha e azul e também lápis azul, vermelho e preto.

VIII) (*SEGUNDO ATO – Primeira Cena*) / II / *A EMBOLADA DA FERRUGEM*, em: *CAFÉ / (Tragédia Coral, em Três Atos)*. Datiloscrito original do autor, fita azul; assinado “Mário de Andrade”, a tinta preta e datado, a máquina, “São Paulo, Natal de 1942”.

O texto da *Embolada da Ferrugem*, aqui transcrito, baseia-se na versão assinalada como número VIII:

A EMBOLADA DA FERRUGEM

(No fim de cada estrofe os deputados aplaudem, convencionalmente frenéticos. E estão se conversandinho sobre como vai a saudinha, casinos, comissões, amantes, mulatas, corridas de cavalos e o presidente da República pôpô. Aos poucos, com o ritmo gostoso da embolada vão se movendo num vaivem de corpos agradável e em breve toda a câmara, a Mesa, deputados, jornalistas, serventes, está dançadançando no alegrete celestial. Uma voz da galeria gritará num momento dado, indignada, protestando.)

O Deputadinho da Ferrugem:

- 1ª Sobre a ferrugem
 Das panelas de cozinha
 Do país maior mistério
 Diremos uma cousinha
 O assunto é sério
 Que as cozinheiras já rugem
 Coléricas com a ferrugem
 Das panelas de cozinha.
- 2ª Sobre a cozinha
 Com ferrugem na panela
 Tragédia gloriosa e bela
 Desta pátria queridinha
 Ouvide! embora
 Nossas palavras se sujem
 No tremendal da ferrugem
 Das panelas de cozinha.
- 3ª Porque as panelas

Com ferrugem, meus senhores,
Na cozinha são penhores
De vitamina mesquinha
Pois a verdade
Não se oculta com a babugem
Da Oposição: há ferrugem
Nas panelas de cozinha.

4ª Dizer que não
Há ferrugem quem dirá
Nas panelas de cozinha
Garantimos que isso há
Juramos que há
E os maus não tujem nem mujem
Pois bem sabem que há ferrugem
Nas panelas de cozinha.

5ª E tantas provas
Da cozinha não encobrem
Que as panelas se manobrem
Com essa ferrugem daninha
E se quiserdes
Damos prova de lambujem
Rejurando que há ferrugem
Nas panelas de cozinha.

6ª E se a ferrugem
Não sairá sem mais aquela
Da cozinha na panela
Por ser cousa comezinha
O que propomos
É deixar que se enlambuzem
Nossos lábios com a ferrugem
Das panelas de cozinha.

Considerando-se cada uma das estrofes do poema temos:

Para a 1ª estrofe, quatro versões: uma manuscrita com rasuras a lápis preto – indicada acima como I), passada a limpo em carta de 6 de outubro para Mignone onde apresentará uma única variante, no 6º verso – e três datiloscritas, indicadas como VI), VII e VIII;

Para as 2ª, 3ª e 4ª estrofes há quatro versões: a de 19 de outubro – V – e as de números VI, VII e VIII;

Para as duas últimas estrofes, uma peculiaridade: além das versões constantes nos mesmos fôlios que as estrofes de 2 a 4, há duas outras versões para cada uma delas, mas distribuídas em 3 folhas: II, III e IV;

Assim, pela descrição sumária desta parcela do manuscrito, pode-se concluir que a *Embolada da Ferrugem* não foi escrita como um todo, de maneira ininterrupta, mas estrofe por estrofe, em momentos distintos. De fato, na carta a Francisco Mignone do dia 6 de outubro, Mário de Andrade envia só a primeira estrofe e dois versos de uma “base coral”, mas a 15 de outubro anuncia já ter outras duas alinhavadas – provavelmente as duas últimas.

Da base coral – “Andei muito gripado, não ganhei quatro sessões/ O Estado é muito ingrato não me paga as comissões” – versos a serem cantados pelos deputados, há três versões praticamente idênticas, duas delas nas cartas enviadas a Francisco Mignone a 6 e 15 de outubro, e a outra no maço “Café/Notações já inúteis”, aqui indicada como I. Como foi dito anteriormente, a matriz de Mário de Andrade para escrever sua *Embolada da Ferrugem* é a embolada *Andorinha Preta*, composição de Breno Ferreira sobre temas populares, peça que se vulgarizou enormemente graças à beleza melódica do refrão cantado em contraponto com o coro. No refrão, enquanto o solista canta

“Ôi, andorinha preta / De as’arripiada / Ôi, vai dormi teu sono,
andorinha ôi / Que é de madrugada.”

O coro canta

“Eu tenh’um’ andorinha que me fugiu da gaiola” (bis)

A embolada propriamente dita é cantada pelo solista:

“Saiu um frege / Lá na casa da Maria / Bofetão pancadaria, / Tapa olho e alvoroço / Saiu cascudo / Bate boca correria / Só porque Mané dizia / Que minhoca tem pescoço.

Chico da venda / Que a muié não se agüenta / Diz que ela é uma cobra / E tem cabelinho na venta / Se é verdade / E pesasse na balança / Da venta da minha esposa / Sairia duas trança

Oi neste mundo / O que meu coração não qué / É muié muito pintada / Toda cheia de ané / Não gosto de patente / Nem tão pouco de ané / Todo home tem vergonha / É dotô o coroné”

No segundo semestre de 1942 Mário de Andrade retomará o mesmo processo de construção de *Coco do Major*, para o qual adotara a métrica do *Vapor de seu Tertulino*, usando agora a métrica de *Andorinha* para a *Embolada da Ferrugem*, como se observa na ilustração musical:

ANDORINHA PRETA

Ô an - do - ri - nha pre - ta

Eu ti- nhu-man-do - ri-nha que me fu - giu da gai - o-la Eu ti-nhu-man-do - ri-nha que me fu-giu da gaiola
An-dei mui - to gri- pa-do, não ga-nhei qua-tro ses-sões OEs-ta-doé mui-toin-gra-to, não me pa-gaas comissões

D A A D

de a - sar - ri - pi - a - da

- o-la Eu ti- nhu-man-do - ri-nha que me fu - giu da gai - o-la Eu ti-nhu-man-do - ri-nha que me fu-giu da gaiola
- sões An-dei mui - to gri- pa-do, não ga-nhei qua-tro ses-sões OEs-ta-doé mui-toin-gra-to, não me pa-gaas comissões

D A A D

Ô vai dur-mi teu so- noan-do - ri - nha

- o-la Eu ti- nhu-man-do - ri-nha que me fu - giu da gai - o-la Eu ti-nhu-man-do - ri-nha que me fu-giu da gaiola
- sões An-dei mui - to gri- pa-do, não ga-nhei qua-tro ses-sões OEs-ta-doé mui-toin-gra-to, não me pa-gaas comissões

D D7 D7 G

que é de ma - dru - ga - da

- o-la Eu ti- nhu-man-do - ri-nha que me fu - giu da gai - o-la Eu ti-nhu-man-do - ri-nha que me fu-giu da gaiola
- sões An-dei mui - to gri- pa-do, não ga-nhei qua-tro ses-sões OEs-ta-doé mui-toin-gra-to, não me pa-gaas comissões

D A A D

Eu tenho um'andorinha que me fugiu da gaiola
Andei muito gripado, não ganhei quatro sessões

Eu tenho um'andorinha que me fugiu da gaiola
O Estado é muito ingrato, não me paga as comissões

10

Sa- iu um fre-ge Lá na casa da Ma-ri-a Bofetãopan-ca-da-ri-a, Ta-pa o-lhoe al-vo-ro-ço Sa - iu ca
 So-brea fer-rugem Das pane-las de co-zinha Do país maior mis-té-rio Di-re-mos u-ma cou-si-nha Oas-sun-to
 cu-do Ba-te bo-ca corre-ri-a Só porque Mané di-zi-a Que minhoca tem pes-co-ço
 sé-rio Que as cozinheiras já ru-gem Coléricas coa fer-ru-gem Das pa-ne-las de co - zi-nha

D A7 D A7 D

Cabe acrescentar que nas versões da poesia datadas a 17 de dezembro e, dias depois, no Natal de 1942, versões onde a *Embolada* alcançara sua forma mais elaborada, não constam duas indicações importantes a respeito da prosódia. Além disso, o refrão sugerido por Mário de Andrade também desaparece.

Em meados de outubro, quando a *Embolada da Ferrugem* ainda ocupava parte da segunda cena do segundo ato, o poeta cuidadoso anotou:

“(O cantor não se incomodará absolutamente com a tônica das palavras. Seguirá exclusivamente os acentos do ritmo musical da embolada, deformando caricatamente os acentos das palavras faladas, quando isso acontecer./ No fim de cada estrofe ou no segundo plano coral, ou num refrão especial coral, ou mudamente, haverá sinais de aprovação e aplauso dos deputados e Mesa e o deputadinho se pavoneia todo, de mãos nas ancas, agradecendo pra um lado e outro. No fim da terceira ou quarta estrofe, dependendo da vontade do compositor e como vai se conduzindo a música, uma Voz das galerias exclama:

A Voz das Galerias: – Pra que panela se não tem o que cozinhar!”

Uma última observação deve ser feita, no que diz respeito ao confronto entre as versões de 17 e 24 de dezembro: trata-se da inversão na ordem dos 3º e 4º versos da 1ª estrofe. Na primeira a seqüência dos versos é “Diremos uma cousinha / Do país maior mistério” e na outra os versos figuram na ordem inversa.

TRÊS DATAS E UMA COREOGRAFIA DE KURT JOOSS

Em meados de dezembro de 1942, quando Mário de Andrade redige a *Introdução* para seu “livreco”, além de confessar os misteriosos trajetos da criação, dando indicações dos caminhos percorridos para a composição do texto de *Café*, ele também fornece os elementos “fecundantes” da concepção melodramática. Um deles, como já foi demonstrado, remonta a 1933, quando a Cia. Reis e Silva apresenta a *Bohème* na temporada lírica de São Paulo: a declaração de amor de Rodolfo cantando o seu amor por Mimi, sentado a cavaleiro numa cadeira, é cena que inspirará a cavalcada dos jornalistas na Câmara dos Deputados. No entanto, a sessão de trabalho onde os políticos decidirão os rumos das vidas dos desempregados do campo e da cidade que sofrem com a crise do café é séria e ao invés da Mãe ser uma camponesa ou esposa de algum carregador do porto, ela é uma deputada. Logo, ao esboçar as primeiras idéias e cenários, o escritor planeja uma cena de sátira do seguinte modo: “Câmara – Ataques ao Presidente – Defesa – Fala da deputada mãe e trabalhista (único solo)”.

Os cenários esboçados condizem com a solenidade da sessão tendo a mesa de reuniões em primeiro plano e, ao fundo, a galeria onde o povo acompanha o desenrolar dos fatos. A legenda esclarece: “A mesa da presidência está embaixo com presidente e secretários de costas pro público”.

Em julho de 1940, a Companhia de Dança de Kurt Jooss apresenta quatro coreografias do repertório do grupo em turnê brasileira nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. *La Table Verte* figura entre elas, uma paródica dança macabra colocando a nu a política alemã que conduz Adolph Hitler ao poder, um espetáculo que mescla dança e teatro. O volante usado para a propaganda do espetáculo traz, em uma das faces, a explicação: “Ballets Jooss – É o teatro – Teatro da Dança”. Abaixo, a fotografia de uma das imagens da coreografia, dez personagens trajados com fraques e polainas rodeando uma mesa retangular.

Kurt Jooss (1901 – 1979) estudara dramaturgia e dança na Alemanha, Áustria e França, tendo trabalhado sob a orientação de Rudolf Laban, quando em 1932 monta *La Table Verte* no Teatro des Champs Elysées, em Paris, e recebe o primeiro prêmio do Concours de Choréographies des Archives Internationales de la Danse. Com forte carga

expressionista, o quadro de abertura simbolizava os políticos reunidos em torno de uma mesa de conferências diplomáticas, coberta por um pano verde e, declarada a guerra, os quadros seguintes mostravam seus efeitos nocivos para os indivíduos de uma sociedade.

Desde um soldado até uma jovem mãe, todos eles contracenavam com a ameaçadora figura da morte e, finalizada a guerra, a mesa verde voltava à cena, bem como as negociações diplomáticas, agora decidindo a reinstauração da paz, uma possível alusão aos jogos de azar que transcorrem em torno de mesas também cobertas com um pano verde.

De fato, com a perseguição e posterior exílio de Jooss, um judeu alemão que deixa seu país natal pedindo abrigo na Inglaterra, a coreografia sobre música de F. A. Cohen foi tomada como símbolo de resistência à opressão nazista. A “mesa da presidência” que Mário idealizara em 1933 se desloca no espaço e toda a sátira da Câmara de Deputados será embebida da imagem de Jooss, tanto pela carga política que inspira no autor, quanto para quebrar a seriedade da situação e fornecer ao compositor outras possibilidades dramáticas.

Desenho de Mário de Andrade para a cena da Câmara dos Deputados [1933]

Em 1970, ao analisar a concepção melodramática do libreto de *Café*, Oneyda Alvarenga afirma:

“Para mim, o *Café* mostra ainda, dramaturgicamente, a influência do admirável *ballet* moderno *La Table Verte*, criado pelo Ballet Jooss e por este conjunto apresentado no Rio de Janeiro e em S. Paulo, em julho de 1940. Entrando num daqueles seus entusiasmos enormes diante do que o tocava muito, Mário ficou tomado de amor por *La Table Verte*, uma fustigação social cheia de legítima beleza. Realmente, uma obra-prima.”

Do Rio de Janeiro ele escreve para a amiga:

“[...] peça pro Sérgio [Milliet] por mim, fazer alguma propaganda pelo *Estado* [de S. Paulo] dos *ballets* Jooss que vão pr’aí. É uma maravilha e estão sendo pouco bem sucedidos aqui. É uma maravilha e não deixem de ver a *Table Verte* que é um colosso ¹⁷⁵”.

Embora a imagem de uma Câmara dos Deputados onde nada se resolve de interesse coletivo fosse já bem antiga para o escritor, *La Table Verte* redimensiona o papel da sátira dentro do libreto e a cena transforma-se em imensa pantomima em que jornalistas com lápis gigantescos anotam o “nada” e brincam em suas cadeiras girando em círculo ao redor do palco. É sem dúvida em Kurt Jooss que o escritor pensa ao redigir uma observação na *Marcação* do libreto, quando o “Deputadinho da Ferrugem” prepara-se para cantar a *Embolada da ferrugem*:

“Nota: (Não é possível fazer toda a marcação do “Câmara-Ballet”. Isso deve ser confiado à invenção de um mestre-de-bailado inteligente, estrangeiro, de seus quarenta e cinco anos, que fará o favor de perceber a intenção de vaia do Autor, e consiga alcançar o grotesco, o sublime da farsa, num artificialismo desbragado, até o instante em que a Mãe principia falando. O povo das galerias não entrará um só momento no bailado rítmico, terá sempre gesticulação humanamente realista, assim como a Mãe. Mas há que variar todo o *ballet* por mil e uma invenções grotescas. Por exemplo: uma vez de todos terem acordado juntos, poderiam ritmicamente ter acordado uns depois dos outros.)”

A coreografia de Kurt Jooss talvez tenha sido muito mais importante para Mário de Andrade do que ele mesmo confessa na *Introdução* do libreto. É possível até que ela tenha motivado a retomada da composição do texto, plano adormecido desde 1933.

¹⁷⁵ ALVARENGA, O. *Mário de Andrade, um pouco*. Ed. cit., p. 57. (Carta de 17 de julho de 1940).

Explica-se: os três maços que compõem o manuscrito encaminhado à Editora Gaveta foram abrigados no interior de uma pasta onde a caligrafia do escritor desenha com lápis vermelho o título do poema e três datas: “1935 – 1939 – 1942”.

A datação é curiosa porque as primeiras idéias do escritor para o poema são oriundas da temporada lírica de 1933 e não 1935. Mas a segunda data, 1939, também suscita olhar detido sobre a gênese do *Café*.

Como foi dito, em 1938 Mário de Andrade muda-se para o Rio de Janeiro e busca o aconchego de amigos cariocas e/ou radicados na Capital Federal, fugindo da hostilidade dos subordinados de Júlio Prestes. Dentre os amigos destaca-se a figura de Francisco Mignone, mas o momento do reentrosamento da amizade precisa ser retomado. Em 1937, Mignone viajara à Alemanha com o auxílio do Departamento de Cultura de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade, e, no ano seguinte, o compositor volta ao mesmo país, prosseguindo viagem de concertos até a... Itália! “Flertando” com o integralismo, exatamente quando Mário de Andrade chega ao Rio de Janeiro, seria de esperar o movimento contrário ao que de fato se operou, naturalmente era de se esperar a repulsa entre os dois já que o poeta era anti-fascista. Deste período, as informações biográficas que ficaram dão conta de que “por volta de 1939” Mignone “se viu a braços [sic] com uma crise de consciência artística de que penosamente se liberta”¹⁷⁶.

O relato é de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que atribui tal crise às “dúvidas quanto à qualidade e, principalmente, a originalidade da sua produção”, acrescentando que o apoio para superar tal impasse é encontrado em Mário de Andrade que punha “todo o seu grande coração e o seu grande espírito na tarefa de restituir ao amigo a confiança vacilante”. Chega, mesmo, a escrever um artigo sobre o músico quase que o retratando ao assinalar “as indecisões, as inquietações, os descobrimentos ofuscantes e traiçoeiros, os perigos nacionalistas, a insidiosa e mortífera iara internacional”¹⁷⁷.

Resulta do amparo ao amigo compositor o estímulo para que ele voltasse a escrever música e, pelo que se acompanha parcialmente nas cartas de Francisco Mignone para Mário de Andrade, a “confiança” se edifica na criação de quatro trabalhos de

¹⁷⁶ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “Si alza la tela”. In: MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*, p. 21.

¹⁷⁷ Apud. página 21 do texto de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo acima citado.

envergadura: o *Espantalho*, a *Sinfonia do Trabalho*, *Festa das Igrejas* e os *Quadros Amazônicos*.

Apesar da memória claramente ter traído o escritor ao registrar a primeira data na pasta que Luís Saia encaminha para a Editora de Clóvis Graciano, fica a dúvida quanto à segunda data, 1939. A se considerar o peso da amizade e o estímulo encontrados em Francisco Mignone e Liddy Chiaffarelli para que ele escrevesse o libreto a data pode estar correta porque consagraria a retomada da amizade, no Rio de Janeiro. No entanto, como tem sido visto até aqui, Mário de Andrade estabelece um forte vínculo com as matrizes que fecundam sua obra, caso da coreografia de Kurt Jooss assistida no ano de 1940. O mais provável é que a datação correta seja:

“Café

Tragédia Coral em 3 Atos

São Paulo

1933 – 1940 – 1942”

UMA OBRA SOFISTICADA

Perseguindo a idéia de que o *Café* é uma dança dramática porque implica, na sua gênese, várias melodias existentes no cancioneiro popular, formas poético-musicais bem delineadas e coreografias, ou seja, um texto que não segue o padrão de um libreto convencional onde, em geral estão indicados apenas os solos, diálogos, trios, etc., ocorre verificar quais os motivos que poderiam ter levado Francisco Mignone a não escrever a partitura.

De um lado, há que se recordar que o compositor, nos idos de 1934, confessara ao crítico paulista que nunca se sentira “à vontade escrevendo óperas”, mesmo depois de dois títulos do gênero em seu repertório, *L’innocente* e *O contratador de diamantes*. Sua personalidade artística, sua linguagem sinfônica associavam-no de tal forma à música lírica que durante sua vida foi instado em algumas situações a responder quais os motivos de não ter musicado o *Café*. As explicações, se não são conclusivas, apontam, contudo, para algumas possibilidades.

Ao completar 70 anos de idade, em abril de 1968, o *Jornal do Brasil* publica um depoimento do maestro onde ele narra:

“Mário deixou-me um libreto de ópera denominado *O café*. Obra muito sofisticada que não tive coragem de musicar. Desisti cedendo o libreto a Camargo Guarnieri, que nada fez”¹⁷⁸.

Meses depois, desta vez para o Museu da Imagem e do Som, volta ao tema em longo trecho que vale ser transcrito:

“A ópera *Café* foi feita debaixo do entusiasmo, quer dizer, o Mário de Andrade escreveu a obra num entusiasmo extraordinário. Há anos ele vinha pensando nela e quando disse que não escrevia mais ópera ele retrucou: ‘não, eu vou escrever um libreto para você’. Eu respondi: ‘não, Mário, não vou escrever ópera’. Ele insistia dizendo que ia me ajudar de todo o jeito, que nós íamos fazer essa ópera. Ele começou a trabalhar e a Liddy, naturalmente, que gostava de mim e tinha muita admiração pelo Mário, estimulava-me. Nesse ínterim, o Mário teve que fazer uma operação, extraiu os dentes todos, colocando dentadura superior e inferior, nunca me esqueço de uma carta que ele me mandou: ‘Mignone, está tudo muito bem, você não viu como está bonitinha a minha dentadura, hoje o meu sorriso é ótimo, mas perdi o gostinho de morder.’ Nesse período, o Mário acabou a ópera *Café* e veio ao Rio, juntou uma porção de amigos para assistir a leitura, Manuel Bandeira e outros. O Mário lia muito bem seus poemas, tinha uma expressão, e depois ele se entusiasmava. Causou um certo impacto, mas o Drummond olhava para mim completamente passivo, não disse uma palavra. Quando o Mário perguntou, ele disse: ‘Eu não entendo desse negócio de libreto de ópera.’, e foi embora. Tanto que depois escreveu uma carta ao Bandeira, pedindo que ele esclarecesse. Também eu não me manifestei. Recebi uma carta do Mário: ‘Devia ter tido a sinceridade de dizer que não tinha gostado’. Respondi: ‘Não é que eu não gostei, preciso ler, você manda para mim, que eu quero ler com mais calma e ver as possibilidades de se fazer uma ópera’. Até os temas ele me deu, mas achei que não dava para uma ópera. Então escrevi-lhe: ‘Com esses versos acho muito difícil...’. Ele mandou a música em disco para eu ter uma idéia. Tem um segundo ato onde os deputados estão em cima discutindo sobre a ferrugem das panelas, e embaixo, as mães com os filhos pedindo pão para aliviar a miséria. Era um contraste muito bonito, mas era um pouco sofisticado, porque, num teatro, como é que a gente vai fazer! Não se consegue manter aquela música dos deputados e embaixo esse drama. Não tenho essa técnica, nem esse talento, acho que nem o Villa-Lobos conseguiria, só um talento como Wagner, para essas coisas grandiosas.

¹⁷⁸ MIGNONE, F. Do nacionalismo à música pela música. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 abr. 1968. In: MARIZ, Vasco (org.) *Francisco Mignone: o homem e a obra*, p. 45.

Depois, numa ocasião, falei com o Manuel Bandeira que os versos do Mário são bonitos lidos por ele, nem sempre são musicais, não sugerem música.

[Um dos entrevistadores]: As árias são demasiadamente longas.

É, eles não sugerem música. Leio uma poesia três vezes, se eu guardo, é musical, sinto música. Então dei esse libreto ao Camargo Guarnieri. Quando ele viu que eu renunciei, ficou entusiasmado, disse que ia fazer. Seis meses depois, perguntei: ‘Camargo, como vai a ópera?’, ‘Ah, eu perdi o libreto’, ele respondeu e deixou passar.[...]”¹⁷⁹.

Embora os fios da memória se percam em meio a fatos e dados – um dos entrevistadores pergunta o ano no qual teria se dado tal leitura do libreto e Mignone responde: “Deve ter sido em 1949, 1950, poucos anos antes dele falecer” – em 1952 Guarnieri realmente recebeu o texto do *Poema*.

Nos idos das décadas de 1940 e 50 Francisco Mignone não pensava mesmo voltar a escrever para o teatro cantado. No entanto, em 1977, em outra entrevista, ele reafirmará a insistência de Mário de Andrade em trecho curioso. O repórter anuncia que o músico estava, então, dedicado à composição da quarta ópera de seu catálogo, *O sargento de milícias*, e ele explica:

“Mário de Andrade sempre insistiu para que eu fizesse esse trabalho, por considerar o romance de Manuel Antônio de Almeida o primeiro a focalizar os costumes e as tradições de uma época nossa. Mas só agora encontrei um libretista, que considero fantástico: Melo Nóbrega”¹⁸⁰.

Se é difícil saber quais as características de um bom libreto para o autor de *Maracatu*, a análise de Bruno Kieffer, a partir de dados fornecidos pelo compositor no início da década de 1980, pode avançar alguns pontos:

Kieffer tem acesso ao poema a partir da versão das *Poesias completas* tendo lido, portanto, a *Concepção Melodramática* e os versos, ou seja, ele não tem acesso à *Marcação* do libreto que conhecemos hoje através da versão que Luís Saia entregou para a Editora Gaveta. O compositor gaúcho conclui:

“Não se trata de uma ópera em sentido tradicional. A rigor, nem personagens não há. [...] À orquestra cabe a função de reforçar o clima

¹⁷⁹ *Francisco Mignone: Depoimento*. Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991. Coleção Depoimentos, p. 11.

¹⁸⁰ MARIZ, Vasco. *Op. cit.*, p. 47.

emocional. O poeta dá várias instruções a respeito, na parte explicativa. Vejamos uma delas:

‘A orquestra, de supetão, está agitadíssima, desagradável, quase tão irrespirável como o turbilhão que agita interiormente os estivadores.’ [...]

E por que Mignone não terminou seu trabalho? À nossa indagação, o compositor respondeu:

‘Esbocei algumas cenas de *O Café*.

O Mário queria que eu realizasse uma obra épica baseada na queda da rubiácea em 1929.

O trabalho de Mário como está impresso não é um ‘libreto’ que cria situações que permitam a um compositor possibilidades de ‘criar’ e ‘criar’ música. Versos muito longos e muita falação. Mário premido e reconhecendo que (afinal de muita discussão) eu tinha razão, pensou em elaborar um ‘libreto’. Mas a morte, o desaparecimento dele, me deixou na mão. O Manuel Bandeira e o Guilherme Figueiredo se ofereceram em ajudar na elaboração do que desejava. Mas tudo ficou, até hoje, nisso”¹⁸¹.

Na mesma direção também aponta o importante testemunho de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo reforçando o que já foi exposto. Vai, no entanto, um pouco além, após referir-se às “sugestões visuais e fônicas” do texto, afirmando que “Nunca escritor teatral foi tão exato na redação de sua obra, exprimindo tão claramente o que imaginara, embora invadindo o campo de seus colaboradores, o músico e o diretor de cena”¹⁸². Logo, morando na mesma cidade que Francisco Mignone, ao contrário de Kieffer, tem-se a impressão que Azevedo conheceu a *Marcação*.

Eis, porém, que Corrêa de Azevedo lança outra hipótese para a não realização da partitura ao lembrar que até aquele ano de 1947 – quando assina o texto em questão – Francisco Mignone ainda não musicara nenhuma poesia do autor da *Paulicéia desvairada*:

“Ele conhecia demais o amigo escritor, com o seu acerbo criticismo e aquela consciência da obra de arte, que o levava a rejeitar tudo o que não estivesse estritamente de acordo com a sua imaginação e concepções. Pela primeira vez, pois, ia abordar essa poética na partitura do *Café*. A tarefa era delicada e vultuosa; sobretudo muito difícil, porque a novidade de concepção da obra literária deixava inúmeros problemas de árdua solução para o compositor resolver”¹⁸³.

¹⁸¹ KIEFFER, Bruno. *Mignone vida e obra*. Porto Alegre, Movimento, 1983, p. 27.

¹⁸² AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Op. cit.*, p. 33

¹⁸³ *Idem, ibidem*, p. 34.

Não há que se buscar um motivo único para a não realização da partitura por Francisco Mignone, persiste, no entanto, um tom geral de que naquele início da década de 1940 ele não queria voltar a escrever para o teatro cantado. Acrescente-se o fato de que após ter trabalhado em outros dois libretos, ter considerado que o texto ou não sugeria música porque os versos eram muito longos ou implicavam em muitos diálogos. Mas talvez sua percepção de que o poema não propiciava “situações que permitam a um compositor possibilidades de criar música” encontre eco na análise de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo de que o *Café* tem muitas sugestões musicais a ponto do escritor “invadir” o campo do músico.

Não é o caso de se imaginar que o escritor desconhecesse as peculiaridades do trabalho musical sobre um libreto, embora sua própria experiência se limitasse à parceria com Camargo Guarnieri em *Pedro Malazarte*. E pelo que já foi exposto em capítulo anterior, é patente que o texto redigido em 1928 para a partitura de Guarnieri é fruto de um impulso, composto em uma só “penada”, ao sabor da alegria encontrada em novo desafio. Já o *Café* carrega consigo uma carga bem diversa porque implica em concepção que nasce plasticamente e é alimentada pela vivência do estudioso dos cantares populares do brasileiro. Mesmo antes de pretender escrever um outro libreto Mário de Andrade sistematiza suas pesquisas sobre nosso populário musical colecionando cantos e bailados do Norte e Nordeste, principalmente. Embasa tais pesquisas numa série de discos comerciais e alimenta um “repertório interno” de intenções musicais e dramáticas que desaguam em seu segundo libreto, assim como chegaram a pincelar dois outros projetos, para o oratório *A Criação* e para a ópera *Macunaíma*. Mas a diferença fundamental entre os dois momentos – 1928 e 1942 – é, sem dúvida, a comoção da guerra que devasta a alma do poeta musicólogo, empenhado que está em fazer arte de combate, que seja útil e direta. Mais um motivo, então, para que busque, no próprio povo, aquela que considera a forma mais acabada de representação coletiva, a dança dramática.

Em janeiro de 1944, escrevendo a Manuel Bandeira, o musicólogo confirma o exposto acima. Segundo Marcos Antônio de Moraes, trata-se de trecho que o missivista não chega a enviar incitando o amigo a “engajar-se na literatura de combate”¹⁸⁴. Faz uma

¹⁸⁴ ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit., p. 667-669.

consulta a respeito da tradução para o inglês de certo verso composto para seus novos *Epigramas políticos*, entregues para Camargo Guarnieri musicar, e discorre sobre a solidão que tem sentido, “não só preocupado, mas absurdizado e apaixonado com o não-colaboracionismo do Brasil nessa guerra.”

“É uma pena. Tenho pensado muito em você, sentido mais que nunca a saudade da sua arte estes tempos. Não falta gente em redor, mas eu me sinto prodigiosamente solitário, talvez nunca eu já tenha me sentido tão solitário como agora... E principalmente de você é que eu sinto falta especial pelo que eu não sou, sinto saudade. Eu, fazendo agora, me degrado. É engraçado: eu me degrado justo fazendo aquilo que eu mais sou: arte interessada, poema de circunstância. Não: arte interessada não, não me degrada, mas precisa esperar até que chegue o momento de o fazer, como no caso do poema coral do *Café* que esperou sete anos. Mas sinto agora com estes “Epigramas políticos” que não tenho aquela força de beleza, aquela exigência estética que você tem, e que leva à paciência de criar sempre bem-feito, mesmo no passageiro.”

Não é impossível construir uma partitura de orquestra sobre o texto de uma dança dramática, mesmo porque como o escritor assegurava em cartas ao compositor, ele teria toda a liberdade para sugerir, emendar ou pedir para reescrever as passagens que lhe conviessem. Como poeta/compositor ele mesmo se encarregara de sugerir, na *Marcação*, pontos onde previa aberturas, interlúdios ou trechos orquestrais mais longos. O que Francisco Mignone recebe pelo correio, em dezembro de 1942, é uma seqüência de textos corais, “quadros-vivos” que o poeta/diretor de cena também imaginara na *Marcação*, estabelecendo, pode-se dizer, uma “suíte coral”. Porém, o músico se queixa da falta de um libreto tal qual a prática operística de seu professor Vincenzo Ferroni lhe ensinara e imaginar que Mignone não tenha visto no texto as situações necessárias para a partitura de uma ópera fica, no entanto, apenas para a imaginação. Mignone era operista de *métier*, tocara e assistira espetáculos desde a infância e, em 1942, já contabilizava dois títulos de ópera em seu catálogo. Repetindo, ele teve, provavelmente, mais de um motivo para não compor a música de *Café* e a impossibilidade para realizá-la talvez tenha residido, entre outros, no temor de transpor o sonho de Mário de Andrade para a realidade, pois, sabia que o escritor cristalizara um “som” para seu libreto, um “volume sonoro” que caberia a ele tentar traduzir.

PARTE II

Mário de Andrade: esboço de cenário para o terceiro ato da ópera [1933]

Café¹
Introdução

¹ Introdução. Manuscrito autógrafo a lápis preto. Datado: “S. Paulo - 18 - XII - 42” a “S. Paulo - 21 - XII - 42”; assinado “Mário de Andrade”. Capa improvisada em folha de papel ofício dobrada ao meio; títulos “Café” a lápis vermelho e “Introdução” a lápis azul; 32 folhas de papel jornal amarelecidas pelo tempo (22,5 X 32,5cm), numeradas em arábico, 2- 32, folha nº 183 e 214, na numeração da pesquisa, datadas pelo autor, folha nº 190 ocupada frente e parte superior do verso, a partir da 2ª folha pontos de oxidação; grifo duplo a lápis vermelho em “Café” e grifo azul em “Introdução”; rasuras a lápis preto: supressão, correção, substituição, acréscimo e deslocamento; nº 182 – 214. A escritura, como pode se verificar na reprodução facsimilar do documento, apresenta-se como uma única versão A, contendo duas etapas ou campanhas de redação: (a) e (a1). A primeira etapa, (a), corresponde a emendas realizadas no correr do lápis antes do término do texto; a segunda, (a1), mostra-se como resultado da leitura do texto concluído, quando o escritor realiza sobre ele supressões, acréscimos, deslocamentos, substituições ou alterações na pontuação.

Nota da Pesquisa: Em 1943, no rodapé Mundo Musical, da *Folha da Manhã*, Mário de Andrade aproveita parcela do texto em dois artigos, editados em semanas consecutivas, “Do teatro cantado” e “Psicologia da criação” (4 e 11 de novembro, respectivamente). No primeiro aproveita a seqüência de parágrafos de 2 a 10; no outro, após novo trecho introdutório recuperando idéias do artigo da semana anterior, vale-se dos parágrafos 11 a 15 desta Introdução, embora desenvolvendo certos temas com mais largueza para os leitores do jornal. (V. Coli, Jorge. *Música Final*, Campinas, Editora da Unicamp, 1998).

INTRODUÇÃO

São Paulo, 18 de dezembro de 1942

O oratório secular que eu publico agora é fruto de uma lenta gestação. Curiosa talvez e talvez digna de ser contada pelo que poderá trazer de esclarecimento, de incentivo e auxílio a artistas jovens.

Mais ou menos por 1933 e 34, sendo então crítico musical do *Diário de S. Paulo*, ou talvez 1932, não lembro a data exatamente, eu já estava fatigado de dar murro em faca de ponta, com a violência dos meus ataques à ópera e às temporadas líricas. Por esse tempo veio fazer temporada, e temporada pretenciosa em pleno Teatro Municipal uma Companhia Lírica brasileira, fiquei desanimado.²

Era, como são todas as nossas companhias líricas, uma dessas, menos tentativas, que miragens desordenadas, mistura de vaidade, ignorância, pretensão desmedida e sonho ingênuo, sem nenhum profissionalismo legítimo. E esta era decerto a sua maior credencial de perdão. Se ajuntara ao léu do acaso, com esses elementos cantarinos que tanto um é barbeiro como outro professor de canto, italianos, filhos de tenores, emissores

² **Nota da Pesquisa:** A temporada lírica de 1933 acompanhada pelo então crítico do *Diário de S. Paulo* estendeu-se de julho a dezembro, a cargo de quatro companhias de ópera apresentando-se nos palcos dos Teatros Municipal, Casino Antártica e Santana. Revezam-se a Cia Lírica Reis e Silva, a Associação Lírica Paulista, a Cia. Lírica Italiana e a Cia Lírica do Santana merecendo um total de dezesseis artigos do periodista. Segundo Jorge Coli, “esse excepcional ano lírico”, durante o qual foram representadas 38 óperas diferentes, marcou Mário de Andrade porque, entre outros, aponta mudança de postura em relação ao repúdio ao gênero manifesto no periodismo em 1928 na série “Campanha contra as temporadas líricas”. (Coli, *Op. Cit.*) Moderno entre os modernos, aparentemente o musicólogo repudiava a ópera como era praxe entre os intelectuais de sua esfera, embora certos textos denunciem um misto de paixão e desprezo pelo gênero. Ao que parece, a partir da redação do libreto de *Pedro Malazarte* – de 1928 – e do trabalho ao lado de Camargo Guarnieri acompanhando a construção da partitura, bem como sugerindo a incorporação de elementos musicais populares, vai-se operando uma mudança de gosto no crítico paulista. Junte-se a isto as primeiras idéias e imagens para o *Café* que afloram a partir de 1933 e a “conversão” do escritor está pronta.

A “Cia. Lírica Brasileira” a que se refere o escritor é, certamente, a de Reis e Silva que, a 18 de julho de 1933 leva à cena a “*Bohemia*”, de Puccini, “interpretada e executada um pouco boemianamente.”, segundo Mário de Andrade que não gosta da orquestra, nem da encenação. “É preciso, por exemplo, não confundir o cômico com o grotesco e muito menos com a palhaçada. Palhaçada e grotesco podem ser até sublimes, porém, nos seus lugares. Lastimei, por exemplo, o jogo de cena do sr. Reis e Silva (Rodolfo), durante a romança de Mimi no primeiro ato. No segundo, toda a cena de rua, a reconciliação de Museta e Marcelo, o quinteto foram representados de improviso, sem nenhuma preocupação de posições e de composição dos agrupamentos. Infelizmente estávamos longe da elogiável intenção de apuro com que a companhia encenou *Aida*.” (Andrade, Mário de. *Teatro Lírico, Série Matérias extraídas de periódicos*, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, USP)

de fermatas, fermentados na pobreza, incapazes de qualquer consciência do próprio desvalor. Na verdade não eram os “profissionais” da ópera, essas organizações líricas nascidas exclusivamente para a exploração deslavada e fundamentalmente antiartística da sensualidade musical.

E eu ia de novo ter o desgosto pessoal de atacar, de espezinhar, de detestar. Iria com ciência fácil maltratar, irritar aqueles seres mais inocentes que ruins. Disseminar a inquietação, a raiva, o ódio mesmo. Sem utilidade nenhuma. E inda por cima, ia eu mesmo agüentar todo um mês de inquietações pessoais, cartas anônimas, ameaças, sovas em perspectiva. Positivamente não valia a pena. Resolvi receber a coisa com essa piedade displicente de quem aceita romanticamente os infinitamente pequenos. E sobretudo com bom humor. Me divertir à larga, certo de deixar o teatro assim que o gozo do ridículo e da tolice alheia principiasse me fatigando. Como se vê, eu me desmoralizara muito.

Na intenção. É certo que me diverti extraordinariamente. Quando Mimi foi contar a vida que levava no primeiro ato e Rodolfo decerto imaginando isso bem “boêmio” se aproximou dela dando um pulinho com a cadeira (pulo que mais tarde me inspiraria a cavallhada dos jornalistas no “Câmara-Ballet”), ou quando a música dos Aimorés, no terceiro ato, era aquela mesma bandinha com a mesmíssima indumentária da marchal triunfal da *Aida*, mil coisas assim: eu era tomado de frouxos de riso celestiais. Mas aos poucos os problemas do teatro cantado se impunham a mim e ao mesmo tempo que sempre desconfiado mas egoistamente eu me convertia à ópera como valor estético (pôr nota sobre beleza vocal, o poder humano de encantamento da voz dramatizada etc.), me perseguiram como prodigiosamente grave a importância social da ópera .

Não da ópera exatamente. Do teatro cantado. Na verdade a “ópera” sempre existira e estava na base mais importante das forças artísticas que ordenam as sociedades. A ópera só tomara este nome no dia e no tempo em que, desrespeitando os seus princípios mais profundamente humanos e gerais, de definição coletiva, de cultivo dos heróis, de rito e comemoração religiosa ou nacional, ela se tornara numa exclusiva arma de classe dominante. Ópio do povo, gozo de ricos. Na verdade a ópera, já com este nome, é uma coisa odiosa. Mais odiosa: apenas a dança “clássica”, verdadeira monstruosidade infamante, explosão de vaidade física, de exibicionismo absurdo de bailarinas, feira de

corpos para uma classe de escravocratas. Onde ficara em tudo isso a sublimidade da Dança!

Mas a “ópera” era uma coisa muito maior e mais grave que ela mesma. Afinal das contas não existe absurdo nenhum em se falar cantando, pois que a arte é sempre uma transposição. A tragédia grega em seus melhores tempos fora inteiramente cantada³, e só um defeito físico de Sófocles o levava ao realismo de falar falado. Ainda mais: o fato da tragédia grega ser toda cantada não era, de forma nenhuma, um caráter da Grécia. É um princípio universal, espontâneo, forma essencial de humanidade e sociedade. Nas civilizações da Antigüidade, nas extra-européias, o teatro medieval, mistérios, farsas, o teatro popular, nossas danças dramáticas, reisados, congadas, todo teatro verdadeiro é cantado.

⁴A ópera se acanalhara quando deixando de servir a princípios humanos mais gerais religião, raça, cultos, ritos (que podem ser também instrumento de classe, mas não derivam necessariamente das oligarquias classistas e outras), fora deformada num exclusivo instrumento de classe. Marco da Gagliano⁵, nos inícios mesmos da ópera, não a dissera um “divertimento para os príncipes”...

E não seria possível “reformatar” a ópera mais uma vez, como Gluck o pretendia um dia, com a boca torta das cachimbadas helênicas, ou Wagner, com as cachimbadas racistas de safado nazi *avant-la-lèttre*? As minhas cachimbadas eram outras.

O Café! As formas regionais da vida (nota, dizendo que chamo aqui de regionais, pela geografia, o que nas diversas sociedades e civilizações pode ser chamado de racial, tribal, nacional, distrital ou soviet: a organização da humanidade em coletividades designadas pela geografia humana e pela antropogeografia) as forças coletivas... Não se poderia acaso tentar uma ópera coletiva tendo como base do assunto o café?...

Esta foi a pergunta inicial que em seus dois elementos teve imediato duas respostas em mim. Ópera “coletiva” teve uma resposta, além de social, estética e artística,

³ **Nota da Pesquisa:** Acima do trecho que inicia a página com “A tragédia grega em seus melhores (...)” Mário de Andrade anotou, a lápis, o vocábulo “areítos” com a provável intenção de associar a encenação do gênero cantado e dançado, cultivado no México e em Cuba, no século XVI, aos primórdios do teatro cantado nas Américas, idéia abandonada pelo escritor.

⁴ **Nota da Pesquisa:** entre os dois parágrafos Mário de Andrade anota provável lembrete: “beleza canto dramático”.

que será talvez a originalidade mais essencial do meu trabalho. Não se tratava apenas de fazer uma ópera que interessasse coletivamente a uma sociedade, mas que tivesse uma forma, uma técnica mesma derivada do conceito de coletividade. Uma ópera coral, adivinhei. Um melodrama que em vez de indivíduos, lidasse com massas, em vez dos solistas virtuosísticos que foram sempre a morte do valor social da arte, convertidos a semideuses de culto na Grécia como a semideuses de ouro em nossos dias: em vez de solistas, coros, personagens corais, corais solistas. Enfim uma ópera inteira, exclusivamente coral.

Quanto ao assunto do café, a própria história mais recente do grande comércio paulista se impunha como lição. A crise de 1929, a revolução de 30. Está claro que desde logo afastei qualquer idéia de cantar historicamente uma revolução determinada. O que me importou foi o princípio geral: em toda a fase em que se dá depreciação de uma base econômica, vem a insatisfação pública que acaba se revoltando e mudando o regime.

Isso bastou pra que imediatamente se impusesse a visão [de] todo o enredo. Um terceiro ato com revolução vitoriosa, nos outros dois atos os choques de classes provocados pela depressão econômica, choques rurais e urbanos. Aí as cinco cenas se impuseram sem dedução. Uma cena graciosa de colheita pra começar o drama em tom de felicidade. Preciso aproveitar a bonita construção arquitetônica dum armazém abarrotado de pilhas de café⁶. Uma discussão na sede da fazenda entre os colonos e o fazendeiro, preparando e justificando o estouro próximo da revolução.

Aqui é muito difícil analisar o segundo vertiginoso e sublime com que com toda a visão se impôs em sua primeira versão de 1934, tudo foi simultâneo!⁷

Ao mesmo tempo que repudiava imediatamente a idéia do fazendeiro, por ser solista e eu queria uma ópera exclusivamente de massas corais e substituía o fazendeiro por uma Companhia Cafeeira S.A grupo de donos entregando por dívida, a Companhia

⁵ **Nota da Pesquisa:** Marco da Gagliano (c. 1575-1642) trabalha na corte de Mântua (Itália) onde, entre 1607 e 1608 apresenta a ópera *Dafne* em cujo prefácio reafirma sua convicção de que os melodramas eram destinados aos círculos aristocráticos.

⁶ **Nota da Pesquisa:** Entre os volantes mantidos pelo escritor em seu arquivo a propaganda da Companhia Les Planteurs de São Paulo, divulgando as qualidades do produto brasileiro para exportação traz, à fl. [2] desenho de figura masculina com chapéu de abas largas postado solenemente à frente de pilhas de café ordenadas como torres ou colunas.

⁷ **Nota da Pesquisa:** Lapso do autor confirmado, no manuscrito, pela indecisão no anotar a data, “versão de 1933 ou 34, tudo [...]”. Conforme foi visto, a “primeira versão” da ópera deve datar de 1933, quando do espetáculo da *Bohème*, de Puccini, a 18 de julho de 1933, pela Cia. Reis e Silva.

aos comissários, me trabalhava a idéia de se tornar por demais fatigante uma obra exclusivamente coral. Não. E me surgiu nos olhos e me solicitou o ouvido uma mulher, engraçado, uma mulher que eu via se erguendo, como quem se levanta e clama, era a Mãe – a receptora de todos os sofrimentos. Um solo vasto, a Mãe contando as desgraças vivas, que eu enxergava muito bem, na sua mancha colorida, dramática e solitária, estava cercada de gente, dos lados, por baixo, por cima, gente gesticulando. A imagem do anfiteatro criou a idéia da Câmara dos deputados, e a Mãe era uma deputada trabalhista que tomava a defesa do povo, contra todas as bancadas, com o povo das galerias aplaudindo.

Aí não pude mais continuar em pensamentos. Tudo fora imagem, idéia de poucos segundos e eu não podia continuar em pensamentos nem deduções lógicas.

A inspiração que me dominava agora era muito outra, e derivava das minhas idéias sobre o espetáculo. Estava exclusivamente espetacular, só vibrava em mim o sentimento plástico. E a primeira coisa que “escrevi” foram os desenhos das únicas cenas da ópera.

Primeiro ato, pleno cafezal, verde monótono meio cinzento das árvores, no tempo da colheita, colonos com muita vibração cromática, chão vivo de terra roxa, céu implacavelmente claro, quase branco de meio dia⁸. Era um primeiro ato completo, porque hoje me vieram idéias de contrastá-lo com os outros, fazê-lo inteirinho feliz, com as minhas tendências folclóricas, aproveitando as crianças em danças de roda, moças e rapazes em modas de viola, brincadeiras, namoros. Como se vê também sou vítima das banalidades mais larvares.

Segundo ato, primeira cena: o armazém, já ambiente torvo, as pilhas de sacas, estivadores deitados nelas, sobre elas, no fundo uma porta dando em paisagem de palmeiras. As mulheres apareceriam de-repente exigindo pão. A segunda cena do ato, voltaria ao rural. A sede da fazenda, seu terraço e escadaria com donos e comissários da Companhia amontoados nela e a colônia brigando do chão, com a paisagem de fundo

⁸ **Nota da Pesquisa:** N’ “A Bagagem poética do Turista Aprendiz” Telê Porto A. Lopez aponta a incidência do branco na poesia de Mário de Andrade, a cor do “poeta mestiço, síntese de todos em sua multiplicação”, sinônimo do “anseio do viver universal”. (*Mariodeandradiando*, 1996, p. 105)

do cafezal. No terceiro ato, a primeira cena era a Câmara dos Deputados, a Mesa⁹ bem na frente com seus figurantes dando as costas ao público, o anfiteatro dos deputados, já com a Mãe erguida, coloridíssima no ambiente cinza neutro, e no fundo a galeria do público. E enfim, única visão que resistiu inteiramente em sua primeira versão, a cena final. Nenhum céu, um bairro alto se descortinando uma cidade inteira e os arranha-céus do centro urbano tomando todo o pano de fundo, e, pois que eu carecia de mulheres para variar os corais, bem na frente um muro, uma rua atrás dele, e para o público um pátio de cortiço, com mulheres apavoradas. No final o muro cairia com a explosão da granada, a revolução vencia em plena cena, terminando com o hino da vitória em apoteóse.

Drama? Melodrama? Tragédia lírica?... Mas eu carecia da apoteóse... A minha intenção não era, nunca fora livremente estética desde as primeiras preocupações que me tomaram com intenção criadora. Eu carecia da apoteóse como uma definição que era. Enfim, se tratava muito conscientemente de um aproveitamento dos valores estéticos da beleza para criar uma obra-de-arte que iria servir de lição. E uma lição, eu imaginava, tão intencional, que deveria se tornar bem clara, bem legível e principalmente bem impregnante. E aqui interferiam os valores impressionantes da ópera, os seus valores sensuais, que eu não me preocupava aristocraticamente de recusar. Pelo contrário: eu precisava deles. Eu pretendia me utilizar deles. Não só a lição do enredo tinha de ser fácil, não só os textos claros, mas a música fácil e clara também. Música, não banal como certo melodismo italiano, não baixa e aviltantemente sensual como tanto Massenet e tanto Puccini, mas fácil, franca, popular, que o povo saísse cantando e assobiando na rua.

E foram estas intenções que provocaram o afastamento brusco, brutal de qualquer vontade mais de criar. A inspiração como que desapareceu de-repente. É certo que de vez em quando, por causa de uma representação lírica, por causa de um telegrama, uma conversa, um disco de Caruso, a idéia vinha, ficava remoendo em mim. Mas não adiantava nada. Morria em poucas horas e desaparecia de mim.

⁹ **Nota da Pesquisa:** A imagem da mesa, objeto em torno do qual os grandes temas políticos nem sempre são discutidos com a seriedade esperada, acarretando para o cidadão expectativa de decisões semelhante às dos jogos de azar, está presente nos esboços dos cenários desenhados pelo escritor nos idos de 1933 e será recuperada e ampliada em significação em 1940, na coreografia de Kurt Jooss, *La Table Verte*. V. adiante.

Foi quando por 1941 comunicando a minha idéia de uma ópera coral sobre o café a Francisco Mignone, lhe perguntei se queria tentar a música de uma empresa tão perigosa e difícil. Ele topou entusiasmado e combinamos de fazer a ópera juntos.

Foi curiosa e muito sensível a transformação que deu-se em mim. Agora sim, estava ainda incapaz de criar coisa nenhuma, porém eu sentia, eu percebia nítido que, sem uma idéia sequer me atingir a consciência, havia um trabalho muito intenso que estava se processando dentro de mim.

Mignone insistia constantemente comigo pra que iniciasse o trabalho, e principalmente Aquela a quem nosso trabalho vai dedicado e a quem devemos tanto incitamento e tamanha compreensão das nossas¹⁰ almas imperfeitas. Eu pretendia, desejava mesmo. Era impossível mesmo. Neste ano de 1942, ano bastante disciplinar e digno de minha vida, houve um momento, por junho, que as insistências dos meus amigos foram tamanhas que prometi sinceramente começar o trabalho em setembro. Já conheço bem o mecanismo da criação, para saber que mesmo sem inspiração é possível principiar um trabalho. A imaginação criadora muitas vezes é como o comer e o falar (?)¹¹: está no começar. Depois a gente joga fora os começos perrengues e aproveita do meio para o fim, o utilizável para o trabalho da arte.

Mas setembro chegou e eu estava doente. A promessa, mais que a vontade, me atanzava. Naquelas horas desagradáveis passadas inertes o pensamento vinha, um pensamento branco incapaz de delinear uma idéia, uma imagem sequer. Apenas era um interesse muito grande. E me interessava principalmente a idéia nova da cena do “Êxodo”. Francisco Mignone me opusera algumas considerações sobre a cena na sede da fazenda. Mesmo diante dele eu me propus mudar por qualquer outra, quem sabe, por exemplo, uma cena de colonos se retirando da fazenda, depois da briga com os donos da Companhia. Falei que iria pensar, e confesso que a idéia não me interessou muito no momento. Não vi nenhuma validade plástica de espetáculo e só muito pouco valor poético nesse Êxodo que iria depois me dar, de todo o trabalho, o melhor sentimento de

¹⁰ **Nota da Pesquisa:** O poema de Mário de Andrade é dedicado a Liddy Chiaffarelli (1891 – 1961), esposa de Francisco Mignone, casada em primeiras núpcias com Agostino Cantu. Elisa Hedwig Carolina Mankel Chiaffarelli Mignone foi pianista e cantora trabalhando, principalmente, na área da Pedagogia Musical.

¹¹ **Nota da Pesquisa:** a dúvida do autor talvez aponte para a recuperação do ditado popular: “Para comer e coçar é só começar”

satisfação pessoal. Confesso mesmo que me irritava um bocado a facilidade do êxodo, e seu ritmo nordestino das secas e retirantes.

Aliás, ainda me é grato confessar que devo toda a versão atual do “Câmara-Ballet” a um simples pedido, bastante estético e desnorteador aliás, de Francisco Mignone. Desde criada a cena da Câmara era séria, sem a menor intenção de comicidade e muito menos de farsa. Mas Francisco Mignone, em nossas preocupações de variar ao mais possível as manifestações da música coral, me pediu o texto para um “Quinteto dos Serventes” que ele imaginava. Está claro: a noção de comicidade se impôs, e, sem refletir, um bocado levemente, prometi introduzir na cena da câmara um Quinteto dos Serventes. E nada mais me veio na idéia.

Mas nem bem Francisco Mignone se despediu de mim e voltei a ficar só comigo; principiei percebendo as possibilidades plásticas e dramáticas do Êxodo. O Quinteto dos Serventes se sovertera no esquecimento total [em] grupos, grupos lastimosos, se arrastando ritmicamente, uivos, largas queixas enormes, partindo, atravessando a cena... Primeiro viriam as crianças, depois viriam os moços. Não: os moços devem vir na frente, são mais fortes, com maior capacidade de andar. As crianças viriam com seus pais, carregadas, puxadas. Não, fica em melhor crescendo dramático fazer os moços virem soltos, cada um por si, depois os casados dois a dois. E as crianças, ainda sexualmente neutras, virão com os velhos, já sexualmente neutros também, aos grupos de cinco, seis figuras. Ficará menos realista, mas eu estou lá me preocupando com a realidade da vida. Não foi isto que avacalhou o teatro, lhe tirou a ribalta, lhe tirou a possibilidade do sublime, que não está no drama ou na comédia, mas sim na tragédia e na farsa? E eu tenho o direito, tenho o dever de pretender ao sublime, dada a elevação moral e social do meu assunto. Não se trata de pretender ser gênio, isso é bobagem. Não se trata de pretender ao sublime da beleza estética, isto seria vaidade. Se trata exatamente, honestamente, de realizar uma obra justa. O assunto é que é sublime. Não o café, o café paulista, mas aquilo que ele, como o trigo, como os carneiros queimados da Holanda(?)¹², como qualquer força econômica é um símbolo.

¹² **Nota da Pesquisa:** A interrogação sinaliza ponto a esclarecer pelo autor quanto à existência e expressão econômica, ou não, da criação de carneiros na Holanda.

Aliás nem se trata de São Paulo, de Brasil. O que terá de brasileiro e de paulista na obra será resultante apenas da “fatalidade geográfica” dos seus autores. Se eu puser uma embolada na minha ópera, nem a embolada é paulista ou paranaense: ponho porque a embolada é minha, faz parte instantânea, instintiva, hereditária do meu ser. Não seria de todo em todo possível pôr uma polca paraguaia. (A imagem¹³ duma embolada surgia...) Não é porque a embolada venha caracterizar geograficamente, regionalistamente a minha ópera. Se fosse isto eu a recusaria. O porto não será o de Santos, será o porto, um porto parado. A cidade não será São Paulo, será uma cidade como qualquer outra, com arranha-céus internacionais. E o café não será no Brasil, pode ser na Colômbia ou na Abissínia. Nem será o café, pode ser maçã da Califórnia, laranja da Bahia, boi Argentino, uísque escocês.

Enfim: eu pessoalmente não devo (nem posso!) pretender ao sublime da obra-prima, porém tenho o dever de atingir no sublime grandioso do assunto, o sublime do teatro bem com ribalta, nada realista, da tragédia e da farsa. O Êxodo será trágico, tem de dar a noção da fatalidade, das forças superiores à vontade humana. E se eu... ótimo! A cena da câmara, em contraste, terminará o segundo ato com uma farsa total, mas total, a maior vaia que eu possa passar numa câmara dos deputados. Mas e o drama da deputada trabalhista?... Isso se arranja. No momento, eu tinha pressa em “sentir” o Êxodo, pra estar me preocupando com a deputada e resolver o caso dela.

Mas nem êxodo nem deputada mais, tudo estava sem continuidade. Mas tinham ficado bem nítidos em mim, bem fixos o ritmo humano do êxodo e sua expressão plástica, bem como a noção de farsa para a cena da câmara dos deputados.

E assim passou-se o mês de setembro todo. Pelos fins do mês a saúde voltara, rija, esta saúde um bocado inexplicável que eu tenho, tecida de doencinhas. Voltara por uma simples reação de vontade. Não fiz nada pra que ela voltasse, não fui ao médico, não tomei nenhum remédio. Mas quis e ela obedeceu. Desta vez ...

¹³ **Nota da Pesquisa:** No manuscrito de *Café* uma folha destacada de bloco com esboços de versos para o Coral do Abandono oferece uma das partes do poema e traz a indicação “47527”, correspondente ao disco de F. Moreno e sua Orquestra Típica interpretando *Arribeño Resay* (lado A) e *Salitre Cue*, duas polcas paraguaias. O lançamento é anunciado no suplemento Discos Victor Brasileiros de junho de 1933 o qual, no Arquivo do escritor, aponta uma provável matriz poético-musical para trecho do libreto, apesar da ausência do disco.

Naquele dia de manhã – a noção muito intensa de que outubro abria os meses dos meus cinquenta anos me tornara quase irrespirável a ansiedade de compor o *Café* – naquele dia de manhã, não sei, o trabalho de uma invenção que já contava oito anos pelo menos e pelo menos ano e meio de preocupações subterrâneas, tudo explodiu. Me veio completa ao espírito a forma e o enredo da ópera em suas linhas principais e secundárias. Ópera em três atos e cinco cenas, na ordem rural-cafezal, urbano-armazém, primeiro ato; rural-êxodo, urbano-câmara segundo ato; e urbano-revolução todo o terceiro ato. E principiei escrevendo a “concepção” dramática da peça. Em dois dias estava completa e pouquíssimo tive que modificar depois.¹⁴ A câmara se transformara no “Câmara-Ballet”, devido em principal ao puro acaso de um disco ouvido, o belíssimo *Andorinha Preta*.¹⁵ É uma peça realmente admirável em que o canto estrófico solista se desenvolvia sobre um segundo plano coral, era o meu caso. Eu só pretendia por um solo na ópera toda e solo de mulher. Pois pra dar bem a sensação de farsa e vaia, antes dela cantar eu faria um deputado fazer um discurso de embolada sobre a ferrugem das panelas de cozinha. (A noção de inutilidade expressa pela imagem da “ferrugem das panelas de cozinha” eu colhi muito moço ainda, em leitura ou conversa e sempre me acompanhou, sabe-me lá porque!) E a embolada se desenvolverá sobre segundo plano coral dos deputados se dizendo coisinhas inúteis, amantes, doencinhas, corridas de cavalos, exatamente na solução construtiva da *Andorinha Preta*. E ao ritmo gostoso, todos se embolavam de cá pra lá, dançandinho. E se eu fizesse um *ballet*! Veio a imagem da *Table Verte* genial, inesquecível, me fecundar¹⁶. Vi as cores, vi a distribuição da marcação, gesto por gesto,

¹⁴ **Nota da Pesquisa:** a primeira versão da concepção melodramática do *Café* é datada de 8 de outubro de 1942, véspera, portanto, do dia em que o escritor completou 49 anos de idade.

¹⁵ **Nota da Pesquisa:** *Andorinha Preta*, embolada de Breno Ferreira sobre motivos populares, foi lançada em 1932, pela Colúmbia, interpretada pelo compositor com acompanhamento do trio LND e de um conjunto regional não discriminado. As qualidades do registro não são ignoradas por Mário de Andrade, musicólogo-poeta, ao anotar com letra caprichada na capa de seu exemplar: “Disco lindo, apesar do pistão indiscretíssimo do *Caçador*. Notar a excelente liberdade rítmica na dicção da embolada”. A censura coube a certo trompetista, incógnito, membro do Conjunto Urubatã, que acompanhou Breno Ferreira em *Caçador ói*, um cateretê de Maximiano Francisco da Costa.

¹⁶ **Nota da Pesquisa:** Em 1940 o coreógrafo Kurt Joss traz, em turnê pela América Latina, *La table verte*, uma “dança macabra” com música de F.A Cohen satirizando a política nazista. A coreografia do judeu alemão premiada em Paris em 1932 correu o mundo após a fuga da trupe da Alemanha. Mário de Andrade assiste a montagem no Teatro João Caetano, do Rio de Janeiro, de onde escreve recomendando o espetáculo a Oneyda Alvarenga: “(...) peça pro Sérgio [Milliet] por mim, fazer alguma propaganda pelo *Estado* [de S. Paulo] dos *ballets* Joss que vão pr’aí. É uma maravilha e estão sendo pouco bem sucedidos aqui. É uma maravilha e não deixem de ver a *Table Verte* que é um colosso.” (Andrade, M. de e Alvarenga, O. *Cartas*, S. Paulo, Duas Cidades, 1983. Carta de 18 de julho de 1940)

vi os serventes que Francisco Mignone me pedira dum lado do palco, e pra compor o quadro vi logo outros cinco jornalistas do outro lado do palco, e vi o final, a endeixa forte e dramática da Mãe, me esquecera por completo da deputada trabalhista, o povo das galerias chanfahado, a Mãe presa, arrastada presa, enquanto soltava sons altíssimos, largos, sobre o fortíssimo do coral e da orquestra dominando. Será difícil a solução acústica do caso, mas eu não podia estar pensando muito em pormenores técnicos. Em mim os gritos da Mãe dominavam tudo, coros e orquestra.

Compus a Embolada mas larguei o “Câmara-Ballet” em meio. Eu percebia dentro de mim que a Endeixa da Mãe era um poema lindíssimo, o mais belo poema que eu já compusera em minha vida. E quando fui compô-lo, quem disse sair! Nada saiu. Saiu a primeira versão do “Hino da Vitória” a que melhormente intitulei mais tarde “Hino da fonte da Vida”. Realmente não é o prazer da vitória que interessa como lição, mas aquilo de que ela deriva. Não devo esclarecer muito certas noções. Não é tanto questão de as despojar de sua nebulosa lírica, de sua fluidez poética. É, em principal, porque os seres a quem me dirijo não têm a nitidez nocional semiculta e burguesa dos dicionários. O que é a fonte da vida, meu Deus! Distingo vagamente o que ela é no meu poema: mas a ela se ajunte a noção das forças superiores, invencíveis, fatais. “Não conta o segredo aos grandes”...

O interesse pelo terceiro ato¹⁷ me dominou completamente. Fui lhe escrever a concepção, era a única que faltava, escrevi. Mas não “enxergava” bem, muita luta em cena, dificuldade de lidar muito com comparsas, perigo de monotonia dramática. Resolvi pôr detalhadamente a concepção do 3º ato, em “marcação”, determinando um por um momento toda a movimentação cênica. E creio que foi bom. As dificuldades e problemas apareceram virulentos em seus defeitos vagamente entrevistados na “concepção”. Passei quase todas as cenas de briga para trás do muro e inventei o mimodrama da morte do chefe.

A marcação do “Câmara-Ballet” se impunha. E ainda mais a da cena do Êxodo, quase concebida como um bailado também, na realidade um painel vivo em movimento. Lhe introduzi o mimodrama dos solteiros pra começar.

¹⁷ **Nota da Pesquisa:** No manuscrito, “pelo terceiro ano me [...]”. Correção conjectural.

Então, já acalmado do delírio maravilhoso, sem inspiração mais, iniciei a composição dos textos. Puro trabalho quotidiano, começando no 1º número, continuando pelo 2º e assim chegando ao fim. Ora pela disposição das cenas e versão nova da concepção, o drama abria imediatamente sobre a discussão entre donos e colonos em pleno cafezal. Eu modificara um bocado o cenário, muito pouco, apenas a introdução da laranjeira carregada de frutas maduras. É impossível reconhecer ao que devo esta intromissão. A concepção se modificara por completo. Em vez do ato gracioso com final levemente melancólico que eu imaginara oito anos atrás, a concepção nova, muito mais simples e muito menos gratuita, a meu ver, entrava diretamente em pleno drama. E com isto, veio a imagem da laranjeira. Imagem ou idéia? Está claro que a intromissão da laranjeira valoriza plasticamente o cenário, não só pelo contraste do seu verde forte e das frutas maduras no verde aguado do cafezal, como por quebrar a monotonia, expressivamente desnecessária do horizonte apenas ondulado do cafezal.

Esta monotonia, eu iria exigir nos dois horizontes seguintes do Porto Parado e do Êxodo. Neste para obter um efeito espetacular de luz vermelha (sol posto) interceptada pelos grupos dramáticos de retirantes, no Porto Parado; ainda expressivamente para acentuar o vazio do cais e o vazio do mar, em que já tinham se transformado as palmeiras graciosas e hieroglificamente inexpressivas, contraditórias mesmo, da primeira concepção plástica do armazém com sua porta de fundo.

Mas se a imagem alarmada da laranjeira era plasticamente expressiva no meu cenário neutro do cafezal, não é menos verdade que a idéia do provérbio se impusera concomitante à imagem. Talvez primeiro? Talvez depois? É impossível decidir. Logicamente a idéia proviria de uma imagem, feito uma dedução, ou pelo menos, uma consequência. Mas eu seria desonesto para com o processo tão misterioso da criação, se garantisse que foi assim.

Tanto mais que, sintam ou não sintam os outros, (o não sentirem derivando da minha fraqueza) a idéia do provérbio me soa intensamente trágica. Os provérbios são por vezes absurdamente errados ou falsos, mas na verdade o que parece de mais feliz no mecanismo dos provérbios é que eles, e o povo neles, se preocupam muito menos de ser uma explicação verdadeira que uma explicação fatal. Eles devem decerto derivar dos regimes do rito e do culto. Neste sentido, os provérbios são profundamente mágicos – o

que, para nós, significa: profundamente poéticos, símbolos verdadeiros, duma impressiva fluidez definidora.

E com efeito, pra mim, posso estar enganado, o fato de abrir a tragédia com a enunciação pelos velhos de que “Laranja no café – É azeda ou tem vespeira”, embora na aparência não tenha ligação nenhuma com o que se vai passar, me soa violentamente trágica. Me soa como uma ameaça fatal. Mas soa como a definição vinda de uma ordem superior aos homens, como um símbolo, como uma definição do enganoso da vida, do falseamento das vidas. E de-fato, a idéia do provérbio me trouxera, agora deduzida e necessariamente, a dedução dos dois colonos, no nervosismo da discussão chuparem laranjas da árvore, mas assim que resolvido o problema imediato deles, caírem na realidade, sentirem que as frutas são azedas e as jogarem fora. Eu creio que a idéia surgiu em primeiro lugar. Eram como palavras cabalísticas, derivadas duma força superior, gravadas por milagre no céu. A imagem veio com ela, por causa do estado lírico de tragédia que eu vivia.

Mas enunciado o provérbio, entrava-se diretamente na discussão entre donos e colonos. Meu sofrimento pessoal principiou. Fui escrevê-lo e imediatamente o problema dos textos para um teatro cantado me derrotaram... Eu me enganara. E só agora a idéia da necessidade do sublime se impunha com todas as forças da irresponsabilidade. Eu me enganara. Se estava bem consciente de que o teatro deve ter uma ribalta que separa o artificial da cena da realidade do espectador, minha modéstia natural jamais me imaginara escrevendo frases altissonantes, inteiramente fora da naturalidade e do realismo. Eu me enganara, imaginando botar palavras de drama realista, puro século dezenove, numa tragédia com contorno (espiritual) que exigia textos, que textos!

Mas assim que escrevi a primeira frase dos donos, mais ou menos: “Então vocês não estão avisados que é proibido estragar as plantas”, me sobrestive horrorizado. Imagine-se o ridículo duma frase dessas posta em canto. E ainda por cima na solenidade maior do canto coral. Não era possível.

E ensaiei: fiz trinta ensaios. O horror “modernista” da demagogia me sugava, tirando de mim qualquer capacidade criadora. A tortura foi terrível e eu me debatia nas vascas do desânimo. Então me lembrei de um passo envaidecedor da minha vida: a primeira vez que li aos meus companheiros de arte o “Noturno de Belo Horizonte”. Foi

numa das terças-feiras do meu estúdio, presentes, além do grupinho, gente desabusada, com horror sistemático da demagogia e das patrioteiras, esse estranho, Elísio de Carvalho¹⁸ que se tomara de amizade por mim. Terminada a leitura num “muito bem” discreto, eu fora acompanhar o Elísio de Carvalho ao portão, que ele inda tinha uma visita a fazer nessa noite. Quando voltei ao estúdio, é impossível esquecer, o grupinho de pé, me esperava colérico. E um deles, sei qual mas não digo, enfiando o braço na minha direção, me assassinou:

– Você inda acaba escrevendo letra pro Hino Nacional!!!

Secundeí manso:

– Pois se precisar, eu escrevo.

A “Discussão” tinha de ser moldada em tom de tragédia grega, imaginei. E me botei lendo tragédias gregas pra me inspirar. Mas foi impossível sair qualquer coisa. E agora vem um desses mistérios tão misteriosos da criação. Li trechos dos *Lusíadas* e nada. Não era questão de línguas que me tornara impossível transpor em vernáculo o tom da tragédia grega. Camões também não me auxiliava. Li Shakespeare, naturalmente. Li, fui descendo pra tons menores, trágicos modernos, e nada. Foi quando, porque, meu Deus! me lembrei dos bardos celtas.

Não tenho os bardos celtas comigo, a não ser a esplêndida tradução do falso Ossian, feita por Otaviano¹⁹. A reli. Tive então a necessidade irresistível de ler os bardos verdadeiros. Sabia que tinha na Biblioteca do Conservatório um volume sobre eles ou deles, não tinha certeza. Fui buscar. Li. O prazer divino de ler me tomara. Li o que eram os bardos, seus ritos, seus costumes, história e os poucos poemas que a monografia (Ernest David, *La Poésie et la Musique dans la Cambrie*, Paris, 1884) me dava.²⁰

¹⁸ **Nota da Pesquisa:** Elísio de Carvalho (1880-1925), alagoano, foi historiador, ficcionista, poeta e tradutor, diretor da revista *América Brasileira*, pertencia ao grupo de amigos cariocas reunidos em torno de Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Renato de Almeida. A ele Mário de Andrade dedicou “Noturno de Belo Horizonte” (*Clã do jabuti*) de quem recebeu, em 1921, a obra de Tristan Tzara, *7 manifestes dada*. (Lopez, Telê Porto A et alli, *Catálogo da Série Correspondência de Mário de Andrade*, São Paulo, IEB/VITAE, 2004. Edição eletrônica).

¹⁹ **Nota da Pesquisa:** Mário de Andrade lê *Os cantos de Selma*, de James Macpherson, traduzidos por Francisco Otaviano de Almeida Rosa na *Revista da Academia Brasileira de Letras* de cujo exemplar o musicólogo destaca as folhas de números 319 a 337 reunindo-as em uma de suas pastas de “recortes”, a denominada *Brasília III (Série Matérias extraídas de periódicos)*, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP)

²⁰ **Nota da Pesquisa:** Ao consultar a obra de Ernest David – *Études historiques sur la poésie et la musique dans la Cambrie*, Paris, Calman-Lévy, 1884, 311p. - volume pertencente à Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Mário de Andrade transcreve partes dos versos em francês sobre

Houve um momento em que não pude mais continuar no gozo da leitura, estava de novo transformado em vulcão, sacudido às volúpias sublimes da criação. Uma invocação bárdica aos porcos me impunha a invocação ao grão pequenino, uma frase de louvação dum herói me promovia a estados de ameaça e de ódio. E os textos vieram saindo, inteiramente desordenados, agora este final do primeiro ato, depois um do terceiro, dum jato o cântico paulista do “Êxodo”, sem aquela monotonia artesanal que eu pretendia de início.

Mas agora estava me trabalhando e maltratando muito um problema novo, um problema de vaidade talvez. Chegara aos últimos dias do mês e os textos estavam escritos. Fui reler e fiquei completamente desanimado, estavam detestáveis. Só o Coral da Vida se sustentava melhor. No resto, só alguns versos, algumas imagens, poucas idéias se salvavam. É certo que eu estava espiritualmente exausto, trabalhara por demais. Mas o que havia de doloroso é que eu não tinha a consciência tranqüila e não me sentia ainda com direito, sequer com possibilidade, de descansar. E passei alguns dias consertando aqueles textos fraquíssimos, imaginando e compondo versões novas, agora de novo desprovido de qualquer ebulição interior: friamente, compondo versos... ardentes. Até que desanimei e fui honesto. Com direito ou não, eu carecia descansar. Estava treslendo, estava exausto. Era preciso deixar o trabalho, não pensar nele mais, não pensar nunca até que, na calma, refeito de forças, sentisse disposição para o trabalho não mais de criação, mas artístico de compor. E com energia abandonei completamente o poema. E assim se passou o mês amargo de novembro. Mais que amargo, muito doloroso. Porque se eu energicamente repudiava a vontade ansiada de me reler, de voltar ao trabalho, a vontade me atenazava a todo instante. Então a “Endeixa da Mãe”, horrorosa como estava, se

Taliesin acoplandoos a seus próprios versos que serão usados ao longo do poema *Café*, principalmente na Endeixa da Mãe.

A respeito do trecho suprimido desta Introdução, sobre o plágio, cabe menção à carta para Oneyda Alvarenga quando o poeta analisa uma conferência preparada pela amiga, suspeitando que ela tivesse copiado frases de outros autores sem indicação de fonte bibliográfica. “E agora vem o mais importante e perigoso desta carta. Não sou de forma alguma contra o plágio em trabalhos de qualquer natureza, e muito tenho plagiado. Já roubei idéias artísticas, processos literários e pensamentos críticos. Talvez também esteja agora exagerando um bocado, mas a verdade geral é que não sou contra o plágio. O plágio tem qualidades ótimas: enriquece a gente, desentorpece uma exposição intelectual do excesso de citações, permite a gente melhorar idéias alheias boas, mas mal expressas incidentalmente etc. etc. *Porém o plágio tem de ser conciente*, porque só a consciência do roubo permite atingir a melhoria da coisa roubada e facilita o disfarce inteligente, *artístico* do roubo. Aliás estou falando as palavras feias “roubo” e “roubar”, quando se trata

constituiu numa obsessão irrespirável. Até que dezembro ia romper e a noção ridícula de que chegava ao último mês, o ano ia acabar sem que eu acabasse o “Café” me dominou e voltei ao trabalho.

Ora o problema de vaidade que vinha se impondo desde os textos acabados era sobre a possível validade independente deles. Os textos estavam feios e isso não tinha importância mas... Desde início eu me fixara na disposição de não me interessar pelos textos, como já praticara, e com êxito, no *Malazarte* musicado por C. Guarnieri²¹. É muito sabido já que um ótimo texto não implica música ótima. O mau gosto dos compositores na escolha de textos e de poetas é fácilimo de provar e não raro versos boçais têm provocado música genial. Na verdade o valor da minha obra estaria na invenção dela, na sua significação tanto estética em sua beleza conceptiva espetacular como artística em sua funcionalidade humana, em sua necessidade. Mas tudo isto só poderia ser realmente valorizado era pela música. Esta é que se unindo como validade à concepção, faria a verdadeira obra-de-arte, a obra-de-arte “teatro”, a obra-de-arte destinada ao público. Só a música pela beleza de sua invenção, pela claridade fácil de suas linhas, pelo convite convincente de seus ritmos poderia justificar a concepção e impô-la no seu significado essencial. Enfim a funcionalidade da obra era teatral.

Ora os textos, no caso, não passavam de um elemento intermediário, tanto mais que por mais perfeita a dicção dos cantores de ópera, a maioria das palavras se perde na convivência da orquestra e da dramatização. Inda por cima íamos lidar exclusivamente com massas corais em cuja variedade polifônica os textos se perdem por completo. Tratar harmonicamente os corais todos, e nota contra nota, seria um desacerto estético fundamental pela monotonia que acarretava e a indiscrição pragmática, sempre mais odiosa que eficaz. Não podíamos perder de vista a obra-de-arte. Não se tratava nem de longe de demagogia de graça, por mais que o nosso trabalho se destinasse ao público em geral.

De resto sempre sustentei a opinião de que é um erro o artista se “abaixar” até o público, como freqüentemente se diz. Ele deve elevar o público até a sua altura de “artista”. E por “artista” entendo firmemente o criador da obra-de-arte, o criador duma

apenas de uma apropriação de coisa *publicada*, isto é, tornada *pública*, de todos nós.” (Andrade, M. de e Alvarenga, O. *Op. cit.*, p. 271. Carta de 9 de fevereiro de 1939.)

²¹ **Nota da Pesquisa:** O libreto de *Pedro Malazarte* foi escrito entre 27 e 29 de agosto de 1928.

coisa que terá sempre um sentido humano, e nunca o técnico perdido em virtuosidades, o esteta refinado esquecido da vida e dos outros homens. Tudo isto pode existir: a técnica mais elevada, o refinamento mais sutil. Pode e deve existir. Só que para o artista verdadeiro tudo isso jamais existirá por si mesmo. Existe para funcionar. Existe para decidir “do” valor da obra-de-arte. Mas jamais para ser “o” valor da obra-de-arte. Toda virtuosidade técnica, todo refinamento de beleza, se adequado, funciona. Funciona irresistivelmente, sem que estejamos em condições de o reconhecer em nossa consciência. Não é preciso perceber o adequado de tal polifonia, a habilidade sobrenatural desta pincelada, a invenção expressiva de tal ritmo pra que eles nos obriguem à submissão. É melhor mesmo que não os possamos distinguir. A beleza prende sem condições. O exame técnico, a análise crítica que podemos fazer, pode aumentar ou diminuir a nossa admiração, a nossa estima, o nosso respeito. Pela obra-de-arte? Absolutamente não. Pelo artista. Jamais essa análise, esse exame nos deixarão naquele estado de fragilidade poética, de deslumbramento, de conhecimento intuído e de destinação ativa que é a finalidade mesma da obra-de-arte.

De forma que os uníssonos, os tratamentos mais simplesmente harmônicos e mais indiscretamente nota contra nota, eu imaginava, só deviam ser empregados nos hinos, nas frases em que o sentido das palavras fosse tão necessário, tão pragmaticamente necessário que se impusesse a sua audição. Esses eram os trechos feitos intencionalmente para que o público os decorasse, saísse do teatro cantando eles. Mas no resto mais numeroso seria simplório recusar os recursos de beleza e expressividade da polifonia.

Mas que artista fará nunca tudo e só aquilo que pretende!... Se escrevia rapidamente, num semidelfrio aqueles textos, se esta ou aquela fraqueza sensível me despreocupava, se tinha apenas a intenção de dar com aqueles versos um motivo dinâmico, uma ordem de orientações para as criações musicais do compositor, e principalmente, se tinha bem consciente que em proveito da beleza eficiente da música, o compositor podia e devia modificar meu texto livremente, cortando, ajuntando, repetindo e o diabo: por outro lado me era impossível deixar de sentir o agrado em que ficava de uma idéia mais liricamente expressa, de uma invenção, uma imagem, um ritmo mais eficaz como valor artístico. Inda por cima: sabendo o meu tanto de música, o condicionamento de versos, de trechos inteiros à obtenção de um determinado efeito e

mesmo de uma exigência técnica exclusivamente de ordem musical, vinham prejudicar ainda mais a obra-de-arte nos seus textos, isto é, naquilo que, embora secundário como realidade dela, derivava também da sua essência mesma, do seu assunto e podia, por infeliz, prejudicar a definição ulterior da sua mensagem.

Não pude ser suficientemente humilde e nunca saberei se o possível êxito ou o fracasso igualmente possível do *Café* depende deste fato. A leitura dos textos desleixados me deixava horrorizado, me deixava doentio. Já falei. A minha obra já me empolgara com tal fatalidade pra que eu a deixasse assim tosca, sem lhe dar tudo o que tinha para que ela pudesse viver livremente. Estranha essa força sobrenatural da obra-de-arte. Quando imperfeita ela se agarra ao artista, o maltrata, o atenaza, o castiga, não o deixa e o torna um perseguido sem [noite] nem paz. Mas assim que o artista lhe deu tudo o que podia de seus valores e em sua consciência, e embora sempre insatisfeito, sabe que não a poderia construir mais perfeita, ela corta o cordão umbilical, lhe dá as costas e vai viver livremente.

Foi divertido. Foi pueril. Estava exausto. Então resolvi descansar deixando os textos dormirem na gaveta até que eu os pudesse retrabalhar com mais felicidade. Aí deu-se um fenômeno pueril. Quando fui pra guardar na gaveta aquela papelada imensa (só da “Endeixa da Mãe” já tinha três versões diversas) não consegui me vencer. Embora certo de não pegar naquilo tão cedo, não sei, tive ciúme, tive a sensação detestável de abandono, de desistência final, se sepultasse aquilo na gaveta. Mais outro entre os mil e um trabalhos abandonados. Peguei com raiva na pasta, a sufoquei sob as várias pastas de outros trabalhos em andamento, estudos de ofício, obras encomendadas, contos do acaso. Mas sempre estava ali, senão visível, sensível à minha vista e ao meu coração. Na verdade, mais que nenhum outro eu “precisei” criar o *Café*. Ele representa um completamento do meu ser, uma exigência moral do meu ser. É, deve ter sido o resultado de dois anos de amargo exame-de-consciência.

Dezembro chegou e uma reativação muito agradável, muito serena e audaciosa de forças espirituais. A exigência de retrabalhar tudo se impôs naturalmente. E fiz tudo sem sofrimento, sem angústias, muito consciente das minhas limitações. Quando se impôs ao meu espírito a idéia de dar dois finais diversos, um livremente poético, outro solucionador de exigências musicais, para a “Endeixa da Mãe”, ela já estava em sua

décima versão²². A que se apresenta agora é pois a undécima, como final literário, que é inteiramente novo. E mesmo de obras resolutamente “menores” como significação poética, cheguei a três, quatro versões. O “Madrigal do Truco”, por exemplo, feito exclusivamente com frases tradicionais, como está foi refeito três vezes por completo.

Mário de Andrade

São Paulo, 21 de dezembro de 1942

²² **Nota da Pesquisa:** Para que se tenha uma idéia do ritmo de trabalho do escritor na fase final de redação do poema, bem como da dificuldade de se satisfazer com as soluções poéticas buscadas para a Endeixa da Mãe, leve-se em conta que a 16 de dezembro, cinco dias antes de assinar esta Introdução, ele datara a oitava versão da poesia.

Café²³

Tragédia Coral em 3 Atos²⁴

São Paulo

1935 – 1939 – 1942

²³ **Nota da pesquisa:** Capa. Autógrafo a lápis azul e vermelho; capa de cartolina amarelecida pelo tempo com pontos de oxidação (55,7 X 33cm), dobrada duas vezes para envolver 3 maços de datiloscritos, datada “São Paulo/1935 - 1939 - 1942”; Nota MA a lápis vermelho: traços anulando “(Cântico Secular)”; Café, a lápis azul com duplo grifo e “Tragédia Coral em 3 Atos” em vermelho com grifo simples.

²⁴ **Nota da pesquisa:** Única versão completa do libreto, utilizada por Luís Saia e Clóvis Graciano para a edição pretendida pela editora Gaveta, de propriedade do artista plástico, em 1949.

A Liddy Chiaffarelli²⁵

²⁵ **Nota da pesquisa:** Dedicatória. Autógrafo a lápis vermelho; folha destacada de bloco, papel timbrado, “Ministério da Educação e Saude/Instituto Nacional do Livro”, amarelecida pelo tempo com pontos de oxidação (16,5 X 23cm), usada a parte superior do verso da folha.

Café

I

Descrição²⁶

²⁶ **Nota da pesquisa:** Capa. Autógrafo a lápis azul e vermelho; folha de papel almaço amarelecida pelo tempo com pontos de oxidação (44,5 X 32,5cm) abrigando no interior folha com dedicatória e a concepção melodramática do poema. Notas MA “Café” a lápis vermelho, grifo azul, “I” em azul e dupla haste em vermelho, “Descrição” em azul com duplo grifo em azul e vermelho.

CONCEPÇÃO MELODRAMÁTICA

Primer Ato - Primeira Cena

“PORTO PARADO”

Desde muito que os donos da vida andavam perturbando a marcha natural do comércio do café. Os resultados foram fatais. Os armazéns se entulharam de milhões de sacas de café indesejado. E foi um crime nojento. Mandaram queimar o café nos subúrbios escusos da cidade, nos mangues desertos. A exportação decresceu tanto que o porto quase parou. Os donos viviam no ter e se agüentavam bem com as sobras do dinheiro ajuntado, mas: e os trabalhadores, e os operários, e os colonos? A fome batera na terra tão farta e boa. Os jornais aconselhavam paciência ao povo, anunciavam medidas a tomar. Futuramente. A inquietação era brava e nos peitos dos estivadores mais sabidos do porto parado, uma hesitação desgraçada, entre desânimos, a cólera surda esbravejava, se assanhavam os desejos de arrebentar.

A orquestra, de sopetão, está agitadaíssima, desagradável, quase tão irrespirável como o turbilhão que agita interiormente os estivadores. O pano se ergue rápido no armazém do porto. O armazém está sombrio, apenas no fundo a fresta da vasta porta de correr. As pilhas de sacas de café sobem até o teto no fundo, dos dois lados. Na frente, as sacas se amontoam mais desordenadas, às quatro, às três, outras sozinhas. Sobre elas, deitados, sentados, aos grupos, os estivadores quase imóveis esperam. Mais deixam raivar o turbilhão que têm do peito do que esperam, esperar o que! A um lado, junto à ribalta, um grupo deles no chão quer matar o tempo no jogo do truco. A vestimenta de todos é a mesma, calças escuras, largas, e as camisas de meia com listas vivamente coloridas, vermelho e branco, azul marinho e branco, amarelo e roxo, verde e encarnado.

²⁷ **Nota da pesquisa:** Argumento. Datiloscrito original do A., fita azul; 18 folhas de papel ofício amareladas pelo tempo com pontos de oxidação (22 X 33cm) numeradas 2 - 18, datado “São Paulo 15 de dezembro de 1942”, usadas a frente e frente e parte inferior do verso da de nº 8; rasuras: acréscimos e supressões a tinta vermelha e a máquina.

Esta calça de veludo cor-de-charuto denuncia um espanhol, assim como a boina que ele traz. Estes bigodes no estivador gordo, denunciarão o português. Tem a palheta de banda deste rapaz amulatado, e dois negros de cabeça ao vento, enormes, luzindo.

Na fresta da porta de fundo entra mais um estivador. Vem desanimado, lento, lerdo, se arrastando até o centro da cena. O jornal que tinham mandado ele buscar não trouxe notícia nenhuma, e ele o arrasta no chão, da mão pendida. Todos os estivadores se interessam pelo que dirá o recém-chegado, mas ele nem fala, coitado, faz um gesto só: amarfanha o jornal de parolagem e o atira com nojo no chão. E o desânimo agora abafa a todos, mais completo. Aqueles homens enormes, forças brutais, se sentem feito crianças na decisão a tomar. Como será possível que aquela terra deles, sempre tão ativa, tão generosa também, tenha perdido assim o seu porte de grandeza?... O que fazer, agora que o café está baixo, sem valor. E manso, melancólico, sofrido o queixume daqueles homens fortes enche o bojo sombrio do armazém. E morre num abafamento implacável. Talvez fosse melhor morrer... E os estivadores se estiram por aí, na franqueza vil da pasmaceira. Os jogadores voltam ao seu truco disfarçador. Fosse domingo, iriam ser sugados totalmente de suas forças morais, no futebol apaixonante, que isto, os generosos donos da vida não se esquecem de arranjar. E ainda um italiano e o rapaz da palheta se adormecem no jogo da morra. E parece que nada vai suceder.

Mas eis que duas mulheres de-repente espiam pela fresta da porta. São eles sim, são os companheiros que elas andaram buscando pelos botequins do cais. Mas o portuga do boteco deu o basta no fiado e eles vieram ali. As mulheres raivosas, correm a porta do armazém em toda a extensão. E agora se enxerga bem nítido o porto parado, a linha reta do cais vazio, o verde gasto do mar vazio, e um céu claro, branquiçado, sem nuvens, da mesma impassível desolação.

E o grupo agitado de umas vinte mulheres corre para o centro da cena. Estão quase delirantes, não podem mais, os filhos choram em casa pedindo pão, elas também estão famintas, e os maridos, os companheiros, o que fazem? Os seus vestidos femininos de fazendas lavradas, botam uma nota turbulenta e multicolor no ambiente. “Eu quero o meu pão!” que elas gritam, quase desvairadas. Mas aqueles homens, amolentados ainda pela indecisão, num desalento cínico não têm mais esperança em nada. “Quem pode dar pão!”, eles murmuram, ecoando em cinza de eco, o grito vivo das mulheres.

Quem pode dar pão?... O café pode dar pão. Sempre dera o pão, a roupa e a paz relativa dos pobres. Mas agora aquele companheiro generoso de outros tempos, jaz ali, inútil, vazio de força, como o cais, como o porto: vazio. E as mulheres e os homens, numa alucinação, contemplam as pilhas mudas de sacas. Eles amam, sempre amaram aquele café paterno, que agora parece falhar. Mas ainda há-de estar nele a salvação de todos. As mulheres se aproximam das sacas, se abraçam com elas, contando os seus segredos de miséria, acarinham o grão pequenino que não falhará. E o grão pequenino lhes segreda o segredo que eles não se animavam a se revelar. Aquela fome que eles sentiam não era apenas uma fome de alimento, mas outra maior, a fome milenar dos subjugados, fome de outra justiça na terra, de outra igualdade de direitos para lutar e vencer.

E o pano desce lentamente, dando tempo a que o segredo que a cena revelou, se grave pra sempre no coração de todos os oprimidos.

Segunda Cena

“COMPANHIA CAFEEIRA S.A.”

Também noutras partes daquelas terras a fome e a angústia vai feroz. A orquestra, muito triste e abafada chega coleando, fazendo esforço pra saber o que será da existência. Mas eis que se aclara porque o pano sobe nos dando o céu claro das dez horas da manhã, cafezal pleno. A cena mostra uma encruzinhada de carregadores, árvores já taludas, com oito anos, saias grandes pousando na terra-roxa. Na ponta dum dos carregadores está uma laranjeira carregadinha de fruta madura. É o único gesto de altura, vivo de cor, variando os horizontes longínquos, largos, levemente ondulados no célebre cafezal da Companhia Cafeeira S.A.

Os colonos estão por ali, terminando de almoçar. É fácil de perceber idade e condição deles pela roupa. As moças solteiras estão de vestido vermelho, cor sexual de quem deseja homem na vastidão dos campos. Os rapazes já não querem mais a cassa das camisas bordadas, com que os pais deles chegaram da Europa bestial das aldeias. Estão de azulão vivo, e algum já terá seu chapéu de caubóe, aprendido no cinema. As mulheres

casadas, relembram a *Colona Sentada* de Cândido Portinari²⁸, a saia de um vermelho já bem gasto e lavado, aquela espécie de matinê largo de um azul quase cinza, bem neutro, e o lenço também de vermelho gasto, protegendo os cabelos. Os seus maridos, calças de brim cinzento que agüenta a semana, camisas brancas, sem brancura. As velhas estão de preto completamente, e os velhos estão ridículos, com suas calças grossas, muito largas, pardacentas, e aqueles blusões de cores que foram vivas, rosadas, amareladas, esverdeadas. As meninas de vermelho, e os meninos da cor do chão.

Pois um destes não se conteve. Percebendo que todos estavam distraídos na arrumação dos badulaques do almoço, roubou uma laranja da árvore, a furou com o dedinho e vai chupá-la. Uma velha viu, mostra o menino a outra. Aliás vários colonos viram, mas fingem que não: que o animalzinho aprenda por si. E o menino, se imaginando livre de olhares, chupa a fruta com ansiedade. Faz uma careta e joga a laranja longe, enquanto velhos e velhas caem na risada. Agora o bobo vai ficar conhecendo pra sempre o provérbio da terra: “Laranja no café, é azeda ou tem vespeira”.

Mas a mocidade e os casados, menos filósofos pra se divertirem com os provérbios da experiência, já agarraram no trabalho da colheita. Nada dispostos, aliás, mecanizados, fatalizados apenas pela obrigação. O almoço foi insuficiente, já de muito que os colonos não recebem pagamento, o café pára nas estações do trem de ferro, os armazéns não fiam mais. A visão da fome espia nas esquinas dos carregadores. Os velhos enfim se decidem a trabalhar também. Mas imediatamente lhes volta a dureza da realidade e um deles, num assomo de desabafo ao menos físico, coça a cabeça com raiva e dá um ponta-pé na saia da árvore que devia colher.

Ora sucedeu que justamente no instante do ponta-pé, chegavam pela boca esquerda da cena, os donos da Companhia Cafeeira S.A. e os comissários. Ex-donos aliás, porque se vendo na possibilidade de curtir alguns anos gastando o que já tinham amontoadado, eles acabaram de entregar a fazenda aos comissários, como pagamento de dívida. É gente bem vestida, está claro, vestindo brim do bom. Só que os comissários estão de “brim de linho” S, 120, como se diz, branco, corte de cidade, pra luzir nos

²⁸ **Nota da Pesquisa:** Mário de Andrade possui, desde 1935, a têmpera sobre tela (97 X 130 cm) de Cândido Portinari, artista plástico com o qual manteve estreitos laços de amizade. A partir do início da década de 1930 o pintor introduzira a temática nacional em sua obra tendo vencido, em 1935, o prêmio Carnegie com a obra *Café*. (Batista, Marta e Lima, Yone. *Coleção Mário de Andrade*, p. xlix).

escritórios e na Bolsa. Os donos ainda trazem o brim cáqui, de fazenda, calça de montar, polainas bem engraxadas, chapéus largos, panamás legítimos.

Esquecidos de que a fazenda já não lhes pertence mais, ficam indignados com o velho e a colheita destratada, passam pito. Os colonos vão pra abaixar a cabeça, mas as mulheres, sempre a mulher que é mais perfeita, intervêm irritadas, desesperadas, a discussão cresce rápida, se azeda. Tem um momento em que tudo está pra estourar. Os colonos vão perder o tino, vão “amassar”²⁹ aqueles senhores impiedosos que não arranjam nada, não querem pagar os ordenados de meses, pouco estão se amolando com a fome dos pobres. É um instante bravo de silêncio aquele da decisão. E os donos se preparam também pra brigar, buscando sem disfarce os revólveres no bolso traseiro da calça ou na cinta. Qual, assim não vai mesmo nem adianta: o melhor é abandonar a fazenda, desistir daquela espera improvável, ir buscar pão onde ele se esconder. E os colonos anunciam que abandonarão a fazenda. Não era isto exatamente o que os senhores queriam. Queriam era a submissão, a sujeição total. Em todo caso livraram as epidermes, e aproveitam a decisão dos colonos pra fugir dali, um bocado apressadinhos não tem dúvida, mas bancando gestos de indignação.

E agora os colonos estão sós. Estão consigo de novo, e a orquestra com eles, cai na realidade terrível. Acaso não teriam sido precipitados por demais?... É o desemprego, é o caminhar nas estradas do acaso, é o bater nas portas, é o mofar na impiedosa indiferença das cidades. Se sentem inermes, desprotegidos, incapazes. 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. Parece que tem momentos nesta vida dura em que a gente se revolta, não é porque queira decididamente se revoltar, mas porque uma força maior move a gente e se fica sem capacidade mais pra não se revoltar. As velhas já partiram em busca da colônia, arranjar seus trastes, suas trouxas. As mulheres casadas principiam partindo também. Melancolicamente. E o pano cai depressa, bem depressa.

²⁹ **Nota da Pesquisa:** Aspas do autor enfatizando o empréstimo do italiano “amazzare”, por matar, trucidar.

SEGUNDO ATO – Primeira Cena

“CÂMARA-BALLET”

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. É possível se crer, se deve crer numa humanidade tão civilizada que permita a existência de câmaras eficazes. E afinal são sempre câmaras a cachimbada dos Velhos na tribo e as salas improvisadas dos sovietes. Por isto, a intenção do “Câmara-Ballet” se limita, é vaia, mas por tudo quanto de falsificação e de ridículo, os anões subterrâneos do servilismo, fizeram das câmaras que a história conta. Ineficientes, traidoras e postas ao serviço dos chefes.

Estamos em plena farsa, e até o pano “farseia”, não querendo subir, caindo de repente. Os personagens são vários, pois o enredo cai em cheio numa sessão de câmara de deputados. A mesa da presidência está na boca da cena, bem junto do ponto, e por trás dela se vê as bancadas numa inclinação leve, de maneira que presidente, vice, e os secretários da Mesa dão as costas ao público, ao passo que os deputados nos encaram de frente. E mais ou menos à meia altura da cena, atrás, estão as galerias da assistência pública. Quando a reunião não é secreta.

A sala de sessões é bem chique, todos os móveis, mesa, bancada, parapeito das galerias, até o chão, tudo branquinho, dum branco alvar. Ao passo que todos os personagens da câmara estão de preto, Mesa e deputados de sobrecasaca, e um plastron gordo com uma enorme pérola branca de enfeite. Os serventes também de preto, com os botões de prata no dólmã. E os jornalistas? Se os serventes são cinco, de-pé, do lado direito da cena, na mesma linha ainda da Mesa, na mesma linha ainda da Mesa, mas do outro lado, os jornalistas também são cinco, sentados em cadeiras enfileiradas, uma atrás da outra. Sucede que as cadeiras jornalísticas estão de perfil pro público, não deixando por enquanto ler o título do jornal a que cada uma pertence, por honra e graça inusitada e inusada dessa força enorme e tão facilmente servil que é o jornal. Ora os títulos dos jornais da terra, que se erguem do encosto das cadeiras, são “O Patativa”, “Diário da Luz”, “O Clarim”, “O Previdente” e o “Jornal das Modas”. Os jornalistas também se

vestem seriamente de preto, mas não usam sobrecasaca mais, são modernos. Usam um paletozinho curto, calças apertadas ainda mais curtas acabando um palmo acima do tornozelo, deixando ver as lindíssimas meias brancas de seda e os escarpins de verniz. E quanto a gravatas, airosamente, os jornalistas só aceitam enormes gravatas cor-de-rosa, com um laço borboleta bem pintor, são lindos. Francamente, esse tal de jornalista é um amor.

Como se vê, tudo é branco e preto. O que vai variar de colorido muito é o pessoal das galerias, que será o mais berrantemente colorido possível. Repete-se as camisas-de-meia dos estivadores, o azulão proletário, dólmãs, quepes, o cáqui de um soldado-raso. Mas as mulheres, muitas e também com tons vivos, serão fazendas lavradas, fazendas de ramagens, fazendas “futuristas” com desenhos abstratos de muitas cores berrantes. Nada de tecido duma cor só, logo se perceberá porque.

E da mesma forma que o presidente e o vice, alguns personagens têm seus nomes distintivos. Tem, por exemplo o Deputado do Som-Só, o Deputado da Ferrugem, o Deputado Cinza e o Secretário Dormido.

Quando ergue o pano, está falando o Deputado do Som-Só, um escolado velhusco, que já sabe que se falando num som só, todos dormem e as falcatruas se fazem com mais facilidade. Tem o discurso escrito num papel gigantesco, difícil de manejar de tamanho. Como era de esperar todos dormem, toda a Mesa, os vários deputados, todos os jornalistas, e até um único operário que está nas galerias e ronca de papo pro ar. Só os serventes à direita é que parolam suas intriguinhas de ofício, problemas de gorgetas, intercâmbio de amantes de deputados, chamados de magnatas e banquetes oficiais - a vida deles. É o Quinteto dos Serventes.

E este é que acaba musicalmente porque o Deputado do Som-Só não acabaria nunca, se não fosse entrar o Deputadinho da Ferrugem, muito novo ainda, filho de chefe político não há dúvida, com ar de quem descobriu a pólvora. 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 ínclito 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. Ele é que entrou pimpante,

na emoção gavotística da estréia felicíssima que os jornais já elogiaram. Está claro, durante todo o bailado é um entra-e-sai de deputados que não se acaba. Ao passo que as galerias vão se enchendo pouco a pouco e quando arrebentar a bagunçona, estará repleta.

Pois o Deputadinho da Ferrugem está louco pra falar, mas quem disse o Deputado do Som-Só dar fim ao lerolero. Agora todos acordaram, menos o Secretário Dormido, sempre de bruços, sonhando sobre a mesa. O resto não, quer escutar a estréia do Deputadinho da Ferrugem. Os jornalistas aspiram tomar muitas notas. Pegam do chão, ao lado, os seus maços de papel pra notas, que pelo maço e o tamanho servem também pra outra coisa, e os lápis, que lápis! desses gigantescos, feitos pra anúncio nos mostradores das papelarias. Mas vamos ter o discurso, porque entrou um polícia muito lindo, até polainas brancas, bateu no ombro do Som-Só e fez pra ele parar. Ele pára que é só pra isso mesmo que ele existe e principiará dobrando o discurso, dobrando que mais dobrando até o fim do “Câmara-Ballet”.

O Deputadinho da Ferrugem fala enfim. Fala bem, fala verdade, e é tão gostosa a fala “andantino grazioso” dele, que entre aplausos e gostosa satisfação toda a câmara entra no movimentinho suave se movendo pendularmente de cá pra lá, de lá pra cá. Menos o povo das galerias que procura saber o que se decide da vida. Um operário não se contém afinal. “Praque falar em ferrugem de panela, si não tem o que cozinhar!” ele estoura. Outros querem que se trate do problema do café. Os deputados se contrariam muito, o presidente bate no senão enorme. Ora, no princípio do discurso da ferrugem, o Secretário Dormido, que já estava cansado da posição, se aninhara no colo do secretário seu vizinho e lhe dormira no ombro. Meio que acorda com a baguncinha do povo, muda de posição outra vez. Se ajoelha no chão, com a bunda nos calcanhares e se debruça no assento da sua própria cadeira, aí pondo sobre os braços, a cabeça dormida.

Ora nos bastidores estava esperando que o discurso acabasse o Deputado Cinza. Não que pretendesse fazer discurso também, não vê que ele ia se comprometer. Mas o Deputado Cinza é desses uns que gostam muito de estar bem com todos. Eu cá sou pelo que é justo, como eles dizem. D’aí se vestirem completamente de cinzento, que é a cor neutra por excelência. Pois do que mais ele havia de se lembrar! Industriou bem (pensou que industriou) a Mãe, uma colona cheia de filhos, fez ela decorar um discursinho bem comodamente infeliz, contando que os filhos tinham escola dada pelo Governo, roupa de

inverno dada pela Liga das Senhoras Desusadas e muito feijão com arroz que o Ministério da Abastança iria plantar no ano que vem. Remédio então era mato, remédio, dentista, calista, manicura, boninas, water-closet e balangandãs. A Mãe decorou, decorou, custava decorar aquele final dizendo que a vida estava triste e o Governo era muito bom, não havia jeito de lembrar as palavras! Mas enfim estava ali nos bastidores com o Cinza, esperando muito nervosa, diz-que era pra ela falar naquele meio de tanta gente elevada tão limpa. De forma que quando, amedrontado com a baguncinha o Deputadinho da Ferrugem acabou, uf! ela não quis entrar e o Deputado Cinza teve que arrastar a infeliz pro recinto lustroso da câmara. E a Mãe entra chamando a atenção de todos. Coitada, botou o único vestido completo que ainda possuía. É aquele vestido todinho encarnado vivo, duma cor só. Na cabeça, escondeu os cabelos destratados no lenço de setineta verde vivo. E traz consigo os três filhinhos que não tinha com quem deixar. Os dois maiores, que andam, se agarram horrorizados na saia dela. O recém-nascido lhe dorme no braço, envolto no chale amarelo cor-de-ovo. E de cor-de-ovo estão também os outros dois, fazendinha que sobrou de incêndio. E a Mãe com os filhos botam a cor do alarma no recinto. Que será! que não será! E o Deputado Cinza gesticulava pra ela: Fala, diabo de mulher! Mas a Mãe estava horrorizada, queria, pedia pra sair, fugir dali. “Fala, diabo!” que ele gesticulava.

Então a Mãe se viu perdida. Numa espécie de delírio que a toma, se evapora todo o discurso decorado. Sem resolver, sem decidir, sem consciência, sem nada, apenas movida por um martírio secular que a desgraça transmite aos seus herdeiros, ela se põe a falar. Não são dela as palavras que movem-lhe a boca, são do martírio secular. São palavras duma verdade não bem sabida, não bem pensada, são palavras bobas. Muitos deputados vão-se embora pra não perder tempo. Outros adormecem. Falar nisso: o Secretário Dormido mudou de posição outra vez. A cadeira estava incômoda decerto. O fato é que ele a empurra, e sempre de joelhos, põe os braços no chão e sobre eles descansa a cara dormida, agora se amostrando ao público, e a bunda ao vento, erguida como parte principal dos secretários de câmaras.

Bom, os demais não estão muito se amolando com a fala da Mãe, só as galerias lhe devoram as palavras. E aos poucos, deputados, jornalistas, serventes, a Mesa, todos esses anões subterrâneos do servilismo, utilizados pelos gigantes da mina de ouro, todos,

pra não escutar tanta besteira, se botam recordando o maravilhoso discurso sobre a ferrugem das panelas de cozinha. E o mesmo ritmo balangado de antes volta aos poucos e afinal se afirma franco, quando as palavras alucinadas da Mãe se tornam insuportáveis de ouvir. Tudo se mexe, tudo cantarola, tudo dança na Câmara. Os jornalistas montaram a cavalo em suas cadeiras e com pulinhos vão formando roda, afinal mostrando os títulos dos jornais ao público. Os serventes também dançam de roda, se dando as mãos. O que fez o presidente? É que, não podendo mais escutar os gritos lamentosos da Mãe, mas correspondendo a ele, a galeria, realistamente se move, se revolta, insulta, berra, diz nomes-feios com razão. E o presidente, movendo o sino engraçado, não vê que se esqueceu da vida e está brincando com o sino, jogando ele no ar. Também o Deputado Cinza, quando viu a bagunçona estourar, disse consigo: “Bem, cumpri com o meu dever, agora lavo as mãos.”³⁰ Lavou mesmo. Lavou na água astral do cinismo, e pra enxugá-las, puxou do bolso aquela espécie de lenço de Alcobaça, lenço não, lençol vasto, de todas, mas de todas as cores. De todas as cores.

Mas isto não se agüenta mais, é o cúmulo! Onde se viu agora o povo querer ter opinião! Onde se viu nunca as Mães falarem! Aqui é que entra o destino precípua da polícia dos gigantes. Isso entram corvejantes nas galerias uns polícias, tiram os sabres com realismo cru e principiam chanfalhando o povo. Como reagir, ainda somos poucos, a coisa inda não se organizou num destino unânime. Ainda não surgiu do enxurro das cidades, o Homem Zangado, o herói moreno que os há-de anular na errupção coletiva final. E o povo fogem³¹, as galerias se despovoam, enquanto mais dois polícias que entraram no recinto da câmara, levam presa, aos empuxões, aquela doida. O pano cai com violência, sem achar mais graça nenhuma na farsa.

³⁰ **Nota da Pesquisa:** No manuscrito, “... consigo: Bem [...] mãos. Lavou [...]”. Correção conjectural.

³¹ **Nota da Pesquisa:** Mário de Andrade adota, aqui, a concordância com a idéia, na forma popular: o povo fogem.

Segunda Cena

“O ÊXODO”

São os ritmos de uma marcha pesada, arrastada, fatigadíssima já. Sons tristes, sons lastimosos, se diria de marcha fúnebre. Estamos numa dessas estaçõezinhas do trem-de-ferro, postadas nos vilejos de três, quatro casas, pra serviço de embarque da grande indústria do café. Até lhe puseram o nome de “ESTAÇÃO PROGRESSO”, que se lê na tabuleta do início da plataforma, que começa no meio do palco. A estaçõzinha mesmo quase não se vê. Apenas, na direita da cena, o princípio do edifício e quase meia porta apenas. É a tardinha. Pra cá da plataforma e do edifício passa a linha do trem. 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 infindável, no ondular manso dos morros. Nada mais.

Só aquela marcha pesada que vem chegando. Primeiro chegam os moços. São os colonos, aqueles mesmos colonos da famosa Companhia Cafeeira S.A. que vimos despedidos no primeiro ato. Na frente vieram os moços, mais fortes, que podem andar sem ajuda de ninguém. Rapazes e raparigas, cada qual vem por si, e param por aí, na espera do trem de segunda classe, que ninguém sabe a que horas será composto. Não há mais vagões de segunda classe. É que de todas aquelas terras felizes, agora tornadas invivíveis, o povo está fugindo. Onde vão parar? São estes os que vão parar desocupados nas esquinas das ruas, no parapeito dos viadutos, nos crimes da noite urbana, roubando quando podem, esmolando, matando pra roubar. São os criminosos. Não os criminosos-natos, são os criminosos-feitos.

Pois os moços se arrancharam por aí, na espera do trem. Brincam, são moços. Os namorados aproveitam pra namorar, se separando aos pares. Mas os outros passam o tempo com brinquedos ásperos de colonos, se atiram coisas com intenção de machucar um pouco, sem machucar não é brinquedo, meio que se generaliza esse brinquedo, até que aquela rapariga mais perigosa teve a idéia melhor. Tirou da trouxinha um alimento, uma última banana que toma o cuidado de mostrar bem. Todos ficam logo desejando e ela atira a banana bem no meio da cena. Isso, os rapazes todos se atiram sobre a fruta boa,

até os namorados se esqueceram que amavam. É aquele bolo humano, pernas, braços, tombos, se mexemexendo no chão. Um consegue a banana e com brutalidade se destaca do grupo, triunfante. Vai pra comer, mas ainda com tempo se lembra da proprietária. Lhe põe a banana na boca que ela morde com vontade, enquanto ele devora o resto. Ninguém mais está com vontade de brincar. Uns sentam no chão, outros na plataforma. Fazem silêncio, mudos, pensativos, e se escuta outra vez o ritmo lamentoso da marcha, na orquestra.

Agora são os casados que chegam. Estes vêm aos pares, braços-dados, se ajudando. E também se ajeitam por aí sem mais nenhum ar de brinquedo. Não sabem brincar mais. O coração está apertado com aquela solução de vida. Pois não venceram tantos trabalhos, tantos sacrifícios, não aguentaram tantas omissões? Agora já estavam bem regularmente arranjados na vida. Tinham enfim conquistado as graças daquela cidade terrível, postada como sentinela impiedosa na abertura dos caminhos de serra-acima, dona das sete doenças do frio, não deixando ninguém passar. Mas eles tinham conseguido vencer a ciumenta de serra-acima e então ela os tomara pelas suas próprias mãos e os trouxera para aqueles chãos felizes. E eles tinham amado tanto aqueles chãos. Ali a vida era boa, o trabalho sadio, muitos enriqueciam e se passavam para o bando dos gigantes... Eles amavam aqueles chãos e quem disse pensar em partir outra vez! Haviam de viver e de morrer ali. Mas aqueles chão felizes e a cidade legítima foram traídos, a ruína chegara, o café apodrecera no galho. E como o fumo ácido afugenta os insetos de beira-rio, eles também partiam de seus chãos, afugentados pela fumaça torva do café queimado.

É quase noite já. A cólera ronda aquele troço de infelizes. O ódio aos gigantes da mina fareja sangue no ar. Tudo está escuro, muito escuro já. Apenas na fimbria do horizonte uma faixa encarnada violenta denuncia a existência de um sol. A orquestra marcha cada vez com mais dificuldade, se arrasta aos socos pesadíssimos de pés exaustos. Muito longe se escuta um rumor estranho, feio. Parecem úivos lamentosos, parecem choros de morte. E o rumor aumenta pouco a pouco, aumenta. Agora se distingue bem: são uivos, são lamentos humanos, são gritos horríveis de imprecação. E os colonos tapam os ouvidos, escondem os olhos, se agitam, não suportam aquela visão horrível que vem chegando. E vem chegando os grupos de velhos e crianças. Parecem

monstros, pencas de monstros, aos três, aos quatro, se ajudando em grupo, que ninguém pode consigo mais. O chefe da Estação Progresso surgiu da meia porta. Atravessa a cena, e bem aqui na frente, na ribalta, pendura um cartaz que trouxe e lhe põe uma lâmpada por cima, pra que todos saibam que

“TREM DE SEGUNDA CLASSE

NÃO HAVERÁ MAIS”

É o que diz o cartaz. E naquele estrondar de uivos, de lamentos lancinantes, os grupos vão atravessando a cena toda e desaparecem. Ritmo cadenciado, lento, aos empuxões pesados. Ritmo de coisa que marcha por desgraça, ritmo de supliciados. E o pano cai ainda mais lento, como sem cair, enquanto os grupos marcham, se arrastam, se morrem naquela marcha monstruosa.

Terceiro Ato

“DIA NOVO”

O que eu chamo de “Dia Novo” é o dia da vitória da revolução que afinal acabou estourando mesmo. Chegara enfim o tempo em que o povo não tivera capacidade mais pra não se revoltar, se revoltara. Vai haver luta, briga brava em cena, que estamos num desses tentáculos de guerra com que a revolução se espalhando pela cidade convulsionada, a dominara afinal. As mulheres, no cortiço em que a cena se desenrola, são mulheres de operários, as mesmas vestimentas vivas das mulheres dos estivadores do primeiro ato. Os soldados da situação governista estarão num cáqui acinzentado bem neutro, contrastando com as cores vivas dos revoltosos. Estes, carece fazer todos eles vibrar muito no colorido. São operários, estivadores, acessoristas em vermelho, rapazes estudantes com suas blusas de esporte, uniformes civis, empregadinhos. E alguns soldados também, mas dólmãs abertos, lenço encarnado no pescoço, libertados de seus quepes.

O pano subiu vagarento num completo silêncio musical. É noite, não se divisa nada no escuro, apenas umas luzinhas vão se abrindo muito longe e talvez, no fundo uma pequena mancha rubra. Um clarão de incêncio talvez. O palco está vazio. Depois de um

meio minuto decorrido assim, mais para o fundo do palco, se ilumina um lampeão de rua. Luz bem fraca, desses lampeões destratados de bairro pobre, não permitindo perceber ainda o pano de fundo, jogando apenas a sua mancha branquiçada sobre o muro que lhe está na frente e separa o pátio do cortiço em que estamos, da rua que faz o fundo do palco. Como que despertado pela iluminação do lampeão, um instrumento grave na orquestra principia rondando entre as tonalidades, numa voz indecisa.

Eis que bem na frente, junto à ribalta, no canto direito de cena se acende uma lâmpada e o espectador ainda pega a operária com os dois braços erguidos, no ato de fazer a ligação elétrica. E a lâmpada nova apenas ilumina esse interior de casinha, umas das várias que dão para o pátio do cortiço. Mas como a janela da casinha está aberta, uma réstia larga de luz vai morder o chão do pátio. Pátio naturalmente vazio, sem plantas, sem nenhum prazer. Bem no centro dele, junto do ponto quase, está o poço, que naquele bairro pobre e longínquo ainda não chegou a rede de águas e esgotos.

Mas naquele pedaço pequeno de casinha operária, a mulher está meia inquieta, meia³² sem quefazer. Vem à janela e fica espiando as bulhas da noite. A orquestra, soturna sempre, está se arrepiando toda de frasinhas angustiadas. A luz da casinha mostra apenas, mais para a frente a mesinha do rádio, talvez um banco, e mais no fundo um colchão no chão, onde já dormem duas crianças-bonecas de três e cinco anos. Mas a mais velha, seus sete anos, está acordada, muito entretida em mexer com o rádio. Afinal consegue obter uma ligação e na soturnidade do ambiente, o espíquer³³ agudo principia contando coisas da revolução. Meio parece parolagem o que ele diz, cheio de frases-feitas. 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! Irritada a mulher fecha o rádio. Mas a orquestra agora já se completou, e divaga, cheia de bulhas soturnas, arrepiada de frasinhas de ansiedade, um caos inquieto, de interrogações e ameaças.

É neste instante que se abre a porta duma das casinhas do cortiço, do outro lado da cena. É mais uma luz de lâmpada elétrica que morde o vazio do pátio. Um meninote surgiu, seus dez anos. Se escuta um grito atrás dele. E o menino foge atravessando o pátio todo e vindo, por instinto, na direção da outra luz, da casinha iluminada. Mas vem atrás

³² **Nota da Pesquisa:** “meia sem quefazer”, brasileirismo sintático e neologismo acatados pela pesquisa.

³³ **Nota da Pesquisa:** “espíquer” por “speaker”, locutor.

dele a mãe correndo com angústia, o persegue, o consegue alcançar já bem próximo da janela luminosa que o chamou, o esconde nos braços, o protege com o corpo, não vá alguma bala perdida destruir aquele filho. Com o grito, a mulher da casinha se precipitou para a janela. Porém não foi ela só que escutou o grito. De todas as casinhas, as portas se abrem, jogando jatos retos de luz no pátio. E surgiram por elas mulheres, mulheres moças, casadas, algumas velhas trôpegas, vêm saber, querem saber, correm todas pra junto da mulher e seu filho, estão assustadíssimas, o grito ainda as desarvorou mais naquela inquietação medonha da espera, estão juntinhas umas das outras, e se contam o seu susto, num cânone veloz, que as idéias e os sentimentos de todas são sempre os mesmos e lhes encurtam numa corrida desesperada o pensamento e o coração.

Um grito de alarma rasga a cena. Passou um homem fugindo pela rua, atrás do muro. A orquestra zanga, esbravejando muito, e em bulhas abafadas na rua, por detrás do muro, se percebe que um grupinho de homens persegue o fugitivo. Há um pequeno choque de armas. Um tiro, um soluço de dor, um tombo pesado. Batem com fúria no portão do cortiço. As mulheres estarecidas nem se mexem, como que até se unem mais, um bloco humano apavorado. Mas a menina da casinha sabe lá agora o que é revolução! Estava mexendo no rádio outra vez e consegue ligar de novo. E o rádio, como falara mesmo, enquanto espera notícias frescas pra comunicar, está no lerolero duma varsa besta, bem “hora da saudade”, em pleno choro de sensualidades fáceis. A varsa chega a tocar seu bom minuto, porque a mulher, ainda muito tomada de pavor, à janela, junto das outras, não pusera reparo na festa. Mas afinal percebe, faz um gesto de desesperada, vem, fecha o rádio, empurra a menina pra longe.

Mas corre à janela outra vez. Não vê que o barulho recrudescceu na rua, e não tem dúvida mais, a revolução chegou no bairro afastado, e agora é um grupo grande que está brigando na rua. O som parece agradável, que os soldados governistas estão mudos, mas a voz clara, entusiasmada, viril dos revolucionários vai cantando, luta cantando, com o som da música animando os corações. Mas batem com violência, batem muito no portão. A luta parece que vai cessar outra vez, cessar não, vai passar, vai continuar subindo a rua, já deve ter virado a esquina longe, o silêncio volta, mais claro porque era visível, os revolucionários é que vinham perseguindo os situacionistas.

Tam... tam... tâtam, batidas convencionais no portão. Isso uma mulher, completamente vestida de amarelo, se destaca do grupo, corre feito doida, amalucada, corre rapidíssimo até o centro do pátio, não sabe o que fazer, gira sobre si mesma na indecisão, morde uma mão com a outra e afinal se atira ao portão e abre. O abre a meio, e pelo vão entram rápido dois operários arrastando um chefe revolucionário, visivelmente um chefe, no dólmã aberto uns galões de sargento e na camisa a mancha rubra de sangue. Está gravemente ferido e vai morrer. Mas agora as mulheres perdem o medo, o esquecem, chamadas ao seu destino de mulher. Se afobam. Entram nas casinhas, saem, trazendo água, panos, uma almofada bem cor-de-rosa pra encostar o moribundo. O qual, carregado pelos dois rapazes e a esposa, veio ser sentado na borda do poço. Mas ele não tem forças mais, escorrega para o chão, enquanto a mulher o aninha no seu peito pra morrer, escorregada com ele. Os dois rapazes operários não têm mais nada que fazer ali, o chefe está em melhores mãos. Um parte rápido e a mulher que lhe vai abrir o portão, agora ficará junto deste, pra abrir se necessário. Mas o outro fica, meio esquecido da luta, é o chefe do esquadrão dele que morre. Em pé, ereto, o rapaz sofre muito e mesmo num momento, num gesto raivoso de vergonha, limpa com as costas da mão a lágrima. Mas o chefe se estertora na morte. Chega a visita da saúde. Pára de tremer, vai erguendo o pescoço, se soergue nos braços da mulher que não existe mais pra ele, nem sabe que ela está ali, não saberá mesmo? Os sentidos são muitos. Na aparência o moribundo apenas com os olhos desmesuradamente abertos e o ouvido à escuta colhe e devora os ruídos da luta que recrudesceu na rua. Então o chefe repara no operário ali inútil, vendo ele morrer. Faz um gesto raivoso de ordem. O operário vai pra obedecer, hesita, volta, beija a testa do chefe e parte, desaparecendo pelo portão. O chefe soergue mais o torso, dá um sorriso de esgar vitorioso e cai morto. A mulher chora soluçado sobre o corpo dele.

As coisas se precipitam. A luta está completamente generalizada por detrás do muro. As mulheres, dignificadas pela morte do chefe, reagem, se entranhando na sanha da luta. Só a menina, completamente de alma azul, está mexendo no rádio outra vez. Por vezes, em cima do muro há um reflexo de baioneta. O portão às vezes é violentamente sacudido. Os cantos se sucedem, coléricos, em fuga, vêm os gritos insultuosos dos soldados governistas, reagindo cegos, feito anões. São anões. E o canto dos revolucionários se torna cada vez mais firme e pertinaz. Não é agitado mais, nem rápido.

É firme. É obstinado. É pertinaz. “Fogo e mais fogo! Fogo até morrer” cantam num fugato feroz. A bulha da luta aberta é alastrada pela orquestra. Se abre, muito no longe um clarão de incêndio mais forte. E aos poucos irá, nos clarões rubros dos incêndios, se delineando a paisagem vasta do fundo. Estamos num subúrbio alto e todo o pano de fundo, sem nenhum céu, é a vista da cidade. No longe, batido pelos incêndios, é o centro da cidade com seus arranha-céus formidáveis. Mais próximo, são as casas de um, de dois andares do bairro, com as janelas de perto suficientemente largas pra se abrirem, aparecer gente nelas.

O portão foi de novo sacudido com ansiedade. E o soldado fugitivo surgiu no alto do muro, trepado. Ao ver o grupo das mulheres, agora decididas, eretas, enérgicas, hesita. Mas sempre a um fugitivo governista um grupo de mulheres soará menos perigoso que gente bêbeda de revolução, o soldado pula no pátio. Mas logo atrás dele um revolucionário, um estudante apenas, seu blusão de esporte, tem dezenove anos, vem perseguindo o covarde, apenas com um pau na mão. Pula no pátio. Um clarão fortíssimo de um segundo ilumina toda a cena. Foi uma granada que arrebentou bem perto, mas que a música, por elevação de arte, desdenhará fazer soar. E o covarde, atemorizado com a criança que lhe vai bater de pau, como ele apenas merece, atira a carabina longe e se joga de joelhos aos pés das mulheres, pedindo a vida. Elas caem sobre ele e o estraçalharão sem piedade, sanhudas. O rapazelho troca o pau pela carabina do soldado, abre o portão, se engolfa na luta, agora enfim entrevista pelo público. E o canto enorme de guerra, nota contra nota, harmônico, sem granfinagens mais de polifonias, unânime, coletivo, se alastra largo e potente pelo teatro todo. “É guerra! É guerra! É revolução!... É de parte a parte fogo na nação!... É hora, é hora, é hora! Chegou! chegou! chegou!...” Uma das mulheres agarra o pau abandonado pelo estudantinho, corre ao portão, se engolfa no bolo de morte, batendo, mordendo. A menina conseguiu ligar o rádio outra vez, que agora está berrando as últimas notícias. O presidente da nação já fugiu do palácio e se escondeu no quartel da polícia. Os revolucionários já estão de posse dos Correios e Telégrafos... No Bairro Dourado os gigantes da mina do ouro resolveram morrer com muita aristocracia, bancando Maria Antonieta, marias-antonieta de borra, em grande tualete, se embebedando que nem gambás. “Patrão! Patrão! Patrão!” invocam os soldados governistas, pedindo água pra anões subterrâneos. E fogem pelo pátio, entram pelas

portas das casinhas, fugindo. Os revolucionários os perseguem sem piedade. Um novo clarão vivíssimo, mais vivo, mais próximo que o primeiro cega a cena toda, o muro cai com a explosão. As mulheres estão lutando também. O rádio grita, berra, estronda, “Vitória! Vitória!” O presidente foi preso, o Bairro Dourado está em chamas. Os clarões dos incêndios agora clareiam toda a cidade longínqua, lambendo as paredes dos ilustres arranha-céus, as pombas enlouquecidas se agarram nas marquêsas dos arranha-céus, “Piedade! piedade!” berram os soldados jogando longe as armas de aluguel. “Perdão! perdão! perdão!” Mas os revoltosos, cegos, impiedosos, que piedade nada! “Café! Café! Café!” gritam desvairados, “café! café! café! Vitória! Vitória!” E vêm, quem são! são os palhaços, são anões subterrâneos, são apenas um magote de deputados de negro, vêm, são as primadonas da vida, vêm, junto da ribalta, entre a casinha iluminada e o poço, vêm, e com gestos de primadona, botando as mãos no peitinho, caem mortos, formando um bolo de cadáveres divertido. E vêm, vêm também numa revoada, um ramilhetes de aristôs de ambos os sexos, casacas, decolêtês, vidrilhos, garrafas de uísques, de champanha, de fine, vêm até à ribalta, do lado oposto ao dos deputados, e caem mortos noutro bolo engraçado de esqueletos podres, emborcando pela última vez as garrafas desonradas.

E vem, mas até parece outra, no delírio da vitória, vem a Mãe no seu vestido vermelho estraçalhado, um seio todo à mostra, o lenço verde da cabeça caindo num dos ombros, vem completamente louca, delirando, com uma enorme bandeira vermelha e branca nas mãos. Avança, corre, seguida de muitas mulheres tão selvagens como ela, tão assanhadas, tão doidas, manchadas de sangue, rasgadas, muitos revoltosos as seguem cercando o grupo feroz. Ferozes, ferozes, todos rindo em esgares horríveis, caras numa exaltação primária, são monstros admiráveis, irracionais, faz medo olhar. Todas as janelas de fundo estão abertas, iluminadas, com gente incitando os vitoriosos. Os incêndios tomaram tanto a cidade que tudo está claro agora, violentamente clareado numa luz vermelha. A Mãe trepou no poço. Tem aos pés o chefe que morreu, tem as irmãs em torno, os revolucionários cercando, todo o palco cheio da vitória. Os camarotes, frisas do proscênio são invadidos por mais gente da vitória com suas enormes bandeiras vermelho-e-branco oscilando. Só a menina, depois que o rádio acabou de falar, já cansadinha foi dormir com os manos no colchão.

A calma desce do ar, a calma forte, já agora mais sadia e humana da vitória, e a Mãe se imobiliza. Todos são dominados pela grandeza augusta daquela mulher. E ela entoa o hino da vitória da vida, que todos repetem. “Eu sou a fonte da vida, Força, Amor, Trabalho, Paz!...” Os holofotes estraçalham as últimas escurezas esparsas no ar. E o povo berra imensamente vasto: “PAZ!...” O pano cai com estrondo.

Eu me sinto mais recompensado de ter feito esta épica. Dei tudo o que pude a ela, pra torná-la eficaz no que pretende dizer, lhe dei mesmo com paciência os mil cuidados de técnica, pra convencer também pelo encantamento da beleza. Mas duma beleza que nunca perdi o senso, a intenção de que devia ser bruta, cheia de imperfeições épicas. Nada de bilros nem de buril. Pelo contrário, muitas vezes a perversidade impiedosa da idéia definidora por exagero, fiz acompanhar da perversidade tosca da voluntária imperfeição estética.

Me sinto “recompensado” eu falei, não tive a menor intenção, nem sombra disso! de me dar por feliz. Como eu tenho uma saudade incessante dessa paz, dessa “PAZ” que os vitoriosos invocaram para um futuro mais completado em sua humanidade. Eu tenho desejo de uma arte que, social sempre, tenha uma liberdade mais estética em que o homem possa criar a sua forma de belezas mais convertido aos seus sentimentos e justiça do tempo da paz. A arte é filha da dor, é filha sempre de algum impedimento vital. Mas o bom, o grande, o livre, o verdadeiro será cantar as dores fatais, as dores profundas, nascidas exatamente desta grandeza de ser e de viver.

Há-de ser sempre amargo ao artista verdadeiro, não sei se artista bom, mas verdadeiro, sentir que se espediça deste jeito em problemas transitórios, criados pela estupidez da ambição desmedida. Um dia o grão pequenino do café nunca mais apodrecerá largado no galho. Nunca mais os portos de todos hão-de se esvaziar dos navios portadores de todos os benefícios da terra. Nunca mais os menos favorecidos de forças intelectuais estarão nos seus lugares, porque não tiveram ocasião de se expandir em suas realidades. Não terão mais de partir, na busca lotérica do pão. 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.

Então o poeta não “quererá” ser, se deixará ser livremente. E há-de cantar mandado pelos sofrimentos verdadeiros, não criados artificialmente pelos homens, mas

derivados naturalmente da própria circunstância de viver. Me sinto recompensado por ter escrito esta épica. Mas lavro o meu protesto contra os crimes que me deixaram assim imperfeito. Não das minhas imperfeições naturais. Mas de imperfeições voluntárias, conscientes, lúcidas, que mentem no que verdadeiramente eu sou.

São Paulo, 15 de dezembro de 1942.

Café³⁴

II

O Poema

³⁴ **Nota da pesquisa:** Capa. Autógrafo a lápis azul e vermelho; folha de papel almaço amarelecida pelo tempo com pontos de oxidação (44,5 X 32,5cm) abrigando no interior o poema; Notas MA “Café” a lápis vermelho, grifo azul, “II” em azul e dupla haste em vermelho, “O Poema” em azul com duplo grifo em azul e vermelho.

CAFÉ³⁵
(Tragédia Coral, em três atos)

O Poema

PRIMEIRO ATO – Primeira Cena

“PORTO PARADO”

(A cena representa o interior de um armazém de café,
no cais. Os estivadores na entre-sombra).

I

CORAL DO QUEIXUME

Os Estivadores:

Minha terra perdeu seu porte de grandeza...
O café que alevanta os homens apodrece
Escravizado pela ambição dos gigantes da mina do ouro.
A planta nobre, o grão civilizador
Que jamais recusou a sua recompensa
Nada mais vale, nada mais.
Que farei agora que o café não vale mais!

Essa força grave da terra era também a minha força.
Ela era verde e me ensinava o futuro
Ela era encarnada e audaciosa
Era negra e aqueitava o meu coração.
Foi ela que deu à minha terra o seu porte de grandeza
E hoje nada mais vale, nada mais.

Café !... Café !... Eu exclamo a palavra sagrada
Café!... O seu fruto me trazia o calor no coração
Era o cheiro da minha paz, o gosto do meu riso
E agora ele me nega o pão.
Que farei agora que o café não vale mais!

Porte de grandeza, odor da minha terra, força da minha vida
Que farei agora que pra mim não vales mais!

³⁵ **Nota da pesquisa:** Poema completo. Datiloscrito original do autor, fita azul; 29 folhas de papel ofício amareladas pelo tempo com pontos de oxidação (22 X 33cm), numeradas 2 – 29; assinado a tinta preta e datado, a máquina, “São Paulo, Natal de 1942”; usada a frente: f. n° 26 - 27, pentagrama desenhado a mão para inserção de trecho musical a tinta preta; rasuras: acréscimos e supressões a tinta preta, lápis preto e a máquina.

(Os estivadores se encostam nas pilhas de sacas de café, desanimados. Um grupo deles no chão, está jogando baralho).

II MADRIGAL DO TRUCO

Um jogador solista (em parlato):

– Truco!

(cantando):

Arreda porteira! Aí vai
Os peitos do Zé Migué
Laranja não tem caroço
Jacaré não tem pescoço
Truco de baralho velho!

O grupo madrigalista:

Seis papudo! Sai tapera
Seis seu cara de tatu
Seu portão de cemitério
Arapuca de bambu
Toma seis que três é pouco!

Sai do caminho porqueira
Toma nove, seis é pouco
E diga porque não quer
Quem não pode não me espera
Seu cara de jacaré!

Truco mesmo! Sai pernetá
Reboco de igreja velha
Esteira de bexiguento
Sapicuá de lazarento
Sumítico arrisque o tento!

Trucou, agüenta a parada
Carrapato é bicho feio
Tem cabelo até no joêio
Mosquito não leva freio
Pernilongo não se capa!

(O compositor poderá, se quiser, ajuntar com o truco, de um certo momento em diante, mais dois cantores jogando a morra, um intaliano e um preto, porque assim o ariano cantará “Tré! Cinque!”, etc., lá na língua de Dante, e o tisiu, cá bem na língua nossa de Camões, secundando “Dois! Óito!”)

III CORAL DAS FAMINTAS

(Umas mulheres aparecem na fresta da porta de fundo do armazém. Correm a porta larga que agora deixa ver cais vazio e mar vazio. E as mulheres dos estivadores irrompem desabaladamente pela cena).

As Mulheres (em frases amontoadas):

- Eu tenho fome! meus braços já se armam na ordem fatal da maldição!
- Não sou mais eu! Não choro mais em vão!
- Porto parado! mar vazio! sangue à vista!
- Eu tenho fome! Na minha boca nasce a palavra da decisão!
- Não sou mais eu! chegou a hora da destruição!

Tutti das Famintas:

Não agüento a fome
Não há mais perdão
Deus dorme nos ares
Os donos na cama
Acordo no chão
Eu quero o meu pão!

Não agüento a fome
Lei no coração:
Malditos os homens
Maldito este tempo
Maldita esta vida
Eu quero o meu pão!
Eu quero o meu pão!

Não agüento a fome
Nesta maldição

Ódio em minha boca
Sangue nos meus olhos
Ordens nos ouvidos
Eu quero o meu pão!
Eu quero o meu pão!
Eu quero o meu pão!

Os Estivadores (enquanto a orquestra se melancoliza, baixinho, repetindo em eco a mesma frase melódica final das Famintas):

– Quem pode dar pão!...

IV IMPLORAÇÃO DA FOME

(À última pergunta, os estivadores e suas mulheres olham para as pilhas de sacas inúteis de café. Ficam como que extáticos, delirantes, quase sensuais de amor).

Os Estivadores e suas Mulheres (coral misto):

Oh grão pequeno do café, escuta o meu segredo
Grão pequenino
Não te escondas assim no silêncio infecundo
Grão pequenino
Não dorme na paz falsa da morte, a fome indica os caminhos
A fome vai fatalizar os braços
Grão pequenino do café!

Pois não escutas o rebate surdo das ventanias
Grão pequenino
Não vês o clarão breve dos primeiros fogos
Grão pequenino
Logo eu te acordarei da paz falsa da morte
E tu reviverás, razão da minha vida
Grão pequenino do café!

EU SOU AQUELE QUE DISSE:
Eu tenho fome! eu tenho muita fome!
Grão pequenino
É uma fome antiga, de milhões de anos que renasce
Grão pequenino
Nem todo o trigo do universo feito pão
Acalmava esta fome antiga e multiplicada
Fome de fome

Fome de justiça
Fome de equiparação
Fome de pão! Fome de pão!

(O pano vai caindo).

Segunda cena

“COMPANHIA CAFEEIRA S.A.”

I

CORAL DO PROVÉRPIO

(Os colonos, acabado o almoço, retomam de má vontade o trabalho de colheita, maltratando as plantas. Aliás pouco antes um meninote colheu uma fruta madurinha daquela laranjeira nascida em pleno cafezal, foi pra chupar e jogou fora. Velhos e velhas sorriram melancólicos, coralizando breve e reflexivamente sobre o provérbio: “Laranja no café – É azeda ou tem vespeira”. E retomam de má vontade a colheita. Um velho se exaspera, dá um ponta-pé na saia do cafeeiro, justo quando aparecem os donos da Companhia Cafeeira S.A. e seus comissários).

II

A DISCUSSÃO

Os Donos (solenes):

- A ordem é de expulsar o que maltrata as árvores inocentes!

Colonos (homens, melancólicos e mansos):

- Malvado o que abusou da inocência do fruto, o encarcerando nos armazéns insaciáveis, o queimando nas caiêiras clandestinas da madrugada!

Os Donos (ásperos):

- Tonto é o que fala sem saber as altas leis da História!

Colonas (se abespinhando, a várias vozes amontoadas):

- História! A fraqueza do humilde, a esperteza do sábio!
- Não posso mais !Não posso mais!

Colonos (irritados, entrando na resposta das mulheres):

- Ainda o último verão não secava os caminhos e já me interrogavam as manhãs... O alarma vem chegando...

Os Donos (muito a gosto):

- Lavamos nossas mãos, eis vossos donos novos! (com gesto imponente aos comissários)
Falai, donos finais!
(Estupor geral dos colonos)

Colonas:

- O homem não é propriedade do homem!
- Não posso mais! Não posso mais! (bis, ter, *ad libitum*)
- Mas quem paga! quem paga! quem paga!

Os Comissários (querendo acalmar, num uníssonos mecânico de quem já sabe decor o que vai dizer):

- Oh fecundos trabalhadores rurais! vós sois a fonte de toda a grandeza de nossa querida pátria! Falafalar é prata mas a paciência é ouro. Ora sulcamos o *mare magnum* encapelado duma crise mundial que ameaça subverter a santa ordem das cousas...

Colonas (interrompendo irritadíssimas):

- Quem paga! quem paga! quem paga!
- Não pode ser! Não pode ser! (bis, ter, *ad libitum*)
- Fome chegou! Fome chegou! (bis, ter, *ad libitum*)

Comissários (imperturbáveis):

- ...a paciência é a maior virtude do operário! Os respeitáveis pais-da-Pátria já garantiram ufanos que nem bem finde o próximo verão, secador dos caminhos, as Câmaras alvorotadas cuidarão do enigmático problema do café! Fé!... Fé!...

Colonas e Colonos (amontoados)

- O ano que vem! (sempre frases repetíveis *ad libitum*)
- Dia de São Nunca!
- Não posso mais!
- Quem paga! quem paga! quem paga!

Comissários e Donos:

- Mas senhores fecundos trabalhadores ru-

A Coloniada (em *hochetus*):

- Isso é conversa...
 - ...pra boi dormir!
 - Palavras ocas,
 - ...ouvidos moucos!

Donos e Comissários (em *hochetus*):

– Calai-vos brutos!

– Respeitai os chefes!

As Colonas (avançando dois passos):

– Mas tendes fome! tendes fome!

Comissários e Donos (depois de leve hesitação):

– Mas estamos profundamente tristes.

Colonos velhos:

– Tristeza não paga dívida!

Os Rapazes (avançando dois passos, feito as Colonas):

– Triste, de barriga cheia!

As Moças (caçoando amargas):

– Vou fazer um vestido com a chita tristeza!

As Casadas (avançando mais um passo, no rojão):

– Vou dar pra meu filho só leite tristeza!

Casados e Velhos (avançando também mais um passo, coléricos):

– Eu pago armazém com dinheiro tristeza!

Donos e Comissários (inocentérrimos):

– Mas que quereis vós que façamos nós!

Colonos (tutti):

– Pagar!

Commissários e Donos:

– Pagar não podemos.

Colonos:

– Pagar!

Comissários e Donos:

– Pagar não podemos!

(Bagunça coral dos colonos, a várias vozes mistas, sobre exclamações a escolher: “Unha de fome!”; “Avarentos e avaros!”; “Mentira! Mentira!”; “Maldição!”; “Quem paga! quem paga! quem paga!”)

Comissário e Donos (uníssono)

– Paciência! Pagar não podemos! Se arranjem!

(Silêncio completo de sopetão, coros e orquestra. Os colonos oscilam pra frente no desejo de avançar e matar. Comissários e donos recuam meio passo, levando a mão aos revólveres. O que decidir! E súbito, numa violenta rajada da orquestra:)

Os Colonos (*tutti*):

– EU SOU AQUELE QUE DISSE: Não fico mais neste pousado maldito! Eu parto! Eu vou-me embora! Adeus! adeus!³⁶

(Donos e Comissários aproveitam a decisão pra sair, meio com excessiva pressa. Dois colonos que durante a discussão, tinham mordido laranjas sem reparar, jogam fora as frutas, repugnados, enquanto ecoa pianíssimo na voz exausta das velhas o provérbio: “Laranja no café – É azeda ou tem vespeira”).

III
CORAL DO ABANDONO

(A orquestra se acalmou, tristíssima, abatida. Nos colonos imóveis bate nítida a visão da partida. Estão abandonados a si mesmos. Já pelo fim do cântico, irão partindo primeiro as velhas, depois as casadas, esboçando um movimento de êxodo).

Os Colonos (coral a seis vozes mistas):

Um tremor me alucina o pensamento...

Nos meus pés indecisos vão rolar as estradas

³⁶ Nota da pesquisa: neste verso a versão Luís Saia traz as marcas de dois os cinco momentos ou etapas de trabalho do escritor, ambas a lápis, a primeira sendo anterior ao envio da cópia para Francisco Mignone, no Natal de 1942. Em “a3”, após duas correções e rasuras a tinta, Mário de Andrade acrescentou a lápis: “[...] pousado maldito! Eu parto! Eu parto! Adeus! Adeus! Eu vou-me [...]”]; em “a4”, nova intervenção a lápis mostra o deslocamento: “Eu parto! [...] Eu vou-me embora! Adeus! Adeus!”. Acatamos esta vontade.

A minha voz de porta em porta
Há-de implorar o direito de vida...

A cada volta do caminho
Na poeira vermelha que me embaça os olhos
E apaga a minha voz
Me sentirei morrer nessa morte ignorada
Que o sol dos verões seca logo
E a poeira cobre eternamente.

E nada ficará como prova do crime insensato.

No túmulo das estradas estão escondidos
Milhares de mortos de bocas abertas.
Qual a culpa que me castiga
Na eternidade desta boca aberta?
Esta boca aberta a que ninguém responde
Boca aberta que o sol dos verões seca logo
A que a poeira apaga a voz.

Tutti (harmônico, de caráter hínico):

Povo sem nome das terras aradas
Tu vais morrer na poeira das estradas!

Mas uma voz te mandará do espaço
A lei maior te fataliza o braço!

Muitas vezes a gente se revolta
Não que falte a paciência de lutar
Muitas vezes a gente se revolta
Por incapaz de não se revoltar.

(Pano)

SEGUNDO ATO - Primeira cena
“CÂMARA-BALLET”³⁷

(A cena representa o recinto duma câmara de deputados. Junto à ribalta a mesa da presidência, anfiteatro das bancadas em seguida, e no fundo, a meia altura, as galerias do público).

I
QUINTETO DOS SERVENTES

(Junto à ribalta, os cinco serventes em murmúrio, se comentam coisas deputadais, jogatinas, cambalachos, amantes, gorgetas. Todos dormem no recinto. Durante o diz-que-diz-que dos serventes, está falando um deputado velho, bem sabido na arte das câmaras).

O Deputado do Som-Só (num som pedal que durará todo o Quinteto):

- ...Plápláplá chirirí cocô pum. Blimblimblim téréré xixi pum. Furrun-fun-fum, furrun-fun-fum. Pipi pipi pipi pipi a caridade popô. Porque zunzum zunzum zunzum baile das rosas lerolero lerolero lerolero lerolero! Cacá cacá cacá cacá cacá cá-pum?... Pois tatáca tetéca titíca totóca tutuca! Pum!... Cocô pum!... Xixi pum!... Pipi pum!... Sclá sclá sclá sclá sclá sclá sclá sclá dem-dem pum!... pum!... Tereré tereré tereré tereré a grande dama popô. *Bois sacré railwai* Tobias Barreto patatí lenga-lenga fonfom pum. Sclá sclá sclááa!... Sclááááa!... Scláááááááááááá-scláááááááááááááááá!... Xi!... Xi!

(Mas entrou o deputadinho estreante filho-de-papai que está louco pra falar. O polícia bate no ombro do Deputado do Som-Só dizendo pra parar e este obedece com mansidão. Agora todos se acordaram, menos o Secretário Dormido e querem escutar).

II
A EMBOLADA DA FERRUGEM

(No fim de cada estrofe os deputados aplaudem, convencionalmente frenéticos. E estão se conversandinho sobre como vai a saudinha, casinos, comissões, amantes, mulatas, corridas de cavalos e o presidente da República pôpô. Aos poucos, com o ritmo gostoso da embolada vão se movendo num

³⁷ Nota da pesquisa: sobre a versão Luís Saia, numa primeira etapa de trabalho, “a1”, a tinta, Mário de Andrade acrescenta “Câmara-Balé” sem anular a fase subjacente de trabalho “A”. No entanto, na versão enviada a Francisco Mignone, “B”, esta é a única rasura a tinta não contemplada. Tendo em vista que em todas as versões de trabalho o escritor sempre acata a forma francesa “ballet”, não alteramos.

vaivém de corpos agradável e em breve toda a câmara, a Mesa, deputados, jornalistas, serventes, está dançadançando no alegrete celestial. Uma voz da galeria gritará num momento dado, indignada, protestando).

O Deputadinho da Ferrugem:

Sobre a ferrugem
Das panelas de cozinha
Do país maior mistério
Diremos uma cousinha
O assunto é sério
Que as cozinheiras já rugem
Coléricas com a ferrugem
Das panelas de cozinha.

Sobre a cozinha
Com ferrugem na panela
Tragédia gloriosa e bela
Desta pátria queridinha
Ouvide! Embora
Nossas palavras se sujem
No tremedal da ferrugem
Das panelas de cozinha.

Porque as panelas
Com ferrugem, meus senhores,
Na cozinha são penhores
De vitamina mesquinha
Pois a verdade
Não se oculta com a babugem
Da Oposição: há ferrugem
Nas panelas de cozinha.

Dizer que não
Há ferrugem quem dirá
Nas panelas de cozinha
Garantimos que isso há
Juramos que há
E os maus não tujem nem mujem
Pois bem sabem que há ferrugem
Nas panelas de cozinha.

E tantas provas
Da cozinha não encobrem

Que as panelas se manobrem
Com essa ferrugem daninha
E se quiserdes
Damos prova de lambujem
Rejurando que há ferrugem
Nas panelas de cozinha.

E se a ferrugem
Não sairá sem mais aquela
Da cozinha na panela
Por ser cousa comezinha
O que propomos
É deixar que se enlambuzem
Nossos lábios com a ferrugem
Das panelas de cozinha.

II A ENDEIXA DA MÃE

(Mas sucedeu que com o grito do homem irritado, as galerias principiaram se manifestando ainda tímidas. Vem um ritmo batido de vaia, murmurando num terceiro plano sonoro “Café, café, café - Café, café, café” um sem-número de vezes. O presidente bate o sino. Todos reprovam muito, escandalizados, a falta de educação das galerias, com aquele povinho, numa bagunça ainda discreta, em que se escutam, espiçadas num *stretto* surdo, frases como “Vá carregar piano!”, “Térére não resolve!”, “Isso é conversa pra boi dormir!”, “Desgraça pouca é bobagem!”, “Deixa de lerolero!”. Durante a baguncinha o Deputado Cinza aproveitou pra entrar no recinto da Câmara. Entrada espetacular, porque ele vem puxando a Mãe. Ela se assusta com o ambiente, quer fugir. O Deputado Cinza ordena que ela fale, ela implora partir, ele insiste. E a Mãe, se vendo mesmo perdida, no medo, no susto, meio que delira).

A Mãe:

... Depois que o grão apodreceu no galho
A miséria chegou com seus dias compridos
E as noites curtas por demais que a fome acorda.
Nunca mais o meu filho fugiu da horta
Amassando na boca as alfaces.

Os peitos das mães já secaram
Caíram as cercas das hortas
Vendeu-se a vaca, fugiu o sabiá dos pomares
E muitos homens jazem podres
Nos botequins de beira-estrada
Nos armazéns do cais vazio
Nas grunhas do conluio da noite.

Falai se há dor que se compare à minha!...

Nos caminhos da noite pressaga
Os infelizes vêm chegando, vêm chegando
Conduzidos pela estrela da cidade.
São todos os que abafaram o sonho, meninos
Todos os que só amaram no susto e no arrependimento da procriação
Os que se viram já velhos sem ter o que recordar.
São os famintos, são os rotos, são os escravos,
São os mil e um cativos da vida, em procissão.

Falai!...

Falai se há dor que se compare à minha!...

No avanço lerdo dos bois
Os infelizes vêm chegando, vêm chegando.
A sentinela avançada de serra-acima
Se erriça toda de estátuas, de espantalhos, de estafermos doentes
Movidos pelo rito da esmola e do furto.
Acaso não vedes que o ponteiro está chegando na hora?

As estátuas comungarão fatais no crime hediondo
Acaso não vedes que o ponteiro chega na hora do crime hediondo?
Os peitos da Mãe se enrijarão no escudo seco de aço
Ruirão por milagre os muros, ruirão fortalezas e forças
A guerra vai passar com seu rancho de peste e de morte
Varrendo tudo na batucada infernal.

Falai!... Falai!...

Falai se há dor que se compare à minha!...

Ôh gigantes da mina do ouro
Ôh anões subterrâneos da servidão
Ôh Magnatas e seus poetas laureados, galões e galinhas,
Pastéis, pastores, professores, jornalistas e genealogistas,
Furtacores camiseiros e pontapéseiros,
Ôh melancias e melaços, burros borras, borrachas, molhos pardavascos

Ôh grandavascos e vendidavascos
O vosso peito ladrilhado com pedrinhas diamantes
É concho e vazio feito a bexiga do Mateus
Monstros tardios sem olhos sem beijo sem mãos
O que fizestes do sentido da vida!
Ôh vós gigantes da mina e vós anões subterrâneos
Falai!
O que fizestes, o que fizestes do sentido da vida!...

EU SOU AQUELA QUE DISSE:
Raça culpada, a vossa destruição está próxima!
Já o pato bravo avoou na escuridão da noite
E as gaivotas gritam no alarma lunar da praia!
Pois não vedes que os seres do campo e da rua
Estão se aquerenciando no malhadouro da praça
Já indiferentes ao chamamento passivo do ninho!
Raça culpada, a vossa destruição está próxima!
A aurora feito um gato verde se assanha por trás da cidade
E rompe antes do dia as barras triunfais do dia!

(Só que pelo meio da endeixa o povo das galerias não se conteve mais. E enquanto os deputados, não querendo escutar as verdades que a Mãe estava clamando, reencetavam a dancinha e a cantarola da embolada anterior, o povo estourou numa bagunçona desesperada. Gritam em vozes amontoadas, em sanha: “Canalhas! Vendidos!”; “Infames! Malditos!”; “A raiva incendiou meu desejo! Não quero mais dormir!”; “Nasceu a tigre dos caminhos! Eu baterei na porta dos gigantes!”; “Um chefe! um chefe!”; “Ele não pára de crescer! Ele está rutilando por trás da cidade!”; “Café, café, café - Café, café, café!”. Os polícias estão chanfalhando o povo das galerias. Levam a Mãe presa. Os deputados dançandinho sempre).

(Pano com estrondo)

Segunda Cena

“O ÊXODO”

(Na estaçãozinha do trem-de-ferro. Vêm chegando os colonos, respondendo ao apelo da cidade. Primeiro chegam os solteiros, rapazes, garotas. Estão esperançados, quase brincalhões. Confiantes de viver na cidade terrível).

I

CORAL PURÍSSIMO

Os Solteiros:

Quero trabalho
Firme nas ancas
Sede na boca
Força no braço
Brinca esperança
No peito cheio
Quero o trabalho

Quero alegria
Mão na cintura
Canto na boca
Braço no braço
Peito batendo
De amor ardente
Quero a alegria

Quero descanso
Cintura grossa
Riso na boca
Filho no braço
Sopa cheirosa
Calma de todos
Quero o descanso

II

MIMODRAMA

(Comentados e sublinhados pela orquestra, os moços gastam o tempo entrebrincando. Uns namoram, outros empatam o jogo dos namorados. Principiam se atirando coisas, chapéus, trouxinhas de roupa. E uma tira de sua trouxa a banana que mostra no ar. Todos

esperam com ânsia. Ela atira a fruta no chão, e os rapazes avançam na disputa, rolam no trilho, um bolo de homens. O que consegue pegar a banana, vai pra comer, se lembra da rapariga, lhe põe a banana na boca. Ela morde com volúpia, ele engole o resto. Vão se acalmando, sentando por aí, na espera do segunda-classe. A orquestra cai no ritmo pesado de marcha, pesado).

III CORAL DA VIDA

(Agora vêm chegando os casais. Estão fatigados e ardentes. Sérios. Aos pares. Os solteiros logo se afinam com os recém-chegados que também se arrancham por aí na espera do trem. Há como que uma intensificação ardente de vida em todos. A tarde está se avermelhando).

Casais e Solteiros (coral misto a quatro vozes):

Cafezal grande na calma fatigada da tarde...

Uns homens de fala vagarenta e de nariz furão
Conquistaram estas paisagens, os chãos mais felizes da terra
Para sobre eles plantar o oceano da esmeralda
E eu vim à chama vermelha do grão pequenino.

Porém no princípio dos chãos está postada a cidade terrível
Grandiosa e carrancuda, histórica e completa,
Cheia de passado e futuro, inimiga cinzenta do estranho
Dona das sete doenças irascíveis do frio.
No seu rumor resmungam as animosidades desconfiadas
Dos seus boeiros brota o sentimento da solidão.
A cidade terrível repudiou o mar fácilimo
E se escanchou grimpada no penedo mais alto de serra-acima
Gritando a todos o seu gélido e agressivo Quem vem lá!

Eco fora de cena :

– Quem vem láááaa!...

Mas eu penetrei 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 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 da fragilidade, beijei de mãos abertas.
A sexta, a mais infamante de todas, foi ignorar.
Mas eu, chorando, provei o pó amargo da rua e lembrei.
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!

Eco, fora de cena :

– Eu soooooou!... Eu soooooooooooooooooou!...

Pois então a cidade se fez mãe e eu descansei nela uma noite e um dia.
Ela é a mãe do trabalho, mãe do pensamento
Ela é a mãe carinhosa do lar fechadinho bem quente
E nas suas noites graves todos dormem sem sonhar.

Só na lucidez do seu frio ácido
Só nela se pode beber o vinho generoso de corpo grosso
Só nela é permitido bailar sem vertigem
Só nela é possível querer sem miragem
Só nela, feiosa e leal, se erriça na boca do homem
O 'sal da verdade da hora
Sem se tornar salobro à glória do passado.

E depois que eu descansei a noite e o dia
A cidade me levou para os chãos mais felizes da terra
Onde tudo é carícia no seio dos morros mansos
Onde o calor é ouro no dia coroadado por noites de prata.

Ôh cafezal! Cafezal grande na mágoa sangrenta da tarde
Gosto de um tempo acabado, será permitido sonhar?...

Raça culpada, raça envilecida maldita
Os gigantes da mina com os seus anões ensinados
Traíram a cidade e os chãos felizes.
E tudo foi, tudo será desilusão constante
Enquanto não nascer do enxurro da cidade
O Homem Zangado, o herói do coração múltiplo
O justicador moreno, o esmurrador com mil punhos
Amassando os gigantes da mina e peidando para os anões.

O urro da tempestade acorda no seio alarmado do horizonte

De cada planta o cafezal destila o veneno grosso do ódio
Em cada mão comichona a volúpia da morte.
O meu passo deixou rastro de sangue no caminho
O céu se embebedou de sangue, o meu suor cheira sangue.

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.
Neste instante ele 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.

(Só um largo listrão encarnado marca a fimbria do horizonte, no longe. Escureceu muito, e o chefe de estação precisou pendurar uma lâmpada sobre o anúncio que trouxe. E o anúncio avisa: “Trem de Segunda Classe – Não haverá mais”. O silêncio abatido abafa os corações).

III CORAL DO ÊXODO

(E no silêncio abafado, de muito longe, vem aos poucos assombrando os ares um lamento medonho de uivos, gritos, de dor, imprecações. Os que estão ali, nem mesmo os solteiros conseguem se dominar, choram, escondem os rostos, gesticulam desesperados, se contorcem. Aquela marcha horrenda de uivos, de imprecações, marcha de morte. Estronda enfim bem perto e surgem aqueles velhos, aquelas velhas macabras, e crianças, esqueletos doentes aos grupos de três, de cinco, se arrastando na marcha do êxodo. E passam, atravessam lentamente, caindo, se arrastando, a cena toda, na escuridão preta, só rasgada no fundo pelo listrão encarnado do último sol).

Velhos e Crianças:

- Aaaaai!... Aiáááai!...
- Ai, meu Deus!... Ai, meu Deus!...
- Vuúuuuuu... Vuúuuuuuuuuu...

(Estes três gritos forma a base obstinada de todo o coral. Além deles se desfralda um tecido lamentoso de frases episódicas, como):

- Não posso mais! (bis, ter, *ad libitum*)
- Quero viver!
- Quero morrer!
- Eu tenho frio!
- Eu tenho fome!
- (etc)

(Num momento dado, quando a marcha fúnebre do êxodo já se arrasta em pleno palco, os moços e os casais, no seu desespero, clamam ferozes, desumanos, mandados pela predestinação).

Casados e Solteiros (entrando no coral):

Eu não fui criado do abraço noturno dos pais e das mães
Meu nome foi dito primeiro nos sulcos da terra profunda
Os ventos dos ares entraram nos sulcos da terra profunda
O beijo das águas baixou sobre os sulcos da terra
Sou a fonte da vida!

Que mando fatal me encaminha?
Quem sangra os meus olhos? Quem arma o meu braço?
Quem age por mim contra o meu próprio horror da matança!
É a fonte da vida
Que ordena vingança.
Vingança!

(O pano cai lentíssimo)

TERCEIRO ATO

“O DIA NOVO”

(É o pátio de um cortiço, num arrabalde da cidade, convulsionada pela revolução. Todo o pano de fundo é tomado pela descrição da cidade, com o centro urbano longe, um amontoado de arranha-céus. Um esgalho da revolução vem se aproximando do bairro pobre. Passa um homem fugindo na carreira pela rua, atrás do muro do cortiço, no fundo. Na parte da casa operária que se enxerga dum lado, na boca da cena,

junto à mãe inquietíssima, a menina displicente, conseguiu ligar o rádio).

I

Primeiro PARLATO DO RÁDIO

(Na soturnidade apreensiva da orquestra ainda pobre, arrepiada de frases inqueitas, o rádio explode).

O Rádio:

– Alô! alô!... Alô! alô!... Prezados ouvintes, alô-alô... O Rádio é nosso! o rádio acaba de cair em nossas mãos! urraaa!... Alô! alô!... A revolução está prestes a se tornar vitoriosa!... Prezados ouvintes! patriotas devotados desta grande terra vilipendiada! já tomamos todas as estações de... Também! Alô! alô! estou recebendo notícias! alô!... alô!... Urraaaaaaa! tomaram-se os Correios e Telégrafos! Os Correios e Telégrafos! Tomaram-se os Correios e Telégrafos!... Ainda se luta com violência no Bairro Dourado mas a vitória há-de ser nossa, guardem os rádios ligados! Prezados ouvintes! Estou recebendo notícias, não desliguem o rádio!... Vamos agora executar a valsa “Perfil Duro” enquanto esperamos notícias ...

(A mulher impaciente fecha o rádio).

II

CÂNONE DAS ASSUSTADAS

(Um menino sai fugindo pelo pátio. A mãe dele grita de susto e vem protegê-lo. Todas as outras portas se abrem, deixando coar uma luz escassa no pátio. E vêm mulheres que se ajuntam apavoradas).

As Operárias:

Chegou, chegou, chegou!
É hora, é hora, é hora!
Meu homem combate na rua
Que susto, susto, susto!
Eu tremo, tremo, tremo!
Mas EU SOU AQUELA QUE DISSE:
Parti! Parti! Parti!
Adeus! Adeus! Adeus!

Chegou, chegou, chegou!
É hora, é hora, é hora!
Estou nesta espera de angústia
Eu sofro, sofro, sofro!

Que medo, medo, medo!
Mas EU SOU AQUELA QUE DISSE:
Parti! Parti! Parti!
Adeus! Adeus! Adeus!
Chegou! Chegou! Chegou!
É hora! É hora! É hora!

III ESTÂNCIA DE COMBATE

(Pequenos grupos em luta, brigas corporais vêm se alastrando pelo arrabalde. Um tiro, um tombo, na rua por detrás do muro. Agora um grupo mais numeroso e coeso está brigando).

Os Revolucionários (invisíveis, cantando baixo, com sanha):

É o moço da estrela na testa que vem
Eu disse: Ele traz um corisco no pé
É um chefe mais brabo que a tigre ferida
Perverso que nem cascavel
Fatal como a enchente do rio.

IV ESTÂNCIA DA REVOLTA

(Bateram convencionalmente no portão do cortiço, depois que o combate decresceu. A mulher desesperada foi abrir. Era um marido, um chefe revolucionário, sargento, que chega mal ferido, carregado por dois companheiros. Morre, coitado. As mulheres agora, com a visão do morto, perdem o medo, reagem sanhudas, animalizadas. A luta está recrudescendo por trás do muro).

Revolucionários e Mulheres:

EU SOU AQUELE QUE DISSE:
O segredo da paz se fez guerra!
Chegou! Chegou! Chegou!
O momento dos filhos da terra!

O momento dos filhos da terra
Chegou! chegou! chegou!

V
FUGATO CORAL

(A luta está se generalizando na rua, é brava, selvagem).

Revolucionários, Governistas, as Mulheres:

Fogo e mais fogo!
Fogo até morrer!

(Texto e música tradicionais no Brasil.)

VI
SEGUNDO PARLATO DO RÁDIO

(Com a mãe inteiramente tomada pelo que está sucedendo no pátio e na rua, a menina voltou a mexer com o rádio e eis que o consegue ligar. As notícias explodem no ambiente feroz).

O Rádio (exaltado, rápido):

– Alô! alô!... Estou recebendo notícias! alô! alô! prezados, o presidente já fugiu do palácio, buscando abrigo no Quegê da polícia!... O presidente Papai Grande já fugiu! já fugiu!... Está escondido no Quegê da polícia!... Prezados ouvintes! guardem sempre o rádio aberto, urra pela revolução!...

VII
GRANDE CORAL DE LUTA

(Há incêndios lá pelo centro urbano manchando de vermelho o ambiente. Um situacionista na fuga, pulou o muro e veio se abrigar nas saias das mulheres, mas as furiosas o estraçalharam, é aquela posta informe de sangue. O clarão esplêndido duma bomba cega por um segundo, caiu o muro do cortiço, a luta se generaliza em pleno palco. As mulheres entram nela).

Todos :

É guerra! É guerra!
É revolução!
É de parte a parte
Fogo na nação!

(Texto e música tradicionais no Brasil).

VIII O RÁDIO DA VITÓRIA

O Rádio (rapidíssimo, gritadíssimo):

– Alô! alô!... Vitória! VI-TÓ-RIAAAA!... O Bairro Dourado caiu! caiu! os gigantes moreram! Alô! Patriotas! Patriotas! o presidente suicidou-se-o-Quê-se-entregou, se entregou! os anões se converteram à grande causa pública! a vitória é completa! Vi-tó-ria! VI-TÓ-RIA!... VI-TÓÓÓÓÓ-RIA!

(A menina fatigadinha, desinteressada fecha o rádio e vai dormir. Que durma sossegada e viva dias novos melhores).

VIII-Bis

Gritos (possíveis, para enchimento dos corais de luta):

De Revolucionários e Mulheres:

- Café! Café! Café! (sempre ritmo e número de vezes *ad libitum*)
- É hora! É hora! É hora!
- Chegou! chegou! chegou!
- Estrela na testa, corisco no pé!
- Vitória! Vitória!

De Soldados Governistas:

- Patrão! Patrão! Patrão!
- São ordens! São ordens!

– Prisão! Prisão! Prisão!
(Na derrota final):
– Perdão! Perdão! Perdão!
– Piedade! Piedade!

IX HINO DA FONTE DA VIDA

(Durante o Rádio da Vitória principiam entrando pelo pátio, fugindo desvairados deputados, gente chique, que caem por aí mortos. Nisto, ferocíssima, inteiramente irracional, desgrenhada, o rosto horrendo de volúpia sanhuda, entra correndo a Mãe. Está rasgada, um seio à mostra, nas mãos uma bandeira enorme, vermelha e branca. Entra correndo, pula a posta sangrenta do soldado estraçalhado. E canta, estática, na apoteóse).

A Mãe (solo) e todo o Coral misto:

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
Se a terra deles nascida
For pouso a qualquer cansaço.

Eu odeio os que amontoam
Eu odeio os esquecidos
Que não provam deste vinho
Sanguíneo das multidões.

É deles que nasce a guerra
E são a fonte da morte
Eu sou a fonte da vida:
Força, amor, trabalho, paz.

E se a força esmorecer
E se o amor se dispersar
E se o trabalho parar
E a paz for gozo de poucos

EU SOU AQUELE QUE DISSE:
Eu sou a fonte da vida

Não conta o segredo aos grandes
E sempre renascerás.

FORÇA!... AMOR!... TRABALHO!... PAZ!...
(Pano)

São Paulo, Natal de 1942

A Endeixa da Mãe³⁸

(1a. versão pra ser musicada)

Falai se há dor que se compare à minha!...

Ôh gigantes inflexíveis da mina do ouro
Ôh anões subterrâneos da servidão
Magnatas com seus poetas laureados, galões e galinhas,
Pastéis, pastores, professores, jornalistas e genealogistas,
Ôh melancias e melaços, burros borras, borrachas, molhos pardavascos
Ôh grandavascos e vendidavascos
O vosso peito ladrilhado com pedrinhas diamantes
É concho e vazio feito a bexiga do Mateus
Monstros tardios sem olhos sem beijo sem mãos
O que fizestes do sentido da vida!
Ôh vós gigantes da mina e vós anões subterrâneos
Falai!
O que fizestes, o que fizestes do sentido da vida!...

FRATERNIDADE!...

Onde os irmãos nas avenidas!...

Falai!...

Falai!...

IGUALDADE!...

Onde os irmãos entre os palácios!...

Falai!...

Falai!...

EU SOU AQUELA QUE DISSE:

Raça culpada, a vossa destruição está próxima!

Pois não vedes o sangue dos crepúsculos!

Não vêdes o dia novo das auroras!...

Falai!... Falai!... Falai!... Falai!...

(Os polícias estão chanfalhando o povo nas galerias. Levam a Mãe presa.)

(Pano)

Segunda Cena

“O ÊXODO”

³⁸ **Nota da pesquisa:** Datiloscrito original do A., fita azul; uma folha de papel jornal amarelecida pelo tempo com pontos de oxidação (23,6 X 42cm) - emenda colada de 21,6 X 9,7cm -, numerada “(15)”, usada frente; rasuras: acréscimo a tinta vermelha e correção a tinta preta

A Endeixa da Mãe³⁹

(2a. versão pra ser musicada)

Falai se há dor que se compare à minha!...

Ôh gigantes inflexíveis da mina do ouro
Ôh anões subterrâneos da servidão
Magnatas com seus poetas laureados, galões e galinhas,
Pastéis, pastores, professores, jornalistas e genealogistas,
Ôh melancias e melaços, burros borras, borrachas, molhos pardavascos
Ôh grandavascos e vendidavascos
O vosso peito ladrilhado com pedrinhas diamantes
É concho e vazio feito a bexiga do Mateus
Monstros tardios sem olhos sem beijo sem mãos
O que fizestes do sentido da vida!
Ôh vós gigantes da mina e vós anões subterrâneos
Falai!
O que fizestes, o que fizestes do sentido da vida?...

FRATERNIDADE!... IGUALDADE!...

Onde os irmãos nas avenidas!...

Onde os irmãos entre os palácios!...

Falai!...

Falai!...

EU SOU AQUELA QUE DISSE:

Raça culpada, a vossa destruição está próxima!

Pois não vêdes que o ponteiro está chegando na hora?

Pois não vedes o sangue dos crepúsculos?

Não vêdes o dia novo das auroras!...

Falai!... Falai!... Falai!... Falai!...

(Os polícias estão chanfalhando o povo nas galerias. Levam a Mãe presa.)

(Pano)

Segunda Cena
“O ÊXODO”

³⁹ **Nota da pesquisa:** Datiloscrito original do A., fita azul; uma folha de papel jornal numerada “(16)”; utilizada frente; rasuras: acréscimo e substituições a tinta vermelha.

Café⁴⁰

III

Marcação

⁴⁰ **Nota da pesquisa:** Capa. Autógrafo a lápis azul e vermelho; folha de papel almaço amarelecida pelo tempo com pontos de oxidação (44,5 X 32,5cm) com Notas MA: “Café” a lápis vermelho com grifo em azul, “III” em azul e dupla aste em vermelho, “Marcação” em azul com duplo grifo em azul e vermelho.

CAFÉ⁴¹

MARCAÇÃO

Primeiro Ato - Primeira Cena – “Porto Parado”

- 1 - Orquestra agitadaíssima (1/2 minuto quando muito)
- 2 - O pano ergue rápido
- 3 - Os estivadores imóveis, em contraste violento com o que está sucedendo na orquestra, formando quadro vivo de abatimento. À direita (do espectador) assentados ou espichados no chão, um grupo deles joga truco
- 4 - Entra lento, sempre em contraste com a agitação sinfônica, pela fresta da porta do fundo, um estivador com um jornal aberto pendente duma das mãos, o arrastando. Vem para o centro da cena
- 5 - Movimento de interesse de todos os estivadores. Os jogadores de truco, mesmo do chão, sem se levantar, viram pro recém-chegado. Orquestra agitadaíssima
- 6 - O recém-chegado faz gesto de desânimo, amarfanha o jornal e o joga com raiva no chão. A orquestra se acalma súbito
- 7 - Os estivadores, com gestos de desânimo e tristeza, se encostam por aí, formando novo quadro vivo mais apto pra cantar. Os do truco, sempre sem sair dos seus lugares, param melancolicamente de jogar, se deitando no chão
- 8 - CORAL DO QUEIXUME – “Minha terra perdeu seu porte de grandeza” (vozes masculinas)
 - 8 - a) - Ao verso “Que farei agora que o café não vale mais”, dito pela primeira vez, pequeno movimento cênico, mudando um pouco o quadro vivo
 - 8 - b) - Para o grito coral “Café! Café!”, novo pequeno movimento cênico, pra formar quadro vivo novo
 - 8 - c) - Final do QUEIXUME. Os estivadores se movem e estão mais desanimados. Quase todos se estiram por aí, deitados, jogados sobre as sacas de café ou pelo chão. Outros sentam no chão, encostados nas sacas
- 9 - Interlúdio sinfônico pianíssimo (1/2 minuto talvez) de preparo. Os jogadores de truco retomam o jogo, sentados no chão. Alguns sapos se acocoram em torno, pra, se preciso, auxiliar no madrigal
- 10 - Um jogador, musicalmente, grita “Truco!”
- 11 - MADRIGAL DO TRUCO
 - 11 - a) - Em qualquer passo do MADRIGAL, entra o jogo da morra, do outro lado da cena
- 12 - Aos sons finais do MADRIGAL aparecem umas mulheres de estivadores na fresta da porta de fundo. Apontam os maridos agitadas
- 13 - As mulheres correm com violência a porta de fundo, deixando uma abertura grande, por onde se enxerga cais vazio, mar vazio, céu claro e vazio. Porto parado

⁴¹ **Nota da pesquisa:** Roteiro completo com a movimentação das cenas. Datiloscrito original do A., fita azul; 19 folhas de papel ofício amareladas pelo tempo com pontos de oxidação (22 X 33cm), numeradas 2 - 5, 2 - 8, 2 - 7 segundo os 3 atos; assinado “Mário de Andrade”, a tinta preta e datado, a máquina, “São Paulo, 11 de dezembro de 1942”; usada as frentes; rasuras: acréscimos e supressões a tinta vermelha e a máquina.

- 14 - As mulheres entram correndo e gesticulando raivosas para os homens, vêm se postar na boca da cena, formando um bolo feminino. Concomitantemente os homens se erguem dos seus lugares, os jogadores abandonam o truco e a morra, se erguem e se postam... conforme os seus timbres vocais
- 15 - CORAL DAS FAMINTAS - (vozes femininas) – “Eu tenho fome!”
- 15 - a) - Os homens fazem gestos de impossibilidade. Um puxa irritado pra fora os bolsos vazios da calça
- 15 - b) - Quando entra, em prestíssimo, o *Tutti* do coral, “Não agüento a fome”, os homens se aproximam das famintas e as cercam, procurando acalmá-las
- 15 - c) - Quando, em pianíssimo, os homens repetem feito um eco, a última frase, cantada em ff pelas famintas, eles se voltam pra fora, dando as costas a elas, como envergonhados. Sucede que com isso os olhos deles ficam batendo naturalmente nas pilhas de sacas de café
- 16 - Interlúdio sinfônico (Minuto e meio). Todos estão indecisos. Mas os estivadores com os olhos parados, estagnados, olhando as pilhas de sacas. As mulheres, seguindo o olhar dos homens, também olham as sacas. Alucinadas, vão saindo meio mecânicas, fatalizadas do centro do grupo, e se dirigem lentas para as sacas, estendendo os braços. Umas, as mais próximas da boca de cena, se ajoelham abraçando amorosamente as sacas de café. Outras, de-pé, mais atrás, também se abraçam com as sacas, acariciam-nas com as mãos, encostam sensualmente o rosto nelas. Formou-se o novo quadro vivo em que agora as mulheres é que estão dispersas pela cena e os homens formando um bolo masculino no centro. Os homens também estão concentrados, olhos enormemente abertos de êxtase quase místico, braços implorantes estendidos para as sacas de café
- 17 - IMPLORAÇÃO DA FOME – “Ôh grão pequeno do café” - (coral misto)
- 17 - a) - Durante todo o coral, todos estão imóveis, com ares de alucinados, erectos, cabeças erguidas, braços caídos ao longo do corpo, mãos abertas com as palmas para a frente, pernas entreabertas, homens e mulheres
- 17 - b) - Ao dizer a frase “Fome de fome!”, todos erguem duma vez só os gestos pro ar, mas com as palmas das mãos abertas, sempre olhando o público
- 18 - À fermata final, o pano cai lentamente, bem meditando

Segunda Cena – “Companhia Cafecira S.A.”

- 1 - Prelúdio orquestral (dois, três minutos, quatro, pra disfarçar o tempo tomado com a mudança dos cenários)
- 2 - O pano se ergue a custo, sem vontade nenhuma
- 3 - Os colonos dão mostras que o almoço terminou, limpam a boca na manga da camisa, arrumam os pratos de ferro
- 4 - O menino arranca a laranja da árvore, fura com o dedo, chupa, faz a careta e joga fora a fruta, enquanto alguns colonos velhos se entremostam o que o menino está fazendo
- 5 - A risada (quando o curumim atira a laranja fora)
- 6 - CORAL DO PROVÉRBO – “Laranja no café” - misto

- 6 - a) - A criança pega os badulaques do almoço, põe nas cestas e saem com eles
- 6 - b) - Todos se erguem e pegam nos instrumentos de trabalho
- 6 - c) - Gestos de aborrecimento e melancolia diante do trabalho a iniciar
- 6 - d) - Os moços (rapazes e gurias) atacam o trabalho
- 6 - e) - No fim do coral, o velho mais da frente, contemplando o seu pé-de-café por colher, coça a cabeça exasperado e dá um ponta-pé na saia da árvore
- 7 - Mas já estavam entrando pela esquerda da cena, os donos e comissários da Companhia Cafeeira. Enxergaram o ponta-pé do velho e gesticulam indignados
- 8 - A DISCUSSÃO – “A ordem é de expulsar...” - (coral misto)
- 8 - a) - À frase dos comissários, “A paciência é a maior virtude do operário”, um primeiro e outro depois, dois colonos que estejam mais próximos da laranjeira, impacientemente, sem atentar muito no gesto, arrancam cada qual a sua fruta, e as descascam agitados. E irão chupando, sem atentar nisso, o azedo insuportável da fruta
- 8 - b) - À frase das mulheres, “Mas vós tendes fome!”, as mulheres todas avançam dois passos para os donos e comissários que estão sempre no lugar em que entraram e pararam com a discussão
- 8 - c) - À frase dos colonos rapazes, “Triste de barriga cheia”, são estes agora que avançam dois passos para o lado dos chefões
- 8 - d) - À frase, “Vou dar a meu filho só leite tristeza”, as mulheres casadas e só elas, avançam mais um passo contra os chefões
- 8 - e) - À frase “Eu pago armazém com dinheiro tristeza”, são os homens casados e os velhos que avançam apenas um passo
- 8 - f) - Bagunça coral. Dois ou três colonos homens, mais detrás do grupo, visíveis bem ao público, se armam disfarçadamente de enxadas, paus
- 9 - O SILÊNCIO DA DECISÃO - (1/2 minuto de silêncio total, tanto das vozes como da orquestra)
- 9 - a) - Os colonos todos oscilam nas pernas, pra frente, pra trás, hesitando em avançar sobre os chefões
- 9 - b) - Donos e comissários recuam meio passo, levando a mão direita ao bolso traseiro da calça ou à cinta, onde têm os revólveres
- 10 - A decisão. Rajada orquestral e a frase dos colonos se despedindo da fazenda: “Eu sou aquele que disse: Não fico mais neste lugar maldito”
- 11 - Bagunça orquestral, comentando o desespero interior dos colonos. Enquanto ela, comissários e donos, meio amedrontados, precipitados, mas bancando gestos de indignação e de não-me-amolismo, atravessam toda a cena e saem. A orquestra se abate com rapidez, fica num desânimo apassivado
- 12 - Os dois colonos põem reparo que estão com as bocas azedas e jogam fora, com raiva, com nojo, as laranjas
- 13 - Transição musical, coral ou puramente sinfônica, recordando o provérbio
- 13 - a) - Todos vão recolhendo seus petrechos de trabalho pra partir
- 13 - b) - Num dos cantos da boca da cena, um rapaz e uma rapariga se encontram nesse recolher de coisas, esquecem tudo, agarrando na conversa enamorada
- 14 - CORAL DO ABANDONO – “Um tremor me alucina o pensamento” - (coro misto)

14 - a) - À frase “No túbulo das estradas estão escondidos”, as mulheres velhas principiam partindo pelo carreador do centro do palco, lentas

14 - b) - À frase “Esta boca aberta a que ninguém responde”, são agora as colonas casadas e os colonos velhos que principiam partindo, na mesma direção das velhas

15 - O pano cai rápido, pondo as mãos nos olhos pra não enxergar

SEGUNDO ATO - Marcação

Primeira Cena – “Camara-Ballet”

- 1 - Orquestra entrando diretamente no assunto do
- 2 - QUINTETO DOS SERVENTES (vozes masculinas) - que principia por trás do pano, da mesma forma que o discurso do Deputado do Som-Só
 - 2 - a) - O pano se ergue francamente, meio estabanado, mas para, deixando ver uns três quartos da cena, não deixando se enxergar bem, mesmo ao público da platéia, as galerias de fundo
 - 2 - b) - Num determinado ponto rítmico do QUINTETO, todas as pessoas em cena, que estão todas dormindo, mudam de posição em sonho. Os jornalistas, por exemplo, que inicialmente estarão com a perna esquerda cruzada sobre a direita, num movimento unânime cruzam a perna direita sobre a esquerda. Como assustado com esse movimento coletivo o pano cai de chofre até um metro de altura mais ou menos do chão. E agora irá se erguendo lentamente, como de má vontade, desiludido com a democracia
 - 2 - c) - Um deputado acorda, estremunha e sai da cena
 - 2 - d) - Cochilo coletivo
 - 2 - e) - Finda o QUINTETO
- 3 - O Deputado do Som-Só continua parolando
- 4 - Entra o Deputadinho da Ferrugem, irrequieto, distribuindo sorrisos e salamaleques
- 5 - Todos acordam, menos o Secretário Dormido. O presidente bate o sino, que será um bruta sino de mão mas sem badalo pra não perturbar a música do compositor Francisco Mignone

Nota: (Não é possível fazer toda a marcação do “Câmara-Ballet”. Isso deve ser confiado à invenção de um mestre-de-bailado inteligente, estrangeiro, de seus quarenta e cinco anos, que fará o favor de perceber a intenção de vaia do Autor, e consiga alcançar o grotesco, o sublime da farsa, num artificialismo desbragado, até o instante em que a Mãe principia falando. O povo das galerias não entrará um só momento no bailado rítmico, terá sempre gesticulação humanamente realista, assim como a Mãe. Mas há que variar todo o *ballet* por mil e uma invenções grotescas. Por exemplo: em vez de todos terem acordado juntos, poderiam rítmicamente ter acordado uns depois dos outros.)
- 6 - Mostra de irritação do Deputadinho da Ferrugem, porque o Deputado do Som-Só continua falafalando sem parada
- 7 - Entra um polícia que bate no ombro do Deputado do Som-Só
- 8 - O Deputado do Som-Só pára, senta e principia dobrando o enorme papel do discurso dele. E continuará dobrando o papel até o fim da cena, rítmicamente, se atrapalhando no papel enorme
- 9 - O polícia vai embora
- 10 - Vai sempre entrando gente nas galerias

- 11 - O Deputadinho da Ferrugem desdobra, ou melhor, desenrola o papel do discurso dele
Este será um papel da largura de uns dez centímetros apenas, enrolado feito serpentina, com um enorme laçarote cor-de-rosa de um dos lados, cor bem da gravata, mesmo, dos jornalistas
- 12 - Os jornalistas pegam do chão o lápis monstro, a pilha de papéis e se preparam pra escrever
- 13 - O Deputadinho da Ferrugem finge pigarrear e abre os braços
- 14 - O Secretário Dormido se mexe, senta no colo do secretário vizinho e lhe dorme no ombro
- 15 - Todos tomam atitude de atenção, grotesca nos do bailado, realista e simples nas galerias
- 16 - A EMBOLADA DA FERRUGEM - (solo e coro)
- 16 - a) - Os jornalistas escrevem freneticamente. Ao fim de cada estrofe, atirarão a folha escrita no ar com gestos largos
- 16 - b) - No fim de cada estrofe, Mesa, deputados, serventes aplaudem com enormes palmas, sem ruído
- 16 - c) - No fim de cada estrofe o Deputadinho da Ferrugem se pavoneia, mãos nas ancas suponhamos, agradecendo. Depois bebe água num copito mirim que tem na frente. Ou intercaladamente numa estrofe agradece, noutra bebe água, conforme der o tempo de separação entre uma estrofe e outra
- 16 - d) - No princípio da segunda estrofe é que Mesa, serventes, deputados, jornalistas, principiam se movendo ao ritmo, de cá pra lá, pendularmente. Os jornalistas, por estarem de perfil, se moverão pra frente e pra trás
- 16 - e) - No fim da segunda estrofe entra mais gente nas galerias que agora se encheram por completo
- 16 - f) - No fim da terceira estrofe se escuta a voz das galerias gritando “Praquê panela se não tem o que cozinhar”. O presidente manobra o sino sem badalo. Os deputados, com gestos de angústia, pedem “psiu” às galerias
- 16 - g) - No fim da quarta estrofe, início da Baguncinha nas galerias, coralizando sobre a palavra “Café!”
- 16 - h) - Pelo meio da última estrofe, já estando bem nutrida a Baguncinha, entra o Deputado Cinza empurrando a Mãe
- 16 - i) - O Deputado Cinza coloca a Mãe num lugar que fique bem pictórico, bem visível a mancha de cor dela no branco e preto geral
- 16 - j) - Final da EMBOLADA. As galerias, que pararam súbito a BAGUNCINHA com a entrada da Mãe, estão imobilizadas de interesse. O Deputado Cinza pede atenção
- 17 - Saem alguns deputados. De agora em diante entram e saem deputados a todo instante, ritmicamente
- 18 - Mímica do Deputado Cinza e da Mãe, ele insistindo pra que ela fale, ela pedindo pra ir embora e finalmente se decidindo, enquanto a orquestra preparou o ambiente sonora da
- 19 - ENDEIXA DA MÃE - (solo feminino)
- 19 - a) - O Secretário Dormido deixa o colo do secretário vizinho, se ajoelha no chão, apeia a bunda nos calcanhares e dorme com a cabeça no assento de sua própria cadeira, com a cara voltada para a cena

- 19 - b) - Os deputados e a Mesa tomarão posições displicentes, bem largadas. Os jornalistas, pegando folhas de papel fazem bolotas. Os serventes se encadeiam dando a frente pro público e pro maestro, sem olhar a Mãe, da forma seguinte: o mais do canto, com a mão em concha no ouvido, apóia o cotovelo desse braço no bastidor, a outra mão na cintura; o que lhe está próximo, na mesmíssima postura, encostará o cotovelo no ombro do primeiro, e assim por diante. Tudo está imóvel e ficará imóvel até que
- 19 - c) - Depois da frase “Falai se há dor que se compare à minha”, entoada pela primeira vez, Mesa, deputados, serventes, jornalistas dão mostras de chateação e mudam de postura. Os serventes agora se enlaçarão de qualquer jeito
- 19 - d) - À segunda vez que a Mãe entoa a sua frase de refrão, a orquestra, ou parte dela, reinicia o movimento rítmico da EMBOLADA anterior, em pianíssimo. Mesa, deputados, jornalistas, serventes, muito pouco, apenas esboço de milímetros, reinicia o mesmo movimento pendular de corpos, indicado no nº 16, b. É preciso que toda a farsa agora continue num segundo plano, pra não prejudicar a ENDEIXA DA MÃE, na sua intensidade dramática
- 19 - e) - À terceira vez que a Mãe solta a sua frase-refrão, deputados, e todos os demais coristas da farsa, principiam cantando o refrão coral da EMBOLADA DA FERRUGEM. Os movimentos pendulares se acentuam mais
- 20 - Ao grito “Fraternidade”, da Mãe, o coral passa brusco do pp em que estava para um meio forte franco, de obstrução. Todos principiam se movendo perpendicularmente em movimento completo. Mas a galeria principia dando mostras de cólera com gestos indignados
- 21 - A BAGUNÇONA - (solo e coro misto) estoura quando a Mãe solta o grito de “Eu sou aquela que disse”. O Secretário Dormido muda de posição pela última vez, empurrando a cadeira. Então cruzando os braços no chão, sobre eles deitará a cabeça dormida, com a cara voltada pro público e a bunda no ar. Os serventes se dão as mãos e principiam dançando de roda. O presidente até o fim agitará o sino grande, ritmicamente. Mas se no princípio a intenção dele é chamar a atenção de todos, logo ele agarra se divertindo com o som (inexistente) do sino e fica brincando. Os jornalistas jogam as bolotas de papel no maestro e se virando de costas pra Mesa, montarão a cavalo nas suas cadeiras respectivas. Com saltinhos grotescos, um atrás do outro, ritmicamente, irão brincando de andar a cavalo, em movimento de roda. O Deputado Cinza tira um lenço enorme do bolso, de todas as cores e principia com gestos espetaculares de enxugar as mãos, como bom pilatista que é, gênero Jorge Amado. O coral de insultos, descido das galerias põe em ff a sonoridade da BAGUNÇONA
- 21 - a) - Entram polícias nas galerias, mandando o povo se calar
- 21 - b) - Quando a Mãe solta o primeiro dos quatro longos e agudíssimos “Falai!” do último verso da ENDEIXA, entram dois polícias no recinto da Câmara e vão levando a Mãe presa. (Também isto é com movimento realista)
- 21 - c) - Os polícias das galerias principiam chanfalhando o povo que quer reagir com gestos de indignação, mas vai se retirando sob as sabradas dos policiais
- 22 - Quadro final - A Mãe está sendo empurrada brutalmente, enquanto hipnotizada de ideal, grita os seus quatro “Falai!” sem resposta. O povo está sendo

chanfalhado nas galerias. Os serventes brincam de roda. Os jornalistas pulandinho em suas cadeiras-pôneis, em roda. O presidente brinca com o sino. A deputadoria, o resto da Mesa balangando pendular na cantoria gostosa. O Deputado Cinza enxuga as mãos, o do Som-Só e o da Ferrugem enrolam e dobram os seus discursos, com muito cuidado. O Secretário Dormido permita Deus que tenha dormido pra sempre

23 - O pano cai com violência

Segunda Cena – “O ÊXODO”

- 1 - SINFONIA RETIRANTE - Início com pano caído, três ou quatro minutos
 - 2 - O pano se ergue no céu do entardecer. Continuação da SINFONIA RETIRANTE com cena vazia (minutos de acordo com a inspiração do compositor e as exigências horárias do teatro)
 - 3 - No Final da SINFONIA entra um primeiro rapaz escoteiro, pela direita do público. Olha para trás, sacode a cabeça entre tristonho e caçoista. Senta na plataforma, botando os seus carregos ao lado
 - 4 - CORAL PURÍSSIMO - (coro misto)
 - 5 - MIMODRAMA - Aos poucos vêm chegando rapazes e raparigas colonos
Se dispõem por aí aos grupos, os namorados dois a dois, os livres aos quatro e cinco, formando quadro vivo, mas com o centro do palco vazio
- ⁴²⁵ - a) - O céu está todo róseo. Os moços principiam brincando. Um dá com a trouxa de roupa no outro e este o persegue. Brinquedos de mão. Um bole nos cabelos escorridos da moça, esta recua a cabeça e bate na mão do intrometido. Moça que abotoa o vestido de outra, etc. etc. Os brinquedos são curtos, tudo acaba num segundo, sem continuidade. A alegria não consegue pegar
- 5 - b) - O rapaz atirou uma flor que tinha na boca pra uma rapariga que estava longe dele. Ela dá um muxoxo, ergue a flor do chão e por sua vez a joga num outro rapaz que conversa com a namorada. Esta pega a flor mais que depressa e assanhada a devolve à rapariga metedicha. Esta ri, deixa a flor no chão
- 5 - c) - Dois rapazes correm pra apanhar a flor e o que o consegue atira a flor noutra garota, o que perdeu atira a sua trouxinha de roupa no vitorioso. E principia um brinquedo mais ou menos generalizado de se atirarem coisas, sempre com o centro do palco vazio
- 5 - d) - Uma rapariga tira da sua trouxa a banana e ergue esta no ar. Pára a brincadeira, na espera ansiosa de quem vai receber o presente útil. A moça hesita, sorri, e afinal acaba atirando a banana no chão, bem no meio da cena
- 5 - e) - Todos os rapazes se atiram na pega da banana, formando um bolo briguento de gente no chão

⁴² **Nota da Pesquisa:** No manuscrito: “2 – a) [...]”. Correção conjectural. Ao datilografar a Marcação, tendo por texto-base, provavelmente, o manuscrito, sem data que está no IEB e foi por nós classificado como 12.2.2., Mário de Andrade comete dois erros, tentando corrigi-los, a tinta vermelha. Na versão anterior, o Mimodrama iniciava como número “2” e os subítens seguiam de “2a)” a “2g)”); o escritor ainda não criara o Coral Puríssimo e, o Coral da Vida, chamava-se Coral da Esperança. A 11 de dezembro, data da presente versão, ele não se dá conta da necessidade de refazer a numeração conforme determina no Poema, ou seja, I - Coral Puríssimo, II - Mimodrama e III - Coral da Vida. Foi preciso deslocar o Coral Puríssimo para antes do Mimodrama e renumerar as partes subsequentes.

- 5 - f) - Um rapaz se desvencilha do embrulho humano, erguendo triunfante a banana no ar. Se pavoneia orgulhoso, enquanto os outros, com gestos de desaponto, se retiram pros lados da cena e vão se sentando por aí. Outros se encostam
- 5 - g) - O rapaz descasca a banana com gestos espetaculares e vai morder. Mas pára o gesto em meio, já de boca aberta. Chega a banana na boca da moça que a jogou. Ela morde metade e mastiga com volúpia, boca cheia. Dá um tapa de amor no rapaz. Ele já está com a outra metade da fruta na boca, mastigando com prazer e alegria, boca cheia.
- 6 - E todos se encostam por aí, findando o mimodrama. A orquestra retoma o ritmo pesado do êxodo. O céu agora está encarnado todo, um pouco mais escuro no alto
- 7 - Vêm chegando agora os casados, braços-dados ou se arrimando aos pares. Noutros casais os homens puxam as mulheres deles pela mão ou lhes passando o braço na cintura
- 8 - CORAL DA VIDA - (coro misto) - Todos se colocam por aí, formando quadro vivo. Pequenas modificações de quadro vivo, de vez em quando, a serem previamente determinadas
- 8 - a) - Quando o coral entoa a frase “O céu se embebedou de sangue”, todo o céu está negro no fundo da cena. Só na linha ondulada do horizonte há uma faixa larga rubra, dum violento luminoso. Todo o resto da cena está bastante escuro. E a iluminação continuará sempre essa até o fim do ato
- 8 - b) - Finda o coral numa fermata augusta. Surge o chefe da estação
- 9 - A orquestra retoma outra vez o ritmo pesado de marcha, mas ainda mais pesado, mais intenso, mais trágico. O chefe de estação pendura o anúncio “Trem de Segunda - Não haverá mais” e o ilumina. Vai-se embora
- 10 - Todos se movimentam, sob pretexto de olhar o anúncio alguns, e se dispõem de forma a realizar o quadro vivo do
- 11 - CORAL DO ÊXODO - (misto). Muito ao longe, pianíssimo, os primeiros uivos. Vêm crescendo com lentidão. Os uivos principiam se distinguindo em lamentos, em gritos largos. Cresce mais, vai ficando forte e afinal fica fortíssimo, bem perto já
- 11 - a) - Os casados, que a princípio deram apenas sinais de inquietação, escondem os rostos nas mãos, tomam posições variadas de total desespero, quando o coral fora ficou fortíssimo. Os solteiros agora é que dão sinais de inquietação, não podendo agüentar mais
- 11 - b) - Surge o primeiro grupo. Quatro ou cinco pessoas cada grupo, composto de velhos, velhas e crianças. Os grupos vão atravessando lentamente o palco todo, vindos sempre da mesma direção de onde chegaram moços e casais, isto é: vêm pela esquerda da cena e saem pela direita. Em cada cada grupo os componentes se agarram uns aos⁴³ outros, se ajudando, se empurrando, ao ritmo de marcha fúnebre pesado da orquestra
- 11 - c) - A metro e meio mais ou menos de distância do primeiro grupo, surge o segundo, composto de maneira variada, mas sempre os mesmos elementos plásticos de velhos, velhas e crianças. Mas variar muito: ora num grupo ternário, um velho muito alto só com duas crianças, outro de três velhas e uma criança, etc. Vai

⁴³ Nota da Pesquisa: No manuscrito, “uns dos outros [...]”; correção conjectural.

também atravessando o palco e desaparecendo pela direita da cena, no mesmo ritmo sempre e dificuldade trágica

11 - d) - Surge o terceiro grupo, à mesma distância, e assim virão os demais. A cena até o fim forma um quadro vivo em movimento. Rapazes, moças e os casais por aí, sem saírem de seus lugares, mas em poses de horror e desolação que às vezes se transformam. Só as namoradas imóveis, esconderam o rosto no peito dos seus namorados. Enquanto no meio da cena, pelo trilho da estrada-de-ferro, tomando-a de lado a lado, vão passando em ritmo e gestos trágicos de desgraça e morte, os grupos de velhos e crianças

- 12 - O pano vai caindo lentissimamente. Seria preciso que a visão ficasse imprimida pra sempre nos olhos, nos ouvidos, no respiro do espectador, lhe impedindo de respirar esta vida. Dirão que a vida não é feia assim... A vida está muito mais feia que isto. O papel da arte é defini-la. E o quadro tem o desejo de ensinar uma definição

NOTA: (Pra se conseguir o efeito desejado, talvez convenha terminar toda a música coral e instrumental num movimento perpétuo em obstinados, que possa terminar à vontade do regente. De forma que quando este viu que o pano pousou no chão, pára brusco, no princípio, no meio, em qualquer lugar da frase, como os cantadores nordestinos.)

TERCEIRO ATO - Marcação

“Dia Novo”

- 1 - O pano sobe vagarento, em silêncio (1/2 minuto de espera)
- 2 - O lampeão da rua se ilumina (1/4 minuto de espera)
- 3 - Início do prelúdio sinfônico
- 4 - Acendem o lampião da casinha do cortiço
- 5 - A mulher dá indícios de inquietação, meia sem que fazer
- 6 - Espia pela janela o pátio do cortiço
- 7 - A orquestra do prelúdio, sempre soturna, está se arrepiando de frasinhas inquietas
- 8 - A mulher volta à janela e fica olhando
- 9 - A menina tenta abrir o rádio e consegue
 - 9 - a) - Principia a primeira fala do rádio
 - 9 - b) - A mulher se volta pra dentro, com violência angustiada, e mesmo encostada na janela fica escutando
 - 9 - c) - O rádio, não tendo mais o que contar, avisa que vai tocar uma valsa
 - 9 - d) - A mulher, com irritação, fecha o rádio e tira a menina de perto dele
- 10 - A orquestra agora já se completou, soturna sempre, sempre muito piano, mas cheia de inquietações arrepiadas
- 11 - Se abre a porta duma das casinhas, do outro lado do pátio do cortiço e vem um meninote fugindo. Atravessa o palco e chega até a janela da casinha iluminada
- 12 - Se escuta um grito musical de susto. Pela mesma porta do menino, vem uma mulher correndo assutada. Alcança o menino já próximo da janela iluminada, o agarra com gesto incontido de medo e proteção
- 13 - A mulher da casinha iluminada e a filha, com o grito, correm à janela pra ver o que foi
- 14 - As portas todas das casinhas que dão para o pátio se abrem, deixando coar a luz escassa que vai iluminar toda a movimentação cênica. Surgem por elas mulheres moças e velhas, que vêm todas se ajuntar no canto do palco, da casinha iluminada
- 15 - CÂNONE DAS ASSUSTADAS - Não há movimentação cênica. Estão todas se agarrando umas nas outras, olhos fixos no maestro, formando um quadro-vivo com a expressão espetacular do pavor
- 16 - Um grito musical masculino de alarma, na rua, por detrás do muro
- 17 - Na rua, sempre por detrás do muro, atravessando o palco da direita da cena (lado da casinha iluminada) para a esquerda, se escuta os passos batidos dum homem fugindo na disparada
- 18 - A orquestra cresce esbravejando. E a rua, sempre por trás do muro, se enche de bulhas meio abafadas, passos de homens correndo, ruídos de armas brancas se chocando, gritos e insultos de bocas fechadas raivosas, no ódio.
- 19 - Um tiro por detrás do muro, um ai, um tombo pesado
- 20 - Batem com ansiedade no portão largo do cortiço
- 21 - As mulheres retransidas de pavor, ainda se ajuntam mais, formando bloco humano
- 22 - A bulha na rua vai enfraquecendo

- 23 - A menina da casinha iluminada consegue abrir o rádio outra vez
- 23 - a) - VARSA BESTA do rádio (1/2 minuto)
- 23 - b) - A mulher da casinha iluminada, ainda está muito presa pelo medo, junto das outras, mas na janela, pra se amolar com a Varsa Besta
- 23 - c) - A mulher põe reparo na música, faz um gesto de desesperada, vem e fecha o rádio com rompante. Repreende a menina e a empurra pra longe do rádio
- 24 - A bulha por trás do muro, ora cresce ora enfraquece na rua. São lutinhas de três, quatro, seis pessoas, sempre passando em fugida da direita pra esquerda da cena. Cresce mais, agora que o rádio se calou. Primeira impressão de luta coletiva
- 25 - ESTÂNCIA DE COMBATE – “É o Moço de estrela na testa que vem” - (coral masculino)
- 25 - a) - Durante ele, a rua está cheia de bulhas mais fortes, na generalização da luta Vai decrescendo, mas o Coral não decresce com ela, pelo contrário, continua forte e com som de vitória
- 25 - b) - Sacodem com violência o portão do cortiço
- 25 - c) - Termina o coral. Silêncio vocal que deixa tudo escuro outra vez, com a orquestra em pianíssimo pra acentuar a sensação de parada vital malestarenta
- 25 - d) - Agora, luta inteiramente acabada na rua, batem de maneira perceptivelmente convencional no portão
- 25 - e) - Uma mulher se destaca do grupo e corre rapidíssima, feito barata tonta, pelo palco. Gira sobre si mesma. Enfim entende o que quer, corre ao portão e o abre
- 26 - Pela nesga do portão aberto, entram dois operários revoltosos, arrastando outro, visivelmente pela indumentária, um chefe, assargentado, malferido
- 27 - Várias mulheres vêm pegar o moribundo
- 28 - Um dos operários volta pra luta da rua, o outro fica, ajudando a carregar o desgraçado
- 29 - Uma das mulheres fecha o portão atrás do que se foi
- 30 - Não a que abriu o portão. Esta se agarrou no malferido, o beijou na cara com sofreguidão e o vem carregando com choro
- 31 - Sentam ele na beirada do poço central, com a frente para o público. Ele escorrega e fica encostado no poço
- 32 - As mulheres o confortam, correm, entram nas casinhas, saem, trazem água. O operário de lado, cabeça baixa, mãos reunidas na frente do corpo, assuntando. A mulher do moribundo, sentada junto dele, que se estertora em dores desgraçadas
- 33 - Visita da saúde. O chefe ergue a cabeça do ombro da mulher e escuta assombrado, inquieto, bebendo as bulhas
- 34 - A luta recrudescer por detrás do muro. O chefe repara no operário ali inútil, faz gesto violento de ordem pra que ele vá pra luta
- 35 - O operário vai pra obedecer, forte, parte, hesita, volta beija rápido o chefe na testa e parte correndo. A mulher que ficou junto do portão, entreabre, o operário foge pra luta
- 36 - O chefe se soergue mais um bocado, ajudado pela companheira. Dá um sorriso de esgar vitorioso, selvagem, feio. Cai morto
- 37 - A mulher chora soluçado sobre o corpo dele

- 38 - Mas, da mesma forma que todas as outras, sustém de-repente o choro. Vai erguendo a cabeça. Estão todas olhando o maestro
- 39 - ESTÂNCIA DA REVOLTA – “Eu sou aquele que disse: O segredo da paz se fez guerra” - cantado pelas mulheres enraivecidas em cena visível e os homens revoltosos por detrás do muro
- 39 - a) - A menina está mexendo no rádio outra vez
- 39 - b) - No pano de fundo treme um primeiro clarão rubro de incêndio
- 40 - “FOGO E MAIS FOGO” fugato masculino (pode ser feminino também) em que se resolveu o coral anterior de cólera despeitada
- 40 - a) - A luta está agora completamente generalizada por trás do muro
- 40 - b) - O portão é sacudido violentamente. Mas agora as mulheres não se atemorizam nada. Se viram pra ele altivas
- 40 - c) - Surge em cima do muro um soldado fardado fugindo, hesita, olha as mulheres, imóveis, altivas. Olha a rua
- 40 - d) - Mais um clarão de incêndio no pano do fundo
- 40 - e) - O soldado pula em cena, hesita, não sabe pra que lado fugir
- 40 - f) - As mulheres reagem, avançam um passo, entram no Fugato, cantando também, avançam um passo, com gesto de repulsa insultando o fugitivo atemorizado, ao mesmo tempo que, também por cima do muro surge um revolucionário vestido à paisana, estudante, blusa de esporte, dezenove anos, com um pau na mão. Pula em cena
- 40 - g) - O fugitivo atira a carabina no chão (ou revólver) e pede água, vindo se atirar aos pés das mulheres
- 40 - h) - As mulheres avançam sobre ele, formam um bolo feminino, com as costas pro público, e estraçalham o canalha. Quando se dispersarem, está um cadáver sangrento, semi-nu no chão
- 40 - i) - O revolucionário ia pra avançar, mas deixa pras mulheres. Prefere pegar a carabina atirada, se arma com ela, vai ao portão que abre e sai
- 40 - j) - Se enxerga pelo portão agora escancarado que a luta vai generalizada na rua
- 40 - l) - Alguns combatentes, em corpo-a-corpo entram pelo portão, brigam no palco. Entram pelas casinhas, combatendo sempre. Cairá algum raríssimo, predeterminado, em lugar bem escolhido pra não entulhar o palco
- 40 - m) - Mais clarões de incêndios, sempre rubros, no longe. A cena vai se iluminando de vermelho
- 40 - n) - Segunda falação do rádio, que a menina conseguiu abrir
- 40 - o) - O Fugato é interceptado por um violentíssimo clarão branco que ilumina toda a cena de sopetão por um segundo, feito bomba que arrebentasse (sem estampido, está claro)
- 41 - No silêncio coral súbito o rádio acaba de falar. Mas por si mesmo, como lhe disseram as últimas palavras. Porque a mulher agora nem se amola mais com ele, na janela, bufando, gesticulando, incitando
- 42 - GRANDE CORAL DE LUTA – “É guerra! É guerra! É revolução!” (misto)
- 42 - a) - Uma das mulheres, aloucada, pega uma foice, um pau, qualquer coisa e entra na briga, saindo pelo portão

42 - b) - Uma, duas janelas, do outro lado da rua, ainda não bem visíveis por causa do muro, se abrem iluminadas (luz elétrica brutal, com gente do coral, incitando os combatentes)

42 - c) - Um novo clarão fortíssimo. O muro cai todinho. Se enxerga as casas, do outro lado da rua, janelas todas abertas, iluminadas, com gente incitando os revolucionários, atirando moringas, copos, potes, penicos (de borracha, naturalmente, e previamente limpos), em cima da soldadesca

42 - d) - Mais mulheres entram na luta, surgem mulheres de fora lutando também. Entram soldados revolucionários, mas dólmãs abertos, lenços encarnados no pescoço, sem quepe

42 - e) - Entra um grupo de deputados (indumentária do ato anterior) que chegam fugindo desalinhados até a ribalta, ao lado oposto à casinha iluminada. Botando as mãos no peito, como *soprani* do amor, caem mortos uns sobre os outros

42 - f) - O rádio inicia a sua fala da VITÓRIA

42 - g) - O GRANDE CORAL DE GUERRA atinge o seu máximo de intensidade. Tudo se precipita em cena. Todas as janelas abríveis do outro lado da rua e no cenário de fundo, estão escancaradas, cheias de gente cantando incitantes, toda a cena está avermelhada pelos clarões dos incêndios, todo o casario dos arranha-céus de fundo iluminadíssimos em escarlate

42 - h) - Se as palavras do rádio não forem suficientes, o espíquer inventará mais outras, de forma que grite o “Vitória! Vitória!” final, junto com o acorde final (sem fermata) do GRANDE CORAL DE GUERRA

43 - Ao grito de “Vitória!” a menina fecha displicentemente o rádio e faz gesto de sono.

Deita num dos colchões da casinha e se acomoda pra dormir. Há-de ser um sono feliz

44 - Os soldados situacionistas depõem as armas. Aqui é que eu quero ver se o compositor agüenta o tranco: a orquestra tem de continuar num convulsionamento⁴⁴ danado, fortíssimo, sem deixar transparecer a ausência, ou melhor, a falta que fazem as vozes, nestes números finais que são rapidíssimos, quase simultâneos até o coral seguinte

45 - Dois holofotes, na paisagem longínqua da cidade, jogam perpendicularmente os seus dois jatos de luz pro alto, e irão até o fim do ato se mexendo em sentido contrário um do outro, se cruzando e se descruzando no ar

46 - Surge uma cáfila de aristôs dos dois sexos, em grande tualete, que vêm até a ribalta, do lado oposto ao em que estão mortos os deputados. Todos muito bêbados, garrafas de uísque e champanha na mão, emborcam as garrafas e caem mortos pra sempre no chão, uns sobre os outros

47 - Surge do fundo da cena, correndo desganhada, boca e olhos gargalhando numa felicidade desatinada, brutal, feroz, com uma enorme bandeira vermelha-e-branca nas mãos, a Mãe (segundo ato). Sobe no poço, no centro da boca da cena, tendo nos pés o chefe morto. Em torno dela se forma todo o coral que toma o palco todo (com os figurantes também, está claro) formando o todo um quadro vivo, de caráter apoteótico, que não mudará mais de posição até o fim do ato

⁴⁴ Nota da Pesquisa: No manuscrito, “convulsionamento danado [...]”; correção conjectural.

48 - Simultaneamente surgem nas frisas, camarotes, torrinhas do proscênio, coristas vestidos de operários, choferes, estudantes, garçonetes, marujos, estivadores, empregadinhos e -dinhas, com bandeiras vastas, vermelho-e-branco, que agitam com alegria desumana, selvagem, até o fim do ato, em contraposição com a imobilidade plástica da cena

49 - HINO DA FONTE DA VIDA - Solo feminino (a Mãe) e coro completo

49 - a) - Tudo fica assim como está, cena imóvel, mas movimentação exagitada do pessoal do proscênio, enquanto a orquestra se soleniza toda, preparando o grandioso do hino, enquanto o maestro fica com os olhos cheios de lágrima, de comoção

49 - b) - O hino enche o teatro e o mundo

49 - c) - Num lugar adequado do coral, numa das janelas ou telhados mais próximos, se acende um holofote poderosíssimo, porém, ao contrário dos outros dois, de luz horizontal, enfiando o seu jato luminoso pra dentro dos bastidores

49 - d) - Quando se faz a fermata final, este holofote vira rápido e encara o público, machucando a vista dos espetadores enquanto o pano cai com violência

São Paulo, 11 de dezembro de 1942

Mario de Andrade

BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, O. *Mário de Andrade, um pouco*. São Paulo/Rio Janeiro, Secretaria de Cultura e Tecnologia, José Olympio, 1974.
- IDEM. *Música popular brasileira*. 2a. ed. São Paulo, Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Mário de. "Cinema sincronizado". In: *Diário Nacional*, coluna "Quartas Musicais", 29 jan. 1930. (Álbum 35, Série Matérias Extraídas de Periódicos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP)
- IDEM. "Cinema sincronizado e fonografia". In: *Diário Nacional*, coluna "Quartas Musicais", 29 jan. 1930. (caixa 12, Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP)
- IDEM. *Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo/Brasília, Duas Cidades/Instituto Nacional do Livro, 1984.
- IDEM e BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo, Edusp/Instituto de Estudos Brasileiros, 2000.
- IDEM. Cultura Artística. In: *Diário de S. Paulo*, coluna "Música", 11 maio 1934. Série Matérias Extraídas de Periódicos, Álbum III, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.
- IDEM. Cultura Artística. In: *Diário de S. Paulo*, coluna "Música", 14 nov. 1934. Série Matérias Extraídas de Periódicos, Álbum III, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.
- IDEM. *Danças dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. 2a. ed. Belo Horizonte/Brasília, Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. (3 vols.).
- IDEM. *Danças Dramáticas (I)*. In: *Rodapé Mundo Musical, Folha da Manhã*, São Paulo, 22 jun. 1944.
- IDEM. *Dicionário musical brasileiro*. Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. São Paulo/Belo Horizonte/Brasília, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo/Edusp/Itatiaia/Ministério da Cultura, 1989.
- IDEM. *La Revista de Musica*. Buenos Aires, nº 6, dez. 1927, p. 122-26.
- IDEM. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador paraninfo nomeado pelos diplomandos. S. Paulo, Correio Paulistano, 9 mar. 1923. In: *Recortes III*, p. 38-9, Série Matérias Extraídas de Periódicos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.
- IDEM. *Ensaio sobre música brasileira*. 2a. ed. São Paulo, Martins, 1962.
- IDEM. *Introdução à Estética Musical*. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo, Hucitec, 1995.
- IDEM. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. 2a. ed., Madri/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima, ALLCA XX, 1996.
- IDEM. *Maracatu de Chico Rei* (Argumento), In: MIGNONE, Francisco. *Maracatu de Chico Rei*, grade manuscrita a tinta, autógrafo do compositor, Série Originais de vários autores, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP

- IDEM. *Música, doce música*. São Paulo, Martins, 1963.
- IDEM. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Martins, 1963.
- IDEM. *Poesias Completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo/Belo Horizonte, EDUSP/Itatiaia, 1987.
- IDEM. *Portinari, amigo mio: Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari*. São Paulo, Mercado de Letras/Autores Associados/Projeto Portinari, 1995. (Coleção Arte: ensaios e documentos)
- IDEM. *Taxi e crônicas no Diário Nacional: 1928-1932*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciências e Tecnologia, 1976.
- IDEM. *Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciências e Tecnologia, 1976.
- IDEM. *Vida do Cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte, Villa Rica, 1993.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Si alza la tela. In: MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*. São Paulo, E. S. Mangione, 1947.
- BATISTA, Marta Rossetti e LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. 2a. ed. rev. e ampliada. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1998.
- BERNARDONI, Virgilio (org.). *Puccini*. Bologna, Il Mulino, 1996.
- BIANCHI, Michele. *La poetica di Giacomo Puccini*. Pisa, Edizioni Ets, 2001.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 1994. (2 vols.).
- CARNER, Mosco. *Alban Berg*. 2ª ed. New York, Holmes & Meier Publishers, 1983.
- IDEM. *Giacomo Puccini: biografia crítica*. 4ª ed. Milão/Londres, Il Saggiatore/Gerald Duchworth, 1981.
- CHAILLEY, Jacques. *A flauta mágica: ópera maçônica*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- IDEM. *A ópera barroca italiana*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- IDEM. *A ópera na França*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- IDEM. *A ópera na Rússia*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- IDEM. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- COLI, Jorge. *Música Final*. São Paulo, Editora da Unicamp, 1998.
- IDEM. *A paixão segundo a ópera*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2003.
- CONSERVATÓRIO Dramático e Musical de São Paulo: Programa. "Festival para solemnizar o encerramento das aulas; 30 nov. 1914". Série Documentação Pessoal, Arq. Mário de Andrade, IEB-USP.
- CONSERVATÓRIO Dramático e Musical de São Paulo: Estatutos. São Paulo, H. Grobel, 1916.
- DA PONTE, Lorenzo. *Memórias*. Tradução de Vera Horn. Rio de Janeiro, Lacerda ed., 1998.
- FERNANDES, Lygia. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1968.

- IDEM. *71 Cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, São José, s.d.
- HARWOOD, com de (ed.) *Kobbé: o livro completo da Ópera*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.
- HOUAISS, Antônio (dir.). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Instituto Antônio Houaiss, Versão 1.05 – ago. 2002.
- KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo, Hucitec, 1995.
- IDEM, et alli. *Catálogo da Correspondência de Mário de Andrade* (edição eletrônica). São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros/Vitae, 2004.
- MARCONDES, Marcos Antônio (ed.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo, Art Editora, 1977.
- MARIZ, Vasco (org.) *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.
- MASSIN, Jean e Brigitte. *Histoire de la Musique Occidentale*. Nouv. éd. rév. et aug.. Paris, Fayard, 1985.
- MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elisabeth (org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.
- MIGNONE, Francisco. Depoimento. Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991. (Coleção Depoimentos).
- NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da Correspondência de Mário de Andrade e Renato de Almeida*. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004.
- PETIT, Pierre. *Verdi*. Barcelona, Antonio Bosch, 1984.
- SADIE, Stanley (editor). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994.
- SEVERIANO, J. e Z. Homem de Mello. *A canção no tempo*. 5a ed.. São Paulo, Editora 34, 2002.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. 2a. ed. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade escreve para as crianças. In: *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 87, nº 3, p. 67-72, maio/jun., 1993.
- IDEM. Correspondência Camargo Guarnieri-Mário de Andrade, In: SILVA, Flávio (org.) *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro/São Paulo, Funarte/IOESP, 2001.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. 4ª ed. Barcelona/Madrid/Buenos Aires/Bogotá/Caracas/Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Labor, 1979.
- WISNICK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo, SCCT/Livraria Duas Cidades, 1977.

SÉRIES CONSULTADAS NO ARQUIVO DO INSTITUTO DE ESTUDOS
BRASILEIROS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE

Correspondência de Mário de Andrade, sub-série Correspondência Passiva.

Correspondência de Mário de Andrade, sub-série Correspondência Ativa.

Discos de Mário de Andrade.

Matérias Extraídas de Periódicos.

Manuscritos Mário de Andrade.

Documentação pessoal.

ARQUIVO CAMARGO GUARNIERI

Manuscritos musicais.

Documentação pessoal, sub-série Poemas.